

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2014-2015
Lirica e Balletto

Christoph Willibald Gluck

ALCESTE



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce*

*Musica
potrei pensare
soltanto a Venezia*

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO.
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO.
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



Gesalo





CITTÀ DI JESOLO

*sun, sea, nature and fun
at the doorstep of Venice*



www.comune.jesolo.ve.it



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2013-2014



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,

trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,

dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

martedì 18 novembre 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Simon Boccanegra

lunedì 12 gennaio 2015 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

I Capuleti e i Montecchi

mercoledì 21 gennaio 2015 ore 18.00

ALBERTO MATTIOLI

Il signor Bruschino

martedì 27 gennaio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

L'elisir d'amore

giovedì 5 febbraio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

Don Pasquale

lunedì 16 marzo 2015 ore 17.30

PIER LUIGI PIZZÌ

Alceste

venerdì 15 maggio 2015 ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Norma

lunedì 22 giugno 2015 ore 17.30

GIANNI GARRERA

Juditha triumphans

lunedì 7 settembre 2015 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La cambiale di matrimonio

giovedì 1 ottobre 2015 ore 17.00

DANIELE SPINI

Il diario di uno scomparso

La voix humaine

venerdì 16 ottobre 2015 ore 18.00

CARLA MORENI e PAOLO BARATTA

Die Zauberflöte

Incontro con il balletto

lunedì 13 luglio 2015 ore 18.00

SILVIA POLETTI e FRANCO BOLLETTA

Terza sinfonia di Gustav Mahler

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2014-2015
del Teatro La Fenice*

mercoledì 10 dicembre 2014
relatore **Monica Bertagnin**

concerto diretto da **Diego Matheuz** (12 e 14 dicembre)
musiche di Šostakovič

martedì 16 dicembre 2014
relatore **Giovanni Toffano**

concerto diretto da **Marco Gemmani**
(Basilica di San Marco 17 e 18 dicembre)
musiche di Gabrieli, Grandi, Grillo e Cavalli

giovedì 18 dicembre 2014
relatore **Franco Rossi**

concerto diretto da **Gabriele Ferro** (19 e 20 dicembre)
musiche di Mendelssohn e Beethoven

mercoledì 28 gennaio 2015
relatore **Giovanni Battista Rigon**

concerto diretto da **Alexandre Bloch** (31 gennaio)
musiche di Fauré, Stravinskij e Ravel

mercoledì 25 febbraio 2015
relatore **Federica Lotti**

concerto diretto da **Diego Matheuz** (27 e 28 febbraio)
musiche di Vasks, Poulenc e Šostakovič

mercoledì 4 marzo 2015
relatore **Giovanni Mancuso**

concerto diretto da **Lorenzo Viotti**
(Teatro Malibran 6 e 8 marzo)
musiche di Mozart, Barber e Stravinskij

mercoledì 11 marzo 2015
relatore **Marco Peretti**

concerto diretto da **Jonathan Webb**
(Teatro Malibran 13 e 14 marzo)
musiche di Gardella, Britten, Elgar e Haydn

mercoledì 1 aprile 2015
relatore **Franco Rossi**

concerto diretto da **Yuri Temirkanov** (2 e 4 aprile)
musiche di Haydn, Šostakovič e Brahms

mercoledì 8 aprile 2015
relatore **Michael Summers**

concerto diretto da **Jeffrey Tate** (10 e 11 aprile)
musiche di Mahler

mercoledì 15 aprile 2015
relatore **Massimo Contiero**

concerto diretto da **John Axelrod**
(Teatro Malibran 18 e 19 aprile)
musiche di Stravinskij e Skrjabin

mercoledì 29 aprile 2015
relatore **Stefania Lucchetti**

concerto diretto da **Michel Tabachnik**
(Teatro Malibran 30 aprile e 2 maggio)
musiche di Brahms, Webern e Boulez

mercoledì 10 giugno 2015
relatore **Francesco Erle**

concerto diretto da **Mario Brunello** (12 e 14 giugno)
musiche di Sciortino, Haydn e Rota

INGRESSO LIBERO
ore 17.30

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t.
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



A.C. Fenice



La squadra di calcio del Teatro La Fenice si è costituita nel 1985: alcuni tra i promotori di allora ne fanno parte ancora oggi.

Negli ultimi anni la squadra si è conquistata una posizione di assoluto prestigio a livello nazionale e internazionale: vincitrice del titolo europeo delle squadre dei teatri lirici nel 1992, ha ottenuto il secondo posto nelle edizioni del 1995, del 1997 (Winterthur) e del 2001 (Krefeld), il terzo posto nel 2008 (Lione), il quinto posto nel 2010 (Essen) e il sesto posto nel 2012 (Basilea), 2013 (Torino) e 2014 (Maribor).

In campo nazionale si è aggiudicata nel 2000 il secondo posto nella prima edizione della Coppa Italia dei teatri, ottenendo il titolo di Campioni d'Italia nel 2001, 2003 e 2005. La squadra ha inoltre disputato varie partite a scopo benefico tra cui ricordiamo gli incontri con la nazionale cantanti/attori, con la squadra dei giornalisti del Veneto e con il Maifredi Team di *Quelli che il calcio*.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:



MAXXA.IT





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2014-2015

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 22 novembre 2014 ore 18.00

diretta Euroradio

Simon Boccanegra

mercoledì 14 gennaio 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

I Capuleti e i Montecchi

domenica 8 febbraio 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Don Pasquale

venerdì 20 marzo 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Alceste

martedì 20 maggio 2015 ore 19.00

differita

Norma

giovedì 25 giugno 2015 ore 19.00

differita

Juditha triumphans

Concerti della Stagione sinfonica 2014-2015

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 12 dicembre 2014)

Jonathan Webb (venerdì 13 marzo 2015)

Yuri Temirkanov (giovedì 2 aprile 2015)

Jeffrey Tate (venerdì 10 aprile 2015)

John Axelrod (sabato 18 aprile 2015)

Mario Brunello (venerdì 12 giugno 2015)

Alessandro De Marchi (domenica 28 giugno 2015)



 tripadvisor.it

 Expedia.it

 trivago



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

SOCI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Banca
Popolare di Vicenza



GENERALI



Camera di Commercio
Venezia



CONFINDUSTRIA
Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Azzurri Venezia



SIVE



RUBELLI



APV INVESTIMENTI



Fondazione Amici della Fenice



ALILAGUNA

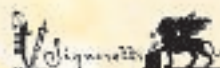
ALBO DEI SOCI



COMITE FRANCAIS
POUR LA SAUVGARDE
DE VENISE

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

STUDIO DE POLI
VENIZIA



HAUSBRANDT

superjet
INTERNATIONAL
for cities, companies and culture Germany



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Vittorio Zappalorto

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

*

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andreetta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

* in attesa di nomina regionale

ALCESTE

tragedia per musica in tre atti
libretto di Ranieri de' Calzabigi

musica di Christoph Willibald Gluck

Teatro La Fenice

venerdì 20 marzo 2015 ore 19.00 turno A *in diretta su* 

domenica 22 marzo 2015 ore 15.30 turno B

martedì 24 marzo 2015 ore 19.00 turno D

giovedì 26 marzo 2015 ore 19.00 turno E

sabato 28 marzo 2015 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2014-2015 3





Joseph-Siffred Duplessis (1725-1802), *Christoph Willibald Gluck*. Olio su tela (1775). Vienna, Kunsthistorisches Museum.

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



Frontespizio del libretto della prima rappresentazione assoluta di *Alceste* al Burgtheater di Vienna, il 26 dicembre 1767.

ALCESTE

tragedia per musica in tre atti Wq. 37

libretto di Ranieri de' Calzabigi

dall'omonima tragedia di Euripide

musica di Christoph Willibald Gluck

prima rappresentazione assoluta: Vienna, Burgtheater, 26 dicembre 1767

versione originale in italiano, Vienna 1767

edizione critica a cura di Gerhard Croll, editore proprietario Bärenreiter-Verlag, Kassel

rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti

Admeto Marlin Miller

Alceste Carmela Remigio

Eumelo Ludovico Furlani* / Ernesto Gemperlé*

Aspasia Anita Teodoro* / Tania Plaisant*

Evandro Giorgio Misseri

Ismene Zuzana Marková

Un banditore / Oracolo Armando Gabba

Gran sacerdote d'Apollo / Apollo Vincenzo Nizzardo

Cittadini, damigelle d'Alceste, Alessandra Giudici, Eleonora Marzaro,

un nume infernale *Ciro Passilongo, Antonio Casagrande (20, 22, 24)*

Ester Salaro, Alessandra Vavasori,

Salvatore De Benedetto, Emanuele Pedrini (26, 28)

maestro concertatore e direttore **Guillaume Tourniaire**

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

light designer **Vincenzo Raponi**

movimenti coreografici **Roberto Pizzuto**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

***Piccoli Cantori Veneziani**

maestro del Coro **Diana D'Alessio**

continuo

Roberta Ferrari *cembalo*, **Alessandro Zanardi** *violoncello*

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nel tricentenario della nascita di Christoph Willibald Gluck (1714)

in coproduzione con la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro maestro di sala</i>	Roberta Paroletti
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Andrea Bernard
<i>scenografa collaboratrice</i>	Serena Rocco
<i>costumista collaboratrice</i>	Lorena Marin
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro alle luci</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice Rubechini (Firenze), Arianese (Milano)
<i>attrezzatura e costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

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) riuscirono all'occorrenza ad entrare nell'uso nelle messinscene più ambiziose, le nuove tavole della legge non finirono sul leggio 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,

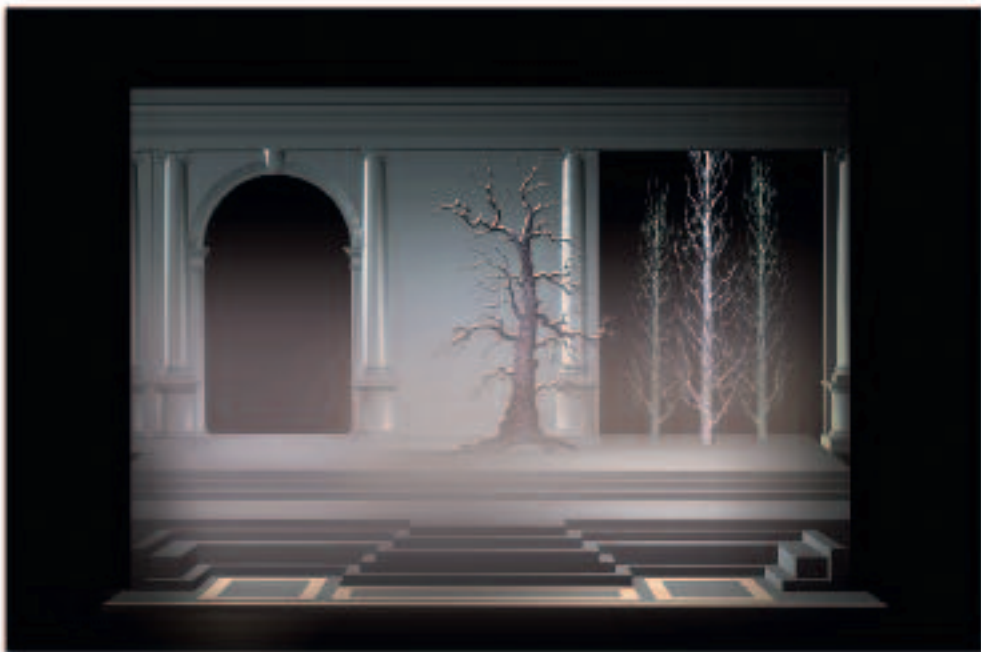
giacché padre Martini (affezionato anzitutto alla sua quiete conventuale e libresca, contrappuntistica e storiografica; e in sostanza galantuomo a tutta prova) rifiuterà di compromettersi, evitando di esaltare la musica teatrale degli Italiani – verso la quale pure non nasconde una certa propensione 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 introvsi 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



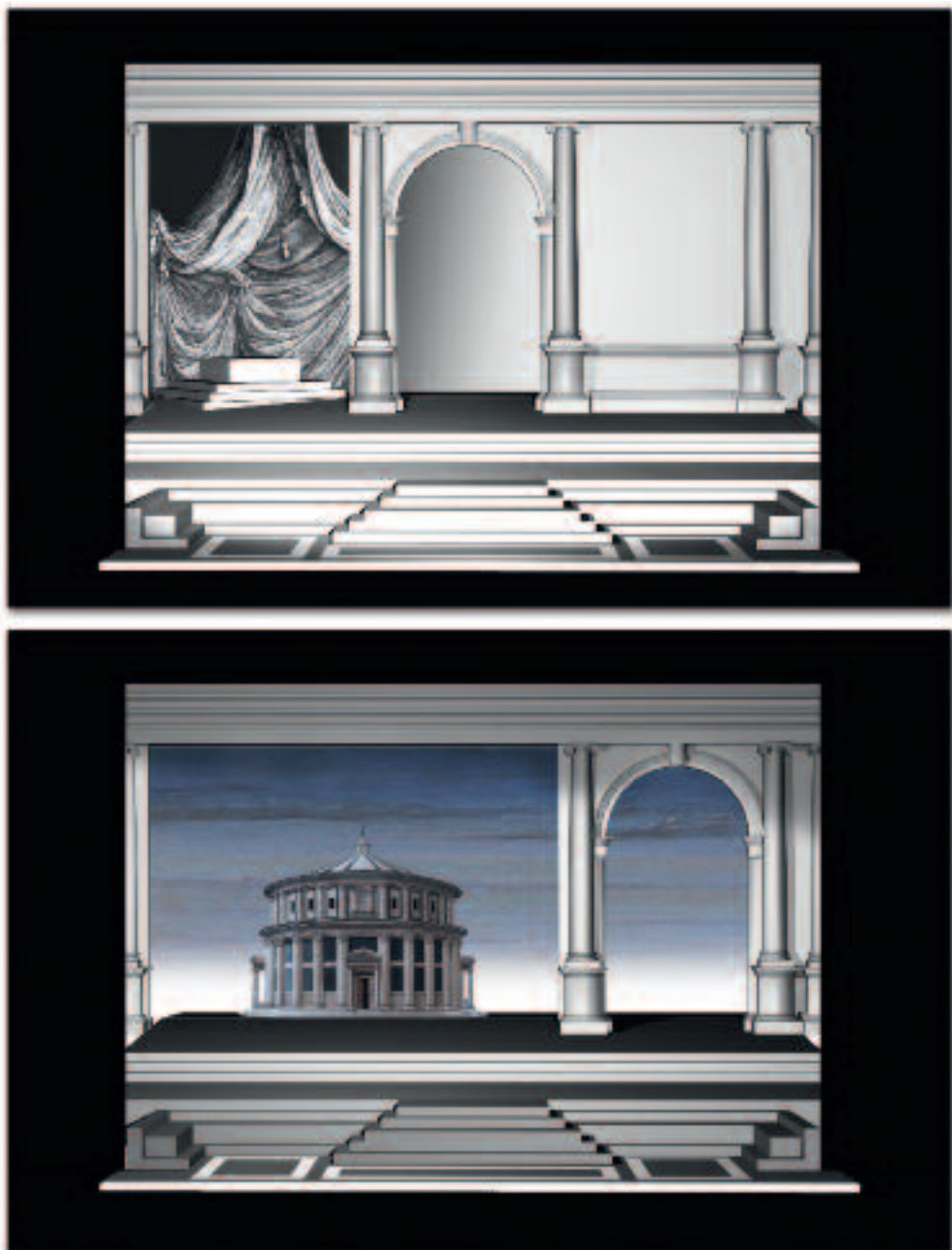
Pier Luigi Pizzi, bozzetti scenici (I.3, «tempio d'Apollo con statua colossale del nume», e II.1, «oscura e fitta selva sacra agli dei infernali») per *Alceste* al Teatro La Fenice di Venezia, marzo 2015; regia e costumi dello stesso Pier Luigi Pizzi.



Foto delle prove di *Alceste* al Teatro La Fenice di Venezia, marzo 2015; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena (t.4): Vincenzo Nizzardo (gran sacerdote di Apollo), Carmela Remigio (Alceste). Foto Michele Crosera.



Foto delle prove di *Alceste* al Teatro La Fenice di Venezia, marzo 2015; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena (II.4): Giorgio Misseri (Evandro), Marlin Miller (Admeto). Foto Michele Crosera.



Pier Luigi Pizzi, bozzetti scenici (II.3, «camera interiore del palazzo d'Admeto, con sacrario domestico ed ara da una parte, e letto maritale dall'altra», e III.1, «vestibulo magnifico e scoperto del real palazzo, adorno di statue e trofei. Fra gli spazi che lasciano le colonne che lo sostengono si scopre in diverse vedute la città») per *Alceste* al Teatro La Fenice di Venezia, marzo 2015; regia e costumi dello stesso Pier Luigi Pizzi.

Andrea Chegai

La lunga morte di Alceste, ossia la nascita programmata di un nuovo teatro musicale (Vienna, 1767)

Che il melodramma possa farsi specchio di una cultura teatrale plurima, nella fattispecie fra Italia e Francia, lo sa bene lo spettatore dell'opera dell'Ottocento, oggi nella condizione di ascoltare alcuni dei capolavori di Rossini Donizetti o Verdi in duplice versione d'autore, con peculiarità distinte o talvolta con affinità in grado di ridurre lo scarto fra le due tradizioni. Nel caso di *Alceste* di Gluck (Vienna 1767, seconda versione Parigi 1776) l'ambivalenza si trasforma in un giro vizioso senza univoche vie d'uscita. L'opera fu concepita in italiano da Ranieri de' Calzabigi sul soggetto di Euripide ma tramite l'edizione francese allora più in voga, la raccolta in prosa del *Théâtre des Grecs* curata dal gesuita Pierre Brumoy, pubblicata a Parigi nel 1730 e riedita più volte durante il secolo a cura d'altri. Ma anche senza questa fonte letteraria, indiretta e culturalmente connotata, il soggetto greco-tragico prescelto volge in direzione della *tragédie-lyrique* francese e non del dramma per musica italiano: oltre alla conformazione complessiva dello spettacolo lo comprova l'illustre antecedente dell'*Alceste* di Quinault-Lully, lontana nel tempo (1674) ma riproposta a Fontainebleau al cospetto di Luigi XV ancora nel 1754, proprio durante il soggiorno di Calzabigi nella capitale francese, a cura della coppia Rameau-Cahusac con le coreografie di Antoine Bandieri de Laval. E se nel libretto calzabigiano poco o niente resta del rigoglioso testo di Quinault, nella concezione di fondo della loro 'tragedia per musica' Calzabigi e Gluck, reduci entrambi da durevoli trascorsi metastasiani, tennero conto delle strutture poetico-musicali in voga nel teatro francese, importate nell'opera italiana come prefigurato a livello teorico fra gli altri da Francesco Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755 e 1763); e una volta tanto teoria e pratica parvero andare nella stessa direzione.

Giungiamo quindi al lato italico della faccenda. Calzabigi propone lo spettacolo a Vienna nel 1767, con dedica a Maria Teresa, vale a dire nella sede primaria del dramma per musica metastasiano, vivo e attivo il Metastasio (*Il trionfo di Clelia*, 1762, *Romolo ed Ersilia*, 1765). Lo fa dialogando col pubblico dei committenti e dei destinatari proprio sulla base delle peculiarità onninamente conosciute dell'opera italiana, che si vuole qui riconsiderare dalle radici; il tutto, comprese le prefazioni e le polemiche pubbliche e private, avviene in lingua italiana. Vi è persino un lontano precedente italoasburgico, poco noto, vale a dire l'*Alceste* di Donato Cupeda per la musica oggi perduta di Antonio Draghi (1699), dramma per musica dato a Vienna per comando dell'imperatore in carica, il musicofilo Leopoldo I, in occasione della nascita della sere-

nissima arciduchessa Maria Giuseppa, figlia del futuro imperatore Giuseppe I e della regina Amalia di Hannover. La dedicataria era l'erede presuntiva del soglio imperiale; a seguito della Prammatica Sanzione del 1713 le cose andarono però diversamente: Carlo VI, insediato al trono dopo la morte di Giuseppe (1711), invalidò gli accordi stipulati dal predecessore e nominò come proprio successore la figlia, giust'appunto Maria Teresa. In entrambi i casi il mito di Alceste viene quindi indirizzato a una figura femminile di grande rilievo a corte, una erede al trono ancora in fasce (Maria Giuseppa) e una imperatrice consorte da poco vedova (Maria Teresa: Francesco I Stefano era deceduto nel 1765). L'intento, palese, era quello di propiziare o solennizzare le qualità ideali di una regnante, consorte fedele e devota sino al sacrificio di sé stessa, nello spirito della salvazione del regno, dei famigliari e dei sudditi. I repertori registrano anche un'intermedia *Alceste* festa teatrale di Pietro Pariati per la musica di Giuseppe Porsile del 1718 in occasione dell'onomastico dell'imperatrice Elisabetta Cristina (consorte di Carlo VI e madre di Maria Teresa), di cui però conosco solo l'esistenza e non i contenuti: se davvero come sembra si tratta del solito soggetto euripideo, la trafia delle *Alcesti* imperiali si allungherebbe a tre consecutive generazioni.

L'andirivieni fra Italia e Francia termina con l'adattamento del 1776 per l'Académie Royale de Musique su testo di François-Louis Le Bland Du Roullet, premiato all'epoca da un successo crescente che consacrò quella rivisitazione nel novero delle poche opere del Settecento ancora note ad Ottocento inoltrato. Da lì nacque il mito storiografico di Gluck e di *Alceste*, eletta ora a contrassegno di una ritrovata benefica grecità (ad esempio da Berlioz e Wagner, che realizzò nel 1847 anche una revisione di *Iphigénie en Aulide*), ora a incunabulo del moderno dramma musicale per quanti, ustionati dal fuoco wagneriano, hanno preteso individuare in quella lontana rappresentazione di corte i presupposti culturali greco-tragici ovvero franco-germanici, ma in ogni caso non italici, del nuovo ritrovato teatrale del secondo Ottocento.

Nondimeno la rivisitazione francese, condotta senza più l'assistenza di Calzabigi, dovette adattarsi al nuovo contesto, già collaudato da Gluck con *Iphigénie en Aulide* (1774), *Orphée et Eurydice* (adattamento dell'azione teatrale viennese, stesso 1774), *L'arbre enchanté*, *La Cythère assiégée* (seconda versione 1775) e altro. Si trattava intanto di incrementare la presenza già significativa di danze, aggiungendo come di prammatica un *divertissement* finale, che non piaceva affatto al compositore, e di riconsiderare l'epilogo per renderlo più articolato dal punto di vista drammatico. Du Roullet optava addirittura per un finale tragico; si finì per reintrodurre il personaggio di Ercole, presente nella tragedia di Euripide ma espunto da Calzabigi, cui spetta recuperare Alceste dagli Inferi strappandola a Thanatos, al posto del più sbrigativo *deus ex machina* nelle vesti di Apollo che interveniva nella versione di Vienna. Quella prima stesura, all'origine dell'imbastitura critica della cosiddetta 'riforma gluckiana', venne rapidamente dimenticata sino quasi al giorno d'oggi, nonostante una certa circolazione in Italia e all'estero (Padova, Bologna, Napoli, Firenze, Copenhagen, Berlino, Londra), una nuova musicazione di rilievo (quella di Pietro Alessandro Guglielmi, Milano 1769) e la pubblicazione a stampa come si addiceva solo a poche eccellenti opere di corte (Vien-



Alceste (versione francese del 1776) all'Opéra di Parigi, aprile-maggio 1985; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena (III.9): Barry McCauley (Admète) e Shirley Verrett (Alceste). Foto Colette Masson / Roger-Viollet.

na, Trattner, 1769). Destino bizzarro per la riforma dell'opera italiana, consacrata in lingua francese e in terra di Francia.

La versione originale, qui riproposta, mantiene tratti di unicità che interessano per loro stessi, anche senza considerare la definitiva consacrazione parigina. Quanto prodotto da Gluck per Vienna dal 1761 al 1770 – *Don Juan*, balletto per Gasparo Angiolini, *Orfeo ed Euridice*, *Telemaco, o sia L'isola di Circe*, *Sémiramis*, altro balletto angioliniano, *Alceste*, *Paride ed Elena* – fu per buona parte frutto di un articolato sodalizio massonico-intellettuale e artistico. Un clan cui appartennero Calzabigi, giunto a corte nel 1761 grazie a influenti raccomandazioni con cariche di tipo amministrativo (dopo trascorsi avventurosi, fu consigliere per i Paesi Bassi e consigliere imperiale), il già celebre compositore tedesco, stabile a Vienna dal 1752, il Generalspektakeldirektor Giacomo Durazzo (fino al 1764), già ambasciatore di Genova alla corte imperiale, il principe Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, diplomatico e cancelliere della corte, protagonista di lungo corso della politica teresiana e del giuseppinismo illuminato poi. Che diplomatici, dignitari o regnanti influissero in modo ravvicinato su questioni teatrali e gli artisti lo facessero su quelle politiche è condizione piuttosto comune nelle civiltà di antico regime, presso le quali lo spettacolo di corte, caricato di valore metaforico, viene ad essere tassello di tutto rilievo nel quadro di strategie politiche e dinastiche e un canale di comunicazione fra casate vicine o lontane; i suoi ideatori o interpreti possono quindi assumere il rango di cortigiani di spicco. Casi noti quelli di Lully, consulente e confidente del Re Sole, Farinelli, castrato e cavaliere alla corte spagnola di Ferdinando VI e primo proponente del teatro metastasiano presso la corte cattolica, Mattia Verazi, librettista e segretario dell'Elettore Carlo Teodoro di Baviera, Francesco Algarotti, erudito e saggista ciambellano alla corte prussiana di Federico II (valente musicista per suo conto), Guillaume Du Tillot, ministro nella Parma dei Borboni e direttore degli spettacoli secondo canoni riformati di marca filogallica, e via dicendo.

Le vicende di quel decennio viennese restano tuttavia singolari per tanti motivi. Innanzitutto perché tramite quel multiforme e bizzarro consesso d'ingegni venne a profilarsi un genere di spettacolo musicale alternativo rispetto a quello sviluppato e diffuso da oltre un trentennio nella stessa Vienna, in piena ufficialità, vale a dire il dramma metastasiano. I prodotti teatrali confezionati dal Poeta Cesareo sulle misure di Carlo VI e della consorte Elisabetta Cristina, per Maria Teresa, Francesco I Stefano o per il giovane Giuseppe II apparvero all'improvviso messi in discussione a vantaggio di un altro genere di spettacolo che aspirava a imporsi, nonostante che i drammi per musica del Metastasio rimaneggiati quanto si vuole ancora vivessero un loro interminabile e vitalissimo autunno nei teatri di mezza Europa. E per due di quegli ingegni assieme, Calzabigi e Gluck, si usa applicare un attributo da allora in poi divenuto una sorta di marchio di garanzia: sodalizio. Non più semplice collaborazione, magari intensa, come fra un operista veneziano del secondo Seicento e il suo accademico librettista, il Metastasio e Vinci, il Metastasio e Caldara, Goldoni e Vivaldi, Goldoni e Galuppi. Si trattò stavolta di condivisione totale di obiettivi e d'intenti, importanti sia per gli autori sia per chi ne racconta la storia anche più dei risultati raggiunti. Vennero poi

Da Ponte e Mozart, Romani e Bellini, Boito e Verdi e via dicendo. Un dispositivo critico efficace, anche se equivoco; per l'opera sarebbe infatti poco sensato affermare *a priori* che il prodotto artistico di un sodalizio sia di per sé migliore di quello scaturito da un fortuito incrocio professionale, come tanti e di successo ve ne furono fra Sette e Ottocento.

Per la validazione del sodalizio Calzabigi/Gluck torna a favore che sia in gioco la tragedia, genere drammatico e musicale di cui da sempre si elogia unità, coerenza interna, equilibrio delle parti col tutto, un tutto qui costituito da testo, musica, cori, danze. Altre volte nella storia dell'opera l'idea di tragedia aveva inseguito dappresso quella di opera – viene da pensare a certi libretti di Zeno o Salvi e ai non pochi tentativi di spettacoli in cinque atti, come nei libretti di Gerolamo Frigimelica Roberti o di Benedetto Pasqualigo ad inizio Settecento – ma senza giungere a mettere in discussione gli istituti musicali del teatro musicale italiano 'non tragico'. In seno alla corte di Vienna invece si misero sotto coltura i germi per il dissolvimento di quello stesso genere di spettacolo in cui la corte medesima si era riconosciuta per decenni. Ciò fu possibile, non senza difficoltà e cabale cortigiane, anche grazie al collante massonico che tenne assieme molti dei protagonisti di quell'impresa artistica e che forse concorse a determinare la diaspora in cui essi stessi incorsero dopo la morte di Francesco I Stefano, imperatore massone che poté esercitare una certa benevolenza nei loro confronti, venuta bruscamente meno sotto la più austera reggenza di Maria Teresa. Di qui anche la forte carica metaforica in senso iniziatico-massonico di svariate opere gluckiane del periodo riformato, in Austria e Francia. Nel caso di *Alceste* il programma muratorio è meno organizzato che nell'antecedente *Orfeo*, o forse fu attenuato per la recente successione imperiale (1765); in ogni caso si mette in scena il percorso iniziatico della protagonista, che supera la più severa delle prove di amore coniugale e fedeltà allo stato ed è infine riammessa al consesso dei viventi per intercessione del dio più vicino al Sole, Apollo, presente anche in altre produzioni di sospetto contenuto massonico (*Le feste d'Apollo* a Parma nel 1769, il cui terzo atto è fra l'altro costituito dalla ripresa di *Orfeo ed Euridice* con musica originale).

Su un piano meno riservato, altro elemento distintivo fu la rilevanza della riflessione teorica, disseminata da Calzabigi in diversi scritti di quegli anni e fissata nell'arcinota prefazione a firma di Gluck premessa alla partitura a stampa di *Alceste*, brevissima ma dal formidabile slancio programmatico, che promosse quell'esperienza al rango di svolta irrevocabile nella storia dell'opera in musica. Ultimo dato caratterizzante, l'accuratezza dei risultati artistici in ogni aspetto degli spettacoli, ove per la prima volta si giunse a coinvolgere se non a porre in primo piano la dimensione coreutica, armonizzandola ai contenuti complessivi, mediante la partecipazione attiva cui furono chiamati coreografi dello spessore di Gasparo Angiolini prima e Jean-Georges Noverre poi, avversari per credo estetico ma in questo caso partecipi entrambi di eventi spettacolistici indirizzati a identici obiettivi.

I principi di quella che è passata alla storia per essere nel secolo delle riforme una nuova riforma dell'opera, dopo quella condotta da Zeno e dal Metastasio nella prima

parte del secolo e volta ad allontanare i secentismi, sono gli stessi ben noti a chiunque abbia sfogliato un manuale di storia della musica, e saranno sempre quelli quando ancora se ne parlerà fra cent'anni. Limpidi, lapidari, ambiziosi; eccoli: 1) stop agli abusi dei cantanti: si canta solo quello che è scritto; 2) la musica deve servire alla poesia e allo svolgimento della 'favola', senza far bella mostra di sé e senza interrompere l'azione; 3) controllo rigoroso delle ripetizioni di testo e musica, che debbono procedere per quanto possibile in parallelo, senza soverchie ripetizioni; 4) ricerca di affinità fra la Sinfonia introduttiva e l'azione del dramma; 5) attenuazione del contrasto fra recitativo e aria; 6) 'bella semplicità' e non ricerca dell'effetto a tutti i costi; 7) espressione diretta delle passioni senza ricorso ad artifici retorici come descrizioni, paragoni, sentenze e massime morali. Tutto buono, si dirà, e un bel passo avanti, anticipato nella pratica da *Orfeo ed Euridice* (1762), sintetica azione teatrale marcata dal vivace sperimentalismo che contraddistingueva quel sottogenere, ma di per sé priva di quelle motivazioni programmatiche che molti storici hanno voluto individuarvi. Si tratta in ogni caso di principi modernamente condivisi e riconducibili a un comune sentire, distillato dalla consuetudine con tanto teatro ottocentesco.

Ma non per questo il flusso storico dell'opera italiana cambiò improvvisamente direzione dopo queste esperienze. 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) riuscirono all'occorrenza ad entrare nell'uso nelle messinscene più ambiziose, le nuove tavole della legge non finirono sul leggio 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. Gli adattamenti francesi delle opere gluckiane e le sue opere francesi originali (in prima istanza le due *Iphigénie* e *Armide*) molto incisero invece sulla produzione francese di Salieri, Sacchini, Spontini, lambendo di striscio quella del poliedrico Cherubini, e in parte sull'*Idomeneo* di Mozart (pure di matrice francese), e su quella italica del tardo Traetta (*Antigona*, 1772) e di Manfroce (essenzialmente *Ecuba*, 1812, non a caso prodotto della Napoli bonapartista di Gioacchino Murat e condotta con un occhio alla *Vestale*); il teatro francese ha però poco a che fare con la riforma calzabigiana, quanto non piuttosto il contrario.

Negli ammaestramenti di Calzabigi il referente diretto, da contrastare, è ovviamente il teatro del Metastasio (non menzionato in quelle due pagine), che Calzabigi aveva analizzato e discusso sin dagli anni della sua ambigua *Dissertazione* del 1755, concepita per accompagnare una propria edizione parigina di drammi del Poeta Cesareo. Il teatro del Metastasio resterà una costante della sua riflessione teorica fino all'incendiaria *Risposta di Don Santigliano* (Venezia 1790), ove sotto mentite spoglie Calzabigi

prese le difese di sé stesso contro i rilievi che gli aveva mosso il pedante gesuita Stefano Arteaga. In oltre duecento pagine d'invettiva viene lì passata al trituttutto la cultura teatrale e melodrammatica di un intero secolo. Ma anche qualora si avesse la pazienza di leggerla, la *Risposta* – che pare più che altro lo sfogo irrazionale di un uomo rabbioso e ormai fuori dai giochi – ha carattere retrospettivo e non vale la lettera che Calzabigi stesso inviò al Kaunitz il 6 marzo del 1767, giusto all'epoca delle grandi manovre viennesi, che circoscrive a perfezione la personalità dello scrivente e le sue motivazioni drammaturgiche, prefigurando gli argomenti della celebre prefazione di *Alceste*. Dato il suo non semplice reperimento vale la pena di riprodurla quasi per intero qui di seguito.

Qualora dunque la M.S. e l'A.V. stabiliscino che l'*Alceste* vada in iscena, è indispensabile scegliere per l'*Alceste* personaggi adattati, non essendo possibile che le parti d'*Alceste* e d'*Admeto* siano rappresentate da qualunque personaggio, sia per ragione della tessitura di questa nuova specie di drammi, che fondano tutto sull'occhio dello spettatore e per conseguenza sull'azione, sia per motivo della musica adattata al genere, e però più rivolta all'espressione che a ciò che piacque agl'Italiani di questo secolo di chiamar canto.

I drammi del Sig. Abate Metastasio, per motivo del loro piano che pare, in ragione della lunghezza proveniente e dalla quantità de' versi e dalla rifioritura della musica, escludere l'attenzione dello spettatore, godono soli il privilegio d'essere *selles à tous chevaux*, onde è stato sempre indifferente che un personaggio di que' drammi rappresentato fosse da Farinello, Caffarello, Guadagni o Toschi, o dalla Tesi, dalla Gabrielli o dalla Bianchi, poiché da essi il pubblico non aspettava e non esigeva che un paro d'arie cantate e il duetto, senza nemmeno pretendere di sentir le parole, poiché prima di assistere alla rappresentazione aveva abbandonato il pensiero d'interessarsi all'azione, non essendo possibile di prestar 5 ore d'attenzione a 6 attori, 4 de' quali sono per ordinario così inetti che appena sanno pronunziare, per procurarsi a tanto costo il piacere d'appassionarsi per le insipide Clelie, le fredde Ersilie, le immaginarie Aristee, le impertinenti Emire, le indecenti Onorie e le sfacciate Mandani; quali tutte in sostanza non sono che cortigianelle romane o napoletane che parlano una lingua pulita e pettegoleggiano d'amore sulla scena. Non dirò niente degli eroi che son sempre fuori della natura, non incontrandosi al mondo mai caratteri filosoficamente caricati come quelli degli Orazii, de' Temistocli, de' Catoni, e de' Romoli metastasiani.

Escluso dunque l'interesse dalla rappresentazione di questi drammi, fu forza rivolgersi, mancando il piacere dell'anima, a trattenere i sensi: la vista co' cavalli veri in boschi dipinti, battaglie reali in campi di tavole, incendi con carte dipinte; l'udito con ridur la voce a violino e far suonar de' concerti colla bocca, onde ne nacquero i gargarismi musicali che in Napoli chiamano *trocciolelle* (perché in effetto rassomigliano assai al rumore che fanno, scorrendovi sopra le corde, le ruote delle carrucole) e tanti altri ghiribizzi armonici paragonabili a que' ritagli di pietra onde l'architettura gotica ornava, o per meglio dire deformava, i suoi monumenti, che ammirati una volta, sono adesso motivo di nausea e di riso a chi si ferma a guardarli. E per dar luogo a questi strani abbellimenti si prestò il poeta a riempire i suoi drammi di paragoni, di venti, di tempeste, di leoni, di destrieri, di rosignoli, che stanno tanto bene in bocca d'eroi appassionati, disperati o furiosi, come i nei, il belletto, la polvere o i diamanti in faccia, in testa o al collo d'una scimmia.

La cosa è affatto diversa nel nuovo piano di drammi da me, se non inventato, almeno il primo eseguito in *Orfeo*, poi in *Alceste*, e dal Sig. Coltellini continuato. Qui tutto è natura, tutto



Il monumento funebre dell'imperatore Francesco I Stefano (1708-1765) e dell'imperatrice consorte e arciduchessa regnante d'Austria Maria Teresa (1717-1780), nella Cripta dei Cappuccini a Vienna. Calzabigi dedicò a Maria Teresa, da poco vedova, il libretto di *Alceste*, accompagnandolo col distico ovidiano «Tu praestas virtute tua, ne prisca vetustas, l virtute Alcestis, tempora nostra premat» (Tu fai in modo, con la tua virtù, che l'antichità non sovrasti i nostri tempi nella virtù di Alceste).

è passione; non vi son sentenze, non v'è filosofia né politica, non paragoni, non descrizioni, non amplificazioni che sono le sfuggi difficoltà e che s'incontrano in tutti i libri.

La durata è ristretta ne' termini che non stancano o disperano l'attenzione: i soggetti son semplici, non tessuti a romanzo, onde l'ascoltar pochi versi basta per essere al fatto dell'azione che è sempre una, non complicata, non duplicata coll'ubbidir servilmente alla pazza legge di secondo uomo e seconda donna, se non bisognano, onde ridotti alla contestura delle tragedie greche hanno il privilegio d'eccitare il terrore e la compassione, e di agir sull'anima al pari d'una tragedia declamata. In questo piano V.A. vede bene che non entra altra musica che la semplice d'espressione che nasce dalla parola, sì perché non la seppellisca fralle note, sì perché non prolunghi impropriamente lo spettacolo, essendo ridicolo il sentire prolungar la voce d'*Amore* (per esempio) da cento note quando a tre sole l'ha ristretta la natura, parendo a me che la nota non abbia mai da valere più d'una sillaba.

Se dunque questo piano, coll'aggiunta del pantomimo ne' cori e ne' balli ad imitazione de' Greci, incontra il gusto del pubblico e quello purgato di S.M. (che assisté pure 14 volte ad *Orfeo*, e per segno di sommo gradimento regalò il maestro di cappella e il musico), conviene adattarsi al medesimo, e non confonderlo con quello del Sig. Metastasio. Perché a una bellezza bruna non convengono gli stessi ornamenti che a una bionda. Ne' drammi del Sig. Abate gorgheggin pure, e si sfiatino sopra un'aria di mormorante ruscelletto le Gabbrielli, le Bastar-

delle e simili züfolatrici, e non ne faccian sentire né una parola che ciò non importa; ma nell'*Orfeo*, nell'*Ifigenia* [scil. *Ifigenia in Tauride* di Coltellini/Traetta, Vienna 1763], nel *Telemaco* [scil. *Il Telemaco o sia L'isola di Circe* di Coltellini/Gluck, Vienna 1765], nell'*Alceste* ci vogliono delle attrici, che cantino ciò che scrisse il maestro, né pretendano inserirvi le note del baule, con ripeter 30 o 40 volte o un *Parto* o un *Addio* e farci sopra de' geroglifici musici, de' quali forse potrà dirsi il *Pulchrum est, sed non erat hic locus*, per far loro grazia.

Il metter dunque l'*Alceste* in bocca a queste gorgheggianti, e musici simili a loro, sarebbe lo stesso che rovinar musica e poesia, e non conseguire il fine prefisso che è quello dell'incontro, e di far piacere, onde sussistendo il pensiero bastardelliano, gabrielliano e apriliano potrà questo sodisfarsi con abbandonar loro un'opera del pastorello arcade Artino Corasio [scil. Metastasio], e converrà rivolgersi alla Mingotti o alla Francesina, a Manzuoli o a Tipaldi [scil. Giuseppe Tibaldi] per l'*Alceste*, per cui ci vuole ancora un par di bassi per rinforzare i cori (di cui ho già prevenuto il Sig. Gluk) e per le parti di sacerdote, d'oracolo etc., e de' meglio figuranti per i pantomimi. Così potrà riuscire l'*Alceste* un spettacolo nuovo, maestoso, interessante e degno di questa corte, di questa capitale, e del gusto di V.A. che per buona fortuna se ne vuole ingerire. In altro caso sarà meglio lasciar sepolto questo parto del mio povero ingegno e del sublime del Sig. Gluk, per non storpiarlo nel produrlo; e aspettare incontro più adattato per lui. L'*Orfeo* andò bene perché s'incontrò quel Guadagni, per cui pareva fatto a posta; e sarebbe riuscito malissimo in altra mano; ma *Il Telemaco*, poesia ottima e musica singolarmente divina, andò malissimo perché la Tipaldi [scil. Rosa Tartaglini Tibaldi, Asteria nel *Telemaco*] non era attrice, il Guadagni un birbante, e la famosa Taiberin [scil. Elisabeth Teyber] inetta al rolo di Circe e senza voce sufficiente per far da maga e render bene una musica degna d'una incantatrice e d'un incantesimo.¹

Con la scioltezza di chi si rivolga a un subordinato, anziché a un Principe cancelliere, l'insolente livornese mette le mani avanti e delinea i requisiti irrinunziabili di quel suo «nuovo piano» drammatico. Ne è giudice l'«occhio»: alla lunghezza artificiosa del 'logocentrico' Metastasio (qui menzionato, eccome) occorre far seguire l'espressione naturale delle passioni, che richiede interpreti idonei e loro soltanto; interpreti che abbiano le carte migliori nella presenza scenica e non nella vocalità più artificiosa infarcita di colorature fini a loro stesse. Al bando quindi «le Gabbrielli, le Bastardelle, e simili Züfolatrici», tutte uguali e tutte interscambiabili, adatte ai «geroglifici» musicali della scuola italiana, resi legittimi e forse indispensabili dal metastasiano moraleggiare sentenziare e filosofare che accomuna personaggi delle più diverse estrazioni, tutti alla fin fine 'romani' (come Metastasio e l'*Arcadia*, cui per altro apparteneva anche Calzabigi) o 'napoletani' (ossia di scuola napoletana, come molti degli italiani). In una tipologia di dramma fondata secondo Calzabigi sulla vuota e fredda retorica, fondamentalmente letteraria e lontana dalla sensibilità degli spettatori, l'unica attrattiva diviene il canto, sganciato dai contenuti drammatici anche a causa del ricorso alle arie di pa-

¹ La lettera fu edita per la prima volta in una poco diffusa rivista praghese, «Musikologie», I, 1938, pp. 114-122 (*Dokumenty. Dosud Neznámý dopis Ran. Calzabigeho z r. 1767*). Riproduco, normalizzandola, la trascrizione che se ne dà nella prefazione di GERHARD CROLL-RENAE CROLL all'edizione critica di CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Alceste* (*Wiener Fassung von 1767*). *Tragedia per musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi*, a cura di Gerhard e Renate Croll, in *Sämtliche Werke*, I/3b (Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht), Kassel, Bärenreiter, 2005, pp. X-XI.

ragone, generiche e indifferenti all'azione. Nel nuovo piano drammatico, invece, il testo va privo di facili metafore sollecitando così una musicazione attinente, ove una sillaba vale una nota: la declamazione della parola prevale sugli ornamenti sonori della parola stessa, che ne dilatano la durata e ne disperdono senso e senso drammatico (Handel Pergolesi Hasse Jommelli, per intenderci). Nell'infinito *match* fra parola e musica un altro e apparentemente decisivo *round* a vantaggio della prima.

Certo a Calzabigi non faceva difetto un forte senso del teatro, e del teatro inscenato (giudicato dall'«occhio» che si posa sul palco e non sul libretto). Ma vi fu anche un prezzo da pagare, salato, nell'affrancamento dal Metastasio e da quella pletora di Bastardelle, venti, onde, uccelletti e ruscelletti. I personaggi metastasiani, nella loro affinità per retorica, valori morali e obiettivi esistenziali, garantivano una pluralità di punti di vista e quindi di affetti. È ciò che in teatro si definisce intreccio e che il Metastasio eredita, oltre che da fondamenti classici, dal teatro tragico francese, Racine e Corneille. Ed è ciò che determina l'assetto labirintico del dramma metastasiano e la sua stessa lunghezza, inaccettabile per Calzabigi; che la denigra, va detto, anche sulla base dell'effettiva realizzazione da parte di esecutori non sempre all'altezza, e il problema angustió anche il Metastasio.

Come verifica delle imputazioni calzabigiane gioverà un confronto col dramma metastasiano ad *Alceste* cronologicamente più prossimo – confronto impertinente, ma reclamato a forza dalla *vis polemica* calzabigiana –: *Romolo ed Ersilia*, citato di sfuggita anche da Calzabigi nella sua lettera. Ai primi di agosto del 1765 il *Romolo* e la musica di Hasse avevano condecorato nell'Imperial palazzo di Innsbruck l'unione di Pietro Leopoldo, di lì a pochi giorni Granduca di Toscana per la morte improvvisa del padre e anni dopo imperatore, e Maria Luisa di Borbone. Ancora nozze a corte: l'argomento non poteva allora che essere romano e nuziale, anche se qui si tratta di una romanità preimperiale e persino prerepubblicana, ossia quella arcaica del ratto delle Sabine. Una leggenda fosca e violenta che figura solo in antefatto: il dramma inscena lo sposalizio di massa di quelle fanciulle ormai felicemente accasate e la reticenza della sabina Ersilia, segretamente innamorata di Romolo ma fedele ai dettami paterni, ostili al dominatore romano.

Le ostinate repugnanze di Curzio, i rigori d'Ersilia, la possanza e le insidie del ceninese Acronte, acerbo nemico di Romolo e suo disperato rivale, parevano ostacoli insuperabili. Ma, trionfando finalmente di tutti il grande, non men che felice, fondatore di Roma, ottiene inaspettatamente le sospirate nozze che sono la principale azione di questo dramma.

Così il Metastasio in fondo all'Argomento. Le sospirate nozze di Romolo con Ersilia costituiscono l'essenza dell'azione, il conseguimento principale del dramma, che può essere raggiunto solo se vengono superati gli ostacoli che a quelle nozze si frappongono, vale a dire le «repugnanze» di Curzio, padre fiero e orgoglioso di Ersilia, e «la possanza e le insidie» di Acronte, duce rivale di Romolo sul piano politico e sentimentale (anche lui vorrebbe Ersilia, senza speranza). A questo si aggiunge il tormentato legame di Valeria, sposa ripudiata di Acronte, e Ostilio, patrizio romano, disposto ad attendere che Valeria sgombri il suo cuore. La loro vicenda – un'ulteriore peripezia secondaria –

è lasciata in sospeso, ma mette al bello. Fedele alla sua estetica, stabilita ormai da oltre un trentennio, il Metastasio fissa sul telaio drammatico diverse storie fra loro interallacciate. Il compimento dell'azione principale dipende dalla risoluzione delle azioni secondarie, dallo scioglimento del nodo prodotto ad arte da molteplici fili narrativi. Solo una volta conscio della lealtà di Romolo, che nel frattempo ha ucciso Acronte (fra l'altro prosciogliendo Valeria dal suo legame) ed è finalmente disposto a lasciare liberi Ersilia e Curzio se lo vorranno, Curzio gliela concederà, e la fanciulla potrà accettare il matrimonio romano perché dispensata dagli obblighi verso il padre.

Il telaio di un dramma sono i suoi atti, in cui si collocano le strutture drammatico-musicali. Ciò nel Metastasio avviene secondo principi razionali, o addirittura cartesiani. La tabella che segue illustra la planimetria dell'atto primo di *Romolo ed Ersilia* (le cose non risulterebbero diverse per i restanti due).

SCENA	PERSONAGGI	STRUTTURE	CONTENUTI	MUTAZIONI
I.1	Coro, Romolo	coro → recitativo, coro	Si inneggia agli imminenti matrimoni fra Romani e Sabine, festeggiati con cori e danze; Romolo acclama l'evento	Gran piazza di Roma
I.2	Romolo , Ersilia, Valeria ed Ostilio	rec. → aria Romolo «Questa è la bella face» (<i>parte con Ostilio</i>)	Romolo ribadisce il suo amore ad Ersilia, che non accondiscende. Il popolo vorrebbe Romolo in trono con altra sposa, ma nell'aria Romolo conferma il suo amore	
I.3	Ersilia e Valeria	rec. → aria Ersilia «Sorprendermi vorresti» (<i>parte</i>)	Ersilia conferma le sue intenzioni a Valeria. Affiora però un celato sentimento per Romolo, che l'aria finale, rivolta ad Amore, prontamente ripudia	
I.4	Valeria e poi Acronte	rec. → aria Valeria «Sì, m'inganni; e pure, oh dio» (<i>parte</i>)	Acronte, che sta intessendo una congiura e ambisce a Ersilia, inganna Valeria, che per suo conto non sa dimenticare il traditore (lo dice nell'aria)	
I.5	Acronte , indi Curzio	rec. (<i>parte Acronte</i>)	Acronte fa credere a Curzio che Ersilia ha già sposato Romolo per causarne le ire e sollevarlo contro il re di Roma	
I.6	Curzio solo	rec. → aria Curzio «Molli affetti, dall'alma fuggite»	Monologo delirante e aria di sdegno nei confronti della figlia	
I.7	Ersilia ed Ostilio	rec. → aria Ostilio «Con vanto menzognero»	Ostilio per senso dello stato propone a Ersilia di caldeggiare il matrimonio fra Valeria, da lui amata, e Romolo. L'aria sancisce il principio della reciproca generosità in amore	Appartamenti destinati nella reggia ad Ersilia
I.8	Ersilia , indi Curzio	rec. (<i>parte Curzio</i>)	Ersilia si scopre riluttante all'idea di Ostilio. Giunge il padre che la rimprovera ma poi cede alle sue difese	
I.9	Ersilia , poi Romolo	rec. → duetto «Ah che vuol dir quel pianto?» (fine atto)	Incontro fortuito con Romolo. Ersilia cela con difficoltà il suo sentimento. Il duetto mantiene i due personaggi divisi, accomunati solo dall'angoscia	

Sullo sfondo di due diversi scenari (uno pubblico, uno privato) si avvicinano i soliti sei personaggi. Lo fanno secondo i principi insuperabili della *liaison des scènes*: la permanenza in scena di almeno uno di loro garantisce che essa non resti mai vuota (in neretto nella tabella i personaggi già presenti nella scena antecedente). Ma garantisce anche un graduale avvicinamento delle individualità agenti e quindi del punto di vista espresso, che può riferirsi sia all'azione principale (il legame incerto di Romolo ed Ersilia, per voce loro o di altri) sia alle restanti aspirazioni individuali (l'odio di Acronte, il severo istinto paterno di Curzio, la frustrazione di Valeria, la serafica generosità di Ostilio, per voce loro o di altri). Di qui le arie che pur sempre collocate a fine scena e pur sempre *col da capo* esprimono umori diversi mutando i contenuti e i referenti in scena: nel canto ci sarà spazio per un declamato melodico essenziale e scandito (lo 'stile parlante') come per le più ardimentose colorature. Non sarebbe stato possibile senza un intreccio «tessuto a romanzo», per usare l'espressione impiegata da Calzabigi (appropriata suo malgrado). In molti casi per di più non si tratta di arie così generiche e decontestualizzate: la costanza di Romolo (1.2), il rifiuto dell'amore da parte di Ersilia (1.3), la frustrazione di Valeria (1.4) sono sanciti proprio nelle loro arie. E anche le vituperate arie 'di paragone', quando sussistono, acquistano nel chiaroscuro metastasiano un loro senso strategico: quello di osservare e far osservare l'azione dall'esterno tramite generalizzazioni di tipo morale (vi si avvicina quella di Ostilio, 1.7) o astrazioni di tipo descrittivo, consentendo all'azione di guadagnare tempo, di prendersi una pausa, di essere ricondotta a universali drammatici comprensibili da tutti. In questa prospettiva sistemica il duetto finale non può essere che uno, ed è un duetto inevitabile e generato dal confronto di propositi al momento inconciliabili e irriparabili. Nessuno dei due protagonisti può abbandonare la scena 1.9; lì lega un vincolo d'amore che Ersilia non può ancora ammettere a sé stessa e a Romolo, e il tutto si risolve in una non comunicazione, o d'altro lato nella condivisione della precarietà che contrassegna il sentimento di Romolo ed Ersilia.

Vediamo adesso come si dipana l'atto primo di *Alceste*, rappresentata due anni dopo. L'Argomento d'una paginetta si limita a richiamare Euripide e i contenuti della tragedia, e a segnalare l'assenza di Ercole, a Vienna sostituito da Apollo in veste di *deus ex machina*. Concisione che non capita a caso: non vi è alcun antefatto da illustrare (come nel caso degli argomenti storici o storicizzati del Metastasio), non vi è un intreccio da sbrogliare, magari allungando qualche dritta allo spettatore per facilitarlo. Qui la vicenda è essenziale e smisurata al tempo stesso: Admeto re di Fera in Tessaglia sta per morire e morrà se qualcuno non si offre al suo posto. Alceste s'immola per il marito e per le sorti del regno, ma verrà ricondotta alla vita da Apollo, grato ad Admeto per essere stato da lui ospitato (Giove lo aveva punito per aver ucciso i Ciclopi, obbligandolo a servire mensa ai mortali: lo scrive Euripide ad apertura di tragedia). Ai sei personaggi principali – oltre alla coppia regale, i figli Eumelo e Aspasia, i confidenti Evandro e Ismene – si aggiungono officianti, numi infernali o celesti, figure di contorno e popolo sotto forma di coro o semplici figuranti: una collettività sempre partecipe e solidale. Non è solo l'effetto di un diverso luogo teatrale, dalla sala del palazzo di Innsbruck,

aperta a pochi, al più ampio e urbano Burgtheater di Vienna (il Metastasio non ricorre a compagini numerose neppure altrove), ma di un effetto-massa esaltato dalla poetica tragica, che proietta sul piano civile le vicende private dei protagonisti; e questo faceva buon gioco anche all'*establishment* imperiale. Beninteso non vi è alcun romanzesco intreccio: eccetto Admeto e Alceste, coinvolti in prima persona in un dramma individuale che diviene dramma di stato, gli altri personaggi non hanno motivazioni né aspirazioni proprie. Semplicemente si aggregano all'azione principale amplificandone il clamore. Più che conseguenza diretta della fonte tragica, articolata quanto basta, fu iniziativa autonoma del poeta livornese quella di prosciugare all'osso la vicenda (nel libretto di Calzabigi manca ad esempio la figura odiosa e sconveniente del padre di Admeto, che rifiuta di sacrificarsi per lui, presente invece in Quinault), appunto per far risaltare la grandezza della protagonista, incarnata a Vienna da una giovane Antonia Bernasconi, destinata a fulgida e controversa carriera sulle scene tedesche, italiane e londinesi, anche come cantante mozartiana. Fu massona e in rapporti privilegiati e forse lesbici con Maria Carolina di Napoli – ove si misero in scena e *Orfeo* e *Alceste* –, pure massona e che della massoneria si servì per insinuare una politica filoasburgica nella capitale borbonica.

Il piano drammatico dell'atto primo mette a nudo le molteplici differenze della tragedia calzabigiana rispetto al dramma per musica alla Metastasio.

SCENA	PERSONAGGI	STRUTTURE	CONTENUTI	MUTAZIONI
I.1	Un banditore, Evandro, Ismene [che tace], una voce, coro	rec. → coro/voce → rec. → coro/voce → rec.	Il banditore comunica al popolo la malattia mortale del re Admeto; compianto generale	Gran piazza della città di Fera
I.2	Alceste, Eumelo, Aspasia, coro e detti	coro → rec. → aria Alceste con Eumelo e Aspasia «Io non chiedo, eterni dei» → coro → rec. → coro (<i>partono tutti</i>)	Coro di compianto per Admeto e Alceste, che sarà vedova con figli orfani. Invocazione agli dei di Alceste, che ordina il rito	
I.3	Coro, gran sacerdote	coro → rec. → coro → rec.	Coro di supplica ad Apollo e invocazione del gran sacerdote	Tempio d'Apollo con statua colossale del nume
I.4	Alceste, Eumelo, Aspasia, Evandro, Ismene, oracolo e detti	rec. → coro → rec. → coro (<i>fuggono tutti tranne Alceste e i figli</i>)	Invocazione di Alceste ad Apollo e coro di supplica. L'oracolo è perentorio: Admeto morrà «s'altri per lui non more»	
I.5	Alceste, Eumelo, Aspasia	rec. → aria Alceste «Ombre, larve, compagne di morte»	Disperazione di Alceste, che concepisce il sacrificio di sé stessa per la salvezza del marito; l'aria sancisce la decisione	
I.6	Alceste, Eumelo, Aspasia, Evandro, Ismene	rec. (<i>parte Alceste con i figli</i>)	Evandro e Ismene esortano Alceste a raggiungere l'agonizzante Admeto	
I.7	Evandro, Ismene, voci, coro	voci/Evandro/Ismene → coro	Compianto generale	

Ripartite in due mutazioni (entrambe ambientazioni pubbliche), le scene sono esigue per numero ma di ampio respiro per contenuti visivi e spettacolistici. Alla regolarità pendolare di recitativo → aria della tradizione metastasiana subentra un affollato disordine, in scene mobilissime per contenuti musicali eppure statiche nello sviluppo complessivo dell'azione principale e unica, che in questo atto primo di fatto non si sviluppa, anzi collassa nella contemplazione attonita del dolore. Oltre alla notizia dell'imminente dipartita del sovrano, allo sconcerto di popolo e congiunti e al segreto proposito maturato da Alceste niente succede, perché appunto non vi è peripezia secondaria. Non significa che non vi sia azione musicale: peculiarità del teatro d'opera è il poter tradurre in azione interiore e sonora anche un atteggiamento sentimentale contemplativo, come avviene in tante arie del Metastasio non meno che nelle vaste scene di compianto di *Alceste*, temporalmente dilatate anche per la presenza di ampi recitativi strumentati (dal decorso più lento dei recitativi semplici, che pure vi sono) e di sezioni strumentali atte a sostenere pantomimi («Arie di pantomimo») o interi balli. Rispetto a un dramma di scuola italiana, che nello scorrimento del testo vive di accelerazioni (recitativi) e rallentamenti (arie), prevale qui una proporzionata uniformità di scansione.

Per quanto riguarda gli affetti, al caleidoscopico chiaroscuro metastasiano si sostituisce la proiezione drammatica di quello che pare un gruppo scultoreo winckelmanniano; alla multifocalità del dramma per musica fa seguito la focalizzazione su un personaggio (Alceste quasi sempre in scena, mentre Admeto, oppresso dalla malattia, manca in tutto l'atto primo) e sul suo dolore privato e pubblico. La distanza che passa da un dramma per musica a una tragedia per musica di questo tipo sta appunto nella diversa caratura dei protagonisti e nella loro presenza scenica (di qui le insistenze di Calzabigi volte a ottenere interpreti idonei), a prescindere dal lieto fine che spesso accomuna nel teatro musicale settecentesco i due generi. E quella statura scenico-drammatica non dipende più dal computo dei pezzi chiusi (in Metastasio e soci chi conta di più, di più ne ha), ma dalla convergenza di tutto e tutti sul nodo drammatico di fondo, qui Alceste e la sua sorte. A fronte di un esiguo numero di arie nell'atto primo, appena due, entrambe per Alceste, sola o assieme ai figli, il coro è infatti presente in molte scene sia in forma statica sia in forma dinamica (vale a dire diviso in due semicori dall'effetto stereofonico, e in altri casi in dialogo con un corifeo rappresentato da una «voce» impersonale e senza altro contrassegno). Nell'ultima scena (1.7) si giunge a tentare qualcosa di inedito per l'opera del Settecento: la frammentazione del dolore in una miriade di voci indistinte, nella folla, con effetto di caos e sconcerto; come recita la didascalia, «*subito a uno, a due, a tre, ministri del tempio, sacerdoti, cittadini uomini e donne da diverse parti, i quali interrogando i suddetti personaggi, che in atto di partire mostravano di andar dietro ad Alceste, gli fermano sulla scena*». Non sussistono all'epoca dispositivi musicali idonei a sostenere la volumetria e la dinamica di una situazione come questa; il concertato mutuato dalla tradizione comica era concepito per far agire i personaggi del dramma sul proscenio, e non per dare occasionale risalto a indistinte voci della folla. Ne esce una pagina musicale potente e visionaria, in cui Gluck dà voce

alle grida della moltitudine disponendole in sequenza su un ostinato ritmico pulsante e fatalistico.

Com'è ampiamente noto, aleggia in tutta la tragedia gluckiana una presenza inusuale per il teatro musicale settecentesco in lingua italiana: quella della morte, decisiva ai fini della condotta drammatica; morte che sfiora appena il teatro razionalista del Metastasio viennese. Dopo aver fatto la sua invadente e problematica comparsa in alcuni suoi drammi del periodo italiano (i suicidi di *Didone abbandonata* e *Catone in Utica*), era stata più oltre relegata al ruolo di prospettiva eventuale o remota, e se effettivamente occorsa confinata in rare teicoscopie. Nel *Romolo* si racconta dettagliatamente la morte in battaglia di Acronte, ma solo le sue «spoglie opime» sono mostrate sul carro del vincitore. Nell'*Alceste* gluckiana come nell'antecedente *Orfeo ed Euridice* – che si riallinea per il tema prescelto alle origini stesse dell'opera – la morte è non solo un evento sventuratamente occorso o una prospettiva concreta (la morte di Euridice, l'inguaribile malattia di Admeto, il proposito sacrificale di Alceste), ma un luogo confinante con gli spazi umanizzati del dramma, presidiato da entità infernali: non l'istriónico Thanatos di Euripide, bensì voci e numi dell'Averno. Alla seconda scena dell'atto secondo, nell'«oscura e folta selva sacra agli dei infernali, nel circuito di Fera», resa più sinistra dagli uccelli notturni richiamati in orchestra, le due dimensioni terrestre e ultraterrena vengono a contatto, e dialogano. Non c'è spazio in questa scena per la nuda parola, in recitativo secco; i principi calzabigiani trovano conseguimento proprio dal lato musicale: orchestra e canto sono trainati dal testo, ove si passa in modo serrato da versi sciolti densi di contenuti, e quindi strumentabili, alle forme strofiche di arie e cori; ridondanze o indugi non si rendono necessari nella musica perché i versi lirici a sua disposizione sono già molti. L'invocazione di Alceste («Tu tiranno dell'ombre») ha pronta risposta, e dopo aver tentato di dissuaderla le ombre si manifestano alla vista di lei e del pubblico e la ammettono nel loro regno («Dunque vieni: la morte t'accetta»), concedendole tuttavia di salutare i figli e il consorte. L'Alceste che fa ritorno ai suoi (II.5) è quindi una donna semiviva, sospesa in una terra di mezzo, che ha contratto un patto inderogabile (e i fragorosi festeggiamenti di corte a II.3 per la guarigione di Admeto procurano allo spettatore, che sa già tutto, un retrogusto assai amaro). Solo a III.2 i numi infernali la risucchieranno nell'Averno, nello sbigottimento di famigliari e sudditi, defunta a tutti gli effetti. In quella condizione resterà nelle due scene successive fino all'arrivo di Apollo, dio del sole e dell'Oriente, nell'ultima. A fronte di una rinascita salvifica ma compressa nei cinque minuti conclusivi, la morte, non-azione per eccellenza, è quindi l'unica vera 'azione principale' dell'*Alceste*. Condizione suprema d'immobilità che si diffonde allo spazio e al tempo della rappresentazione, e che se sancisce l'inaugurarsi di un nuovo modo di intendere il teatro musicale, lo fa annullando la molteplicità delle passioni e affidandosi all'azzeramento del moto, allo scolorimento di ogni policromia.

L'ombra di un destino incombente si allunga fin dall'«Intrada» (ossia *ouverture*). A differenza dalla sinfonia avanti l'opera del dramma per musica italiano, nessuno smagliante ammiccamento al pubblico, pochi istanti prima dell'avvio dello spettacolo, ben-



Jean-François-Pierre Peyron (1744-1814), *Alceste morente* (1785). Olio su tela. Parigi, Musée du Louvre.

sì un fosco e ripetuto accordo di Re minore con tanto di contrassegno ai tre tromboni, tonalità infausta fin qui poco usata nell'opera italiana (sarà quella degli accordi del Commendatore nel *Don Giovanni* mozartiano), alternato a un arpeggio discendente, *tòpos* anche ottocentesco, prima che il discorso musicale divenga scattante e tensivo. La gravitazione armonica volge da subito a un modo minore non privo di suggestioni *Sturm und Drang* che abbandonerà l'ascoltatore solo incidentalmente – spicca il Sol maggiore associato ad Apollo a 1.3 e nel finale ultimo –, mentre nello stile napoletano-hassiano la preferenza dei compositori va in quegli anni ancora tutta in direzione del modo maggiore. Grazie alla forte connotazione simbolica degli eventi sonori non occorrono collegamenti motivici particolari per connettere i pochi minuti di musica strumentale introduttiva agli eventi scenici a seguire.

Che si trattasse di altro genere di spettacolo doveva quindi essere chiaro allo spettatore ad apertura di sipario. La dimensione corale/urbana della tragedia è statuita da 1.1, come si è visto, e viene ribadita ad intervalli più o meno regolari con una scansione di una scena ogni tre: prevalentemente collettive saranno, oltre alla prima, le scene 1.3-4 (profezia dell'oracolo), la scena finale 1.7 (costernazione del popolo di fronte al destino della famiglia reale), la festosa e cavalleresca 11.3, all'improvvisa guarigione di Ad-

meto («Dal lieto soggiorno»), il lungo compianto di Ismene e coro per l'imminente dipartita di Alceste (II.6, ultima dell'atto), la scena III.3, al culmine dello sconcerto per il provvisorio trionfo della morte, il finale lieto (III.5). Intercalato a queste il confronto privato fra i protagonisti, spesso sorretti da figuranti ancillari. Il tutto acquista un'elevata carica rituale: lo svolgimento della vicenda di Alceste, in quanto celebrazione di morte (Admeto o Alceste, morte dev'essere), appare ineluttabile e s'indirizza con gradualità processionale verso l'unico esito possibile.

Come in *Orfeo ed Euridice*, un ruolo decisivo, in senso celebrativo-rituale e per la rilevanza che vengono ad assumere nel decorso drammatico, lo assunsero nello spettacolo originario le danze, autonome o congiunte a cori ma comunque parte integrante dell'azione, nelle due tipologie – distinte da Noverre nei paratesti del libretto e della partitura a stampa – dei «balli pantomimi» e dei «balli ballati». Eccone la lista:

BALLI PANTOMIMI

Atto primo, scena prima. Fragl'intervalli del coro, per esprimere il dolore, e la desolazione del popolo di Fera.

Atto secondo, scena seconda. Quando i numi infernali compariscono, e circondano Alceste; e poi quando Alceste è partita.

Scena sesta. Quando dalle damigelle d'Alceste si cantano i cori che cominciano: *Così bella, così giovane*; e quando è partita Alceste.

Atto terzo, scena seconda. De' numi infernali venuti per prendersi Alceste.

BALLI BALLATI

Atto primo, scena terza. Di sacerdoti d'Apollo; poi di damigelle d'Alceste.

Atto secondo, scena terza. Di cortigiani che festeggiano il ristabilimento d'Admeto.

Scena sesta. Di damigelle d'Alceste che adornano il sacrario.

Atto terzo, in fine. Di popolo per celebrare il ritorno d'Alceste alla vita.

Ad ogni situazione scenica il ballo più appropriato; sommando i due generi ben otto momenti coreutici nel corso dell'opera. I pantomimi, calati nel cuore dell'azione, ricorrono a schemi relativamente liberi e si adattano a situazioni fluide: nella tavola se ne precisa l'esatta collocazione, confidando che il ballo servisse a rafforzare l'espressione (indicative le prescrizioni «Fra gl'intervalli del coro» e «Quando...»). I secondi formalizzano invece riti o altre statiche solennità, e si tratta delle più esplicite danze di sacerdoti, cortigiani, damigelle, popolo. In ogni caso una progettazione così capillare non sarebbe stata raggiunta senza un'intesa preliminare fra librettista, coreografo e compositore. Nella pratica italiana, invece, era ben raro che il compositore conoscesse e dialogasse col coreografo, e raro che le danze avessero a che fare con l'azione del dramma (in quei casi si parlava di «balli analoghi»), trovando in genere ubicazione, su soggetti diversi ed eteronomi, fra gli atti dell'opera a mo' di accattivante diversivo.

Data la molteplicità di suggestioni sonore e visive, in *Alceste* l'aria non appartiene più all'orizzonte di attesa del pubblico, che non si sorbisce passivamente l'intera scena in attesa del pezzo cantato, patetico, parlante o d'agilità. Qui la sostanza è *nella* scena, nel vigoroso declamato melodico che la sostiene e nelle sue amplificazioni corali. Quando l'aria sopraggiunge sortisce più l'effetto di uno squarcio improvviso nell'animo dei

protagonisti, di una frattura del piano collettivo a vantaggio della dimensione individuale, che non quello di adempimento obbligato per un genere, il teatro musicale, che sulle arie si era sempre sostenuto. Partendo dal solo testo, i pezzi chiusi non si lasciano neppure contare facilmente (operazione elementare nel Metastasio); le forme poetiche s'innestano l'una nell'altra, cori ricorrenti con musica identica puntellano intere scene, i versi sciolti sopraggiungono inattesi nel corso di forme strofiche. All'ascolto la sensazione è quella di un totale dominio del compositore sui versi che mette in musica (di qui l'affinità col concetto di dramma musicale); ma la progettazione di base resta del poeta, che concede ampio uso dell'orchestra limitando quanto possibile le lunghe successioni dialogiche di versi sciolti, o alternandole sapientemente ai versi strofici. La scena in questo senso più coesa è forse la III.2: dal duetto parametastasio di «Cari figli... Ah! non piangete», presenti i muti pargoletti, alla comparsa ampiamente annunciata dei numi infernali che formulano la loro impietosa richiesta («Vieni Alceste: il tuo voto rammenta»), alla reazione di Admeto («Fermatevi: udite»), fino alla gelida conclusione con la morte di Alceste, Gluck può disporre dell'orchestra e comporre svariati minuti di continuativa musica drammatica, per una successione di eventi irraggiungibile tramite le forme poetiche metastasiane.

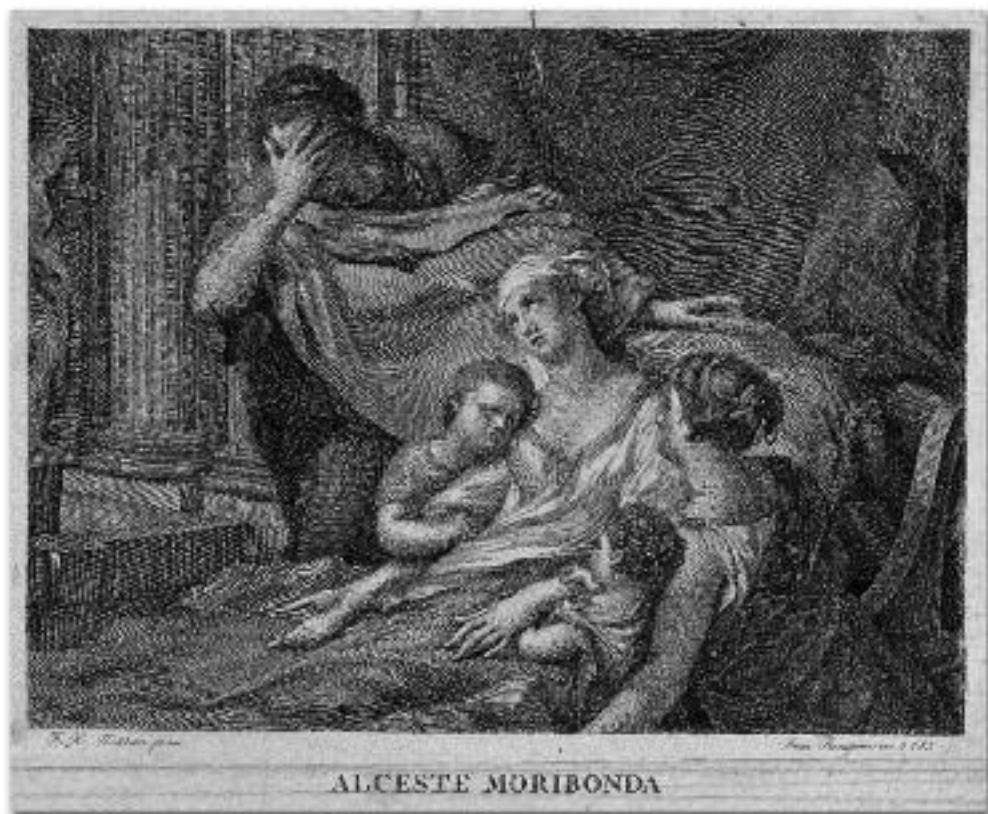
In conformità agli obiettivi degli autori, in tutta la tragedia le arie davvero solistiche non sono che una decina, a cui si aggiungono le sezioni corali in alternanza a canto solistico («Ah di questo afflitto regno», I.1, «Oh come rapida», II.6, e altre), un breve e irrisolto duetto dei due protagonisti («Ah perché con quelle lacrime», II.5), una sorta di pezzo d'assieme (il già citato «Cari figli... Ah! non piangete», a III.2, che inizia con profilo di duetto ma che presto si allarga a una dimensione più complessa per l'intervento di altri personaggi), nonché gli ariosi 'cavati' dai versi sciolti che contribuiscono, liricizzandoli, a pareggiare i conti con le poche arie, accorciando la distanza fra le due specie drammatiche. La forma dei brani musicali è per altro sempre conseguente alla struttura del testo. Laddove vi sia ripetuta alternanza col coro la forma musicale si fa da sé, dovendosi rispettare quell'avvicendamento; ma anche altre arie reclamano una struttura precisa da cui non sono affatto esclusi i famigerati ritornelli. In «Ombre, larve, compagne di morte» (Alceste, I.5) e nel «No, crudel: non posso vivere» di Admeto (II.5) il *refrain* è scritto per esteso nel libretto: per sottrarlo all'estro del compositore Calzabigi lo fa proprio.

Ma più che gli aspetti morfologici contano in quest'opera le modalità di declamazione del testo, su cui si fonda il progetto riformistico calzabigiano. Come in Metastasio, ma in modo più costante, la scansione musicale del testo è suggerita dalla scrittura metrico-sintattica dei versi, cui Gluck tende ad attenersi. Un bell'esempio sempre in «Ombre, larve, compagne di morte», ove nelle invocazioni iniziali la punteggiatura diviene fattore musicale. «Ombre» e «larve» sono distanziate da valori lunghi come virgola richiede; a «compagne di morte» il canto si aggrava ulteriormente, vuoi per il senso («morte», ancora) vuoi per la vocale «o» che sollecita un'intonazione grave e scura. La pulsazione ritmica dei decasillabi è conservata, ai versi successivi, grazie alla rapida declamazione (una sillaba per nota, come preteso da Calzabigi). Per dirla in altro mo-

do, la parte cantante è ricondotta qui a una logica attoriale, più che vocalistica. In «Chi mi parla... Che rispondo!» di Alceste al suo primo contatto con l'aldilà (II.2) le pulsazioni cardiache dell'orchestra sono indotte dai puntini di sospensione nel testo poetico. Tendenze di tanti libretti riformati coevi (di Coltellini, Verazi, De Gamerra) o di poco successivi (di Sografi, Rossi), cosparsi d'interpunzioni, empatiche didascalie, frasi spezzate o a perdifiato; il tutto per avvicinarsi quanto possibile alla compenetrazione di parola e canto, secondo le proprietà e le finalità della musica drammatica di nuovo stile.

All'unità complessiva di concezione (parola/musica, testo poetico/forme liriche, scena/cori/danze) fa riscontro la tinta delle soluzioni strumentali, ove si beneficia di risorse importanti ma dispensate con equilibrio e senza ricerca dell'effetto. Inversamente agli standard dell'opera italiana, i fiati sono presenti in gran numero e spesso compresenti e in ripieno; pochi i momenti coi soli archi. Alcuni strumenti a fiato si fanno carico di caratterizzazioni specifiche o simboliche. I tromboni spesso in formazione di tre rinviano in modo diretto o come presagio all'Averno, e si fanno sentire nell'*ouverture*, nella commiserazione delle tristi sorti della famiglia reale («Misero Admeto», «Miseri figli», I. 2), nel coro di supplica «Dilegua il nero turbine» (I. 3) e poco oltre associati al gran sacerdote e all'oracolo, ma con massima evidenza nella scena del primo contatto con le ombre (II.2) e al momento del trapasso di Alceste («Ma qual suono di voci tremende», III.2); tacciono nel finale lieto. Sul fronte opposto la coppia di flauti, strumenti celesti per eccellenza, contribuisce da sola a gettare limpida luce sul tempio di Apollo, all'inizio di I.3, e si riascolta nelle scene di giubilo per la miracolosa guarigione di Admeto a II.3-4. Non mancano infine calibrate soluzioni in pezzi chiusi e recitativi a oboi, corni inglesi, *chalumeau*, fagotti. La ricchezza dell'orchestrazione non compromette però il deflusso omogeneo o l'intendimento del testo: si contiene di molto l'impiego di strumenti obbligati o concertanti, in quegli anni di moda nell'opera italiana per far risaltare l'abilità degli interpreti, invitati a sostenere ardimentosi duetti con strumenti a fiato o da corda, che qui rallenterebbero il decorso del dramma e distoglierebbero l'attenzione dalla parola. Quella di «non seppellire la parola fra le note» (Calzabigi nella lettera a Kaunitz) è condizione irrinunciabile per il teatro riformato.

Giunto al momento delle conclusioni, il lettore avrà forse rintracciato nelle proprie esperienze di ascolto alterità e similitudini col teatro successivo. 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 monu-



Alceste moribonda, incisione di Francesco Rosaspina (1785) da un dipinto di Johann Heinrich Tischbein il Vecchio (1722-1789).

mentale-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*. All’età dell’oro dell’Arcadia e del Metastasio aveva fatto seguito sulla scorta degli antichi tragici un’epifania di morte che volle farsi alba di un nuovo teatro, in cui l’universo delle passioni umane, così florido nel dramma per musica, appare contratto agli affetti dei protagonisti – affetti luttuosi e appena rischiarati dal raggio finale di Apollo, che illumina ma non riscalda –. Fu il prezzo da pagare di cui si diceva: del resto unità e varietà ben difficilmente stanno su uno stesso piano.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

La bibliografia su Gluck e su *Alceste* è assai ampia e talora ampiamente superata; s'indicheranno qui solo alcuni titoli più recenti e tutt'ora accreditati. Come primo avviamento alla conoscenza dell'opera del Settecento il lettore italiano può oggi disporre di tre libri di pregio ancora freschi di stampa: sulla drammaturgia dell'opera italiana PIERO WEISS, *L'opera italiana nel '700*, Roma, Astrolabio, 2013 e GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014; sulla sua diffusione oltralpe ANDREA FABIANO-MICHEL NOIRAY, *L'opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, 2013. Si veda inoltre REINHARD STROHM, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997, e sulla circolazione dei soggetti e l'assetto complessivo della serata d'opera ballo compreso, ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2000². La diffusione della musica italiana trova ampio commento in *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, a cura di Reinhard Strohm, Turnhout, Brepols, 2001 e in DANIEL HEARTZ, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, New York, W.W. Norton, 2003.

Per la letteratura polemistica e la figura di Calzabigi PAOLO GALLARATI, *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, nonché l'edizione moderna dei testi critici dell'autore: RANIERI CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, 2 voll., Roma, Salerno, 1994; e vedi anche DANIEL HEARTZ, *Da Garrick a Gluck: la riforma del teatro e dell'opera in musica a metà Settecento*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 57-73. Sulla produzione del Metastasio negli anni delle riforme, anche come utile raffronto con le problematiche gluckiane, RAFFAELE MELLACE, *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki, 2007.

Su Gluck in particolare vanno menzionati gli scritti di PATRICIA HOWARD, dal suo primo *Gluck and the Birth of Modern Opera*, London, Barrie and Rockliff, 1963, alla biografia documentaria *Gluck: an Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents*, Oxford, Clarendon Press, 1995, fino all'orientativo *Christoph Willibald Gluck. A Guide to Research*, New York-London, Routledge, 2003 e allo studio sulla vocalità di tardo Settecento *The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, New York, Oxford University Press, 2014. In lingua tedesca vedi almeno *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, a cura di Klaus Hortschansky, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989 e *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, a cura di Irene Brandenburg, Laaber, Laaber-Verlag, 2010. La chiave di lettura massonica è oggetto del volume di GERARDO TOCCHINI, *I fratelli d'Orfeo. Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Firenze, Olschki, 1998. Sulle trasformazioni del teatro gluckiano fra antico e moderno o Italia e Francia, MARIO ARMELLINI, *Le due «Armide». Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*, Firenze, Passigli, 1991 e ALESSANDRA MARTINA, *Orfeo-Orphée*



Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), *Apollo ospite di Admeto sulle rive dell'Anfriso*. Olio su tavola. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. L'episodio, che è all'origine del lieto fine dell'opera, è citato nell'invocazione ad Apollo «Dilegua il nero turbine» (1.3: «Sai che ramingo ed esule | t'accolse Admeto un giorno: | che dell'Anfriso al margine | tu fosti suo pastor»), e ne giustifica gli aspetti pastorali.

di Gluck. *Storia della trasmissione e della recezione*, Firenze, Passigli, 1995. Di un singolare caso di reintonazione del libretto calzabigiano tratta GUIDO SALVETTI, *Un maestro napoletano di fronte alla riforma: «L'Alceste» di Pietro Alessandro Guglielmi*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento: studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzenmann, Firenze, Olshki, 1993, pp. 97-119; in LUCIO TUFANO, *Un insolito destino per l'«Alceste» di Gluck: Il Requiem-parodia di Antonio Corrado (Napoli, 1784)*, «Studien zur italienischen Musikgeschichte», xv, vol. 2, Laaber, Laaber Verlag, 1998, pp. 583-610, un esempio invece di trasmissione fra generi diversi. L'impiego delle fonti antiche è discusso in JULIE E. CUMMING, *Gluck's Iphigenia Operas: Sources and Strategies*, in *Opera and the Enlightenment*, a cura di Thomas Bauman e Marita Petzoldt McClymonds, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 217-240, e più in grande scala da MICHAEL EWANS, *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2007.

Carlo Vitali

Bologna 1778: le tribolazioni di un regista per caso

1777: un anno fatidico nella storia universale, già più globalizzata di quanto non si pensi. Mentre a Saratoga i coloni americani prendono bravamente a fucilate le truppe di Giorgio III, a Parigi divampa non meno feroce quella guerra teatrale fra i seguaci di Gluck e i partigiani di Nicolò Piccinni che produrrà echi persino nel Nuovo Mondo (v. Appendice, LETTURA I, *infra*), e *a fortiori* anche in Italia. Nel corso di una delicata discussione epistolare, cui solo il rispetto delle convenienze mondane impedisce a un certo punto di degenerare in aperta polemica, l'ambasciatore napoletano a Parigi, marchese Domenico Caracciolo, e padre Giovan Battista Martini, il francescano bolognese che ormai tutta l'Europa colta, da Madrid a San Pietroburgo, saluta «oracolo della musica», si scambiano valutazioni critiche sui meriti relativi del melodramma italiano tradizionale e di quello riformato dal cavaliere Gluck.¹ Il carteggio, avviato alla fine del 1776 dal gluckiano ad oltranza *abbé* François Arnaud, bibliotecario del conte di Provenza, finirà per coinvolgere fino al 1778 anche un appassionato dilettante petroniano come il conte Giacomo Marulli, e per suo tramite l'autorevole Accademia Filarmonica locale.

Proprio a questo fine il melomane diplomatico partenopeo si era rivolto a Bologna: trovare alleati autorevoli alle sue posizioni anti-gluckiane, ormai sfumanti in una sorta di furibondo cultural-sciovinismo del tutto simmetrico a quello dei suoi avversari. Ma rimarrà deluso, 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. A ciascuno il suo, e dopotutto Gluck potrebbe accontentarsi del proprio non piccolo impero franco-tedesco, che le Alpi riparano dalle eccessive folate melodiche provenienti da Sud. Ma le cose si complicano leggermente quando i corrispondenti si lasciano sfuggire l'osservazione che gli Oltramontani non sono una massa compatta, e

¹ L'intero dibattito è largamente illustrato in FRANCESCO VATIELLI, *Riflessi della lotta Gluckista in Italia*, «Rivista Musicale Italiana», XXI, 1914, pp. 639-671.

magari ciò che può sembrare eccessivo all'Opéra non è nemmeno lontanamente sufficiente al Covent Garden:

Egli è vero piacque in Italia l'*Orfeo*, siccome le altre opere di Gluck non sono piaciute in niun luogo, però fu accolto l'*Orfeo* favorevolmente nei nostri Teatri per la sua novità, per una certa gentilezza, i cori frameschiati col ballo ecc., non fu lo stile di Gluck né la sua musica che fece il buon successo [...]. Di fatti in tutta l'Italia ed anche in Londra si è cantato l'*Orfeo* con la giunta di Ariette d'altro autore.²

Qui [a Parigi] i fautori di Gluck non amano l'*Orfeo* perché vi è troppo canto, troppa musica, dicono essi, le altre due sono le favorite, l'*Alceste* e l'*Ifigenia* in cui si ascolta sempre un cattivo recitativo, [...] molte grida dei cantanti e sovente rumore grande d'Istrumenti ad assordare orecchi di bronzo.³

E qui, pur non volendo rinunciare alla sua linea di formale quasi-equidistanza tra valori musicali complementari né alla sua antica benevolenza personale per Gluck, padre Martini conferma le imbarazzanti circostanze reiterate con dovizia di amplificazioni dal battagliero marchese. Nel contempo, ormai dichiaratamente stanco di essere tirato per la tonaca, se ne esce in questo salomonico verdetto destinato a scontentare un po' tutti, ma in ispecie l'*abbé* Arnaud:

[Gluck] si è reso distinto nel tragico, nell'espressione delle passioni veementi e violente, come rilevasi nella sua musica dell'*Orfeo*, la quale cantata in vari teatri e fuori e entro l'Italia, ha avuto un non mediocre incontro. Ciò non ostante cantato in Londra, nazione [sic] amantissima della musica italiana, la prima volta con l'introdurvi però arie di compositori Italiani, fu ascoltata con applauso; non così la seconda volta in cui non ebbe alcun gradimento.⁴ [...] Ve-

² Lettera di Domenico Caracciolo a padre Martini, 10 marzo 1777, *ivi*, p. 651.

³ Lettera del marchese Caracciolo al conte Marulli, 19 maggio 1777, *ivi*, p. 655.

⁴ La testimonianza delle contaminazioni operate nella stagione londinese del 1769-1770 si trova oggettivata nella partitura antologica stampata da Bremner nel 1770 (*The Favourite Songs in the Opera Orfeo*); si trattò in effetti di un vero e proprio pasticcio comprendente inserti di Johann Christian Bach e di Guglielmi *senior*, più una singolare interpolazione attuata dal protagonista maschile: anche qui, come già a Vienna, il castrato Gaetano Guadagni. Costui aveva nel frattempo cambiato di profilo vocale; ossia, secondo quanto narra Charles Burney: «aveva raggiunto un'estensione quasi doppia di quella che aveva prima, e da contralto era divenuto soprano, ma così facendo aveva però in parte sciupato la bellezza e la forza della sua voce» (*A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period* (1789), II, New York. Harcourt Brace & co., p. 876; la trad. è mia). In compenso aveva affinato sino alla rarefazione le sue leggendarie doti tecniche, non senza accentuare la discutibile tendenza a sostituirsi al compositore laddove lo ritenesse opportuno, complice anche la sua buona preparazione musicale che lo metteva in grado di ritoccare da sé le proprie parti. Per l'esecuzione londinese Guadagni allestì un'aria in forma di minuetto, per la verità abbastanza gluckiana sia nello stile sia nell'uso del materiale tematico, ma degradante alla tonalità in qualche modo incongrua di fa maggiore, da sostituirsi alla strofa conclusiva dell'aria di Orfeo nel second'atto: «Men tiranne, ah! voi sareste». Il calo di tensione è evidente, così come lo sconvolgimento del ben calcolato arco tonale che era stato progettato da Gluck; da Do minore attraverso Mi bemolle minore a Fa minore, in corrispondenza del progressivo cedimento delle divinità infernali di fronte alla perorazione del divino cantore. Solo nel marzo del 1773 l'*Orfeo* italiano approderà nella sua versione più o meno originale alle sponde del Tamigi. Tuttavia ancora a Londra, e la notizia si commenta da sola, l'editore Preston darà alla luce nel 1792 un altro pasticcio dal fantasmagorico frontespizio: *Orpheus and Eurydice, a Grand Serious Opera* [...] Composed by Gluck, Handel, Bach, Sacchini and Weichsel, with Additional New Music by W. Reeve.

diamo nell'*Alceste* e nel *Trionfo di Clelia* alcune arie in qualche modo graziose del cavalier Gluck, così pure nei drammi serii del Piccin[ni] egli ha fatto sentire delle arie d'uno stile sublime e grandioso. [...] Io ben mi ricordo che nella rappresentazione del *Trionfo di Clelia* era diviso il sentimento degli uditori, piacendo ad alcuni e dispiacendo ad altri il di lui stile. Ma lascio questo giudizio al pubblico.⁵

Proprio in quel mese andava in scena a Padova, presumibilmente nel Teatro Provvisorio per la Fiera di Sant'Antonio, la prima italiana assoluta dell'*Alceste*. Non dovette trattarsi di una produzione di altissimo profilo, dato che il libretto tace i nomi degli interpreti; tuttavia il guanto della sfida era gettato. Attorno ai due antichissimi atenei e alle numerose accademie letterarie, scientifiche e artistiche delle rispettive città, si organizzava la presenza di un'agguerrita classe intellettuale ambiziosa di primati municipali e ghiotta di riconoscimento internazionale. Poteva Bologna – che nel 1763 aveva inaugurato il suo nuovo Teatro Pubblico col *Trionfo di Clelia* (opera pre-riformata o meglio semi-riformata di Gluck), e che nel 1771 vi aveva allestito l'*Orfeo* col discreto sopranista romano Pietro Benedetti nel ruolo eponimo – cedere a Padova il titolo di altare del culto gluckiano a sud delle Alpi? Tanto più che nel 1777 proprio a Padova, assunto quale cantore nella cappella del Santo, si era stabilito a fine carriera il divo Gaetano Guadagni, creatore a Vienna di ruoli come Orfeo (1762) e Telemaco (1765).

Per la successiva stagione di primavera 1778, i cartelloni a stampa diffusi in tutta Bologna annunciavano «L'ALCESTE / Tragedia del Signor Consigliere de' Calsabigi / Musica del Signor Cavaliere Gluk [*sic*] frà gli Arcadi Armonide Terpsicoreo». In certa misura ebbe però a ripetersi quanto era avvenuto tre lustri prima col *Trionfo di Clelia*: un allestimento di compromesso che al vino della sperimentazione mescolò molta acqua spillata dai serbatoi delle «convenienze teatrali» e dei gusti del pubblico medio – non senza un occhio, ovviamente doveroso, alle compatibilità di bilancio. Il 16 ottobre 1762, scrivendo a nome dei «Signori Impresari direttori» di Bologna, il giovane conte Luigi Bevilacqua Ariosti aveva confidato all'abate Ludovico Preti, segretario del nunzio pontificio a Vienna e intermediario delle trattative con Gluck per la composizione della nuova opera, gli scettici presupposti di un *Regietheater* avanti lettera:

bisogna sempre che si fa un'opera, procurare di soddisfare a tutti. So che difficilmente riuscirebbe del di d'oggi, e massime in occasione dell'apertura di un Teatro, se si facesse un'opera, che non ammettesse qualche bella decorazione [...] Presentemente più si apprezzano comunemente tali decorazioni, che non la sostanza del Libro e la vaghezza della Musica, e credo esserne la ragione, che tutti hanno occhi per vedere, ma pochi orecchio fino per gustare la musica, e pochissimi poi talento per capire la condotta del libro, l'arte di chi l'ha composto e l'amenità dello scrivere.⁶

⁵ Dagli abbozzi di una risposta di padre Martini al marchese Caracciolo, giugno 1777, in VATIELLI, *Riflessi della lotta Gluckista in Italia* cit., p. 674.

⁶ CARLO VITALLI, *Clelia salvata dalle acque* in Christoph Willibald Gluck, «Il trionfo di Clelia», a cura di Giovanni Gavazzeni, Bologna, Pendragon, 2013, pp. 45-83: 48.

IN BOLOGNA
NEL NUOVO PUBBLICO TEATRO
LA PRIMAVERA MDCCCLXXIII
SI RAPPRESENTA
L'ALCESTE
Tragedia del Signor Confilience de' Calabigi.
Musica del Signor Cavaliere Gluk sù gli Atti di Armonide Terpicoore.

A T T O R I.

Signora Anna De Amicis Buonfolazzi.	Signor Giuseppe Tibaldi.
Signora Giulia Moroni.	Signor Domenico Poggi.
	Signor Domenico Cavalli.

Due Figli.

C O R I S T I.

Signor Gio. Battista Longarini. Signor Giuseppe Colla. Signor Andrea Ruberini. Signor Antonio Frattaroli. Signor Marco Lucchi. Signor Luigi Donati. Signor Carlo Contratti. Signor Ausilio Maffa. Signor Giuseppe Garzanti.	<u>Signor Pietro Grandi Direttore.</u> Signora Antonia Zaccaria. Signora Teresa Riboldi. Signora Lucia Darvire. Signora Elisabetta Dal-facio. Signora Anna Locatelli. Signora Maria Fiorini. Signora Domenica Nannetti. Signora Anna Tartarini. Signora Anna Teresa Gioia. Signora Isabella Bini.	Signor Domenico Tibaldi. Signor Giosuè Correggioli. Signor Paolo Mandoli. Signor Gaetano Rizzardi. Signor Francesco Romagnoli. Signor Giacomo Ruffi. Signor Pietro Sala. Signor Gaetano Flacci. Signor Tommaso Chermadini.
---	---	--

L'Opera d'Invenzione, e direzione del Signor Giuseppe Conziani, ed eseguita dalle seguenti.

PRIMI BALLERINI SERI.

Signora Maria Ciferri Castani.	Signor Giuseppe Castani Addetto.	Signora Caterina Carr.
--------------------------------	----------------------------------	------------------------

PRIMI GROTTESCHI.

Signora Gertrude Piccini Griffozani.	Signor Giosuè Gelabani.	Signor Michele Fabbiani.
--------------------------------------	-------------------------	--------------------------

PRIMI BALLERINI SERI FUORI DE' CONCERTI.

NERI CARATTERI.

Signora Teresa Fracaccia.	Signor Felice Luzzi.	Signor Felice Luzzi.
---------------------------	----------------------	----------------------

ALTRI BALLERINI.

Signora Anna Agnoli. Signora Teresa Ruggi. Signora Gertrude Corbi. Signora Maria Vissani.	Signor Giuseppe Rossetti. Signor Antonio Farini. Signor Giovanni Ottol. Signor Giorgio Rossi.
--	--

FIGURANTI.

Signor Matilde Danti. Signor Felice Danti. Signor Matilde Vassallo. Signor Francesco Maffei. Signor Cosetta Agnoli. Signor Cosetta Nannetti. Signor Anna Mingozzi. Signor Teresa Tadini. Signor Terzi Gualdi. Signor Anna Alter. Signor Domenico Baffi. Signor Giuseppe Tondelli. - - - - - Signor Matilde Rossetti Orsini Accademico Alleanza.	Signor Antonio Ciferri. Signor Giuseppe Danti. Signor Giuseppe Maffei. Signor Gio. Battista Maffei. Signor Griffo Vassallo. Signor Domenico Tondelli. Signor Antonio Maffei. Signor Carl Antonio Rossetti. Signor Girolamo Alighieri. Signor Gaetano Farini. Signor Felice Maffei. Signor Antonio Maffei. - - - - - CAPD DELL'ORCHESTRA. Signor Calisto Bini Accademico Alleanza.
---	---

Tutte le Serre sono inventate, e dirette dal Signor Raimondo Correggioli Ingegnere Civile, e Teorico, Accademico Clementino, e Socio del Vostro Collegio Libera di Pavia, e del Signor Vincenzo Marzulli Accademico Clementino, e Socio del Vostro Collegio Libera di Pavia, Bologna.

Il Valtorio tutto Nuovo è inventato, e diretto dal Signor Luigi Bonfatti Bologna.

Il Maschino tutto Nuovo è inventato, e diretto dal Signor Petronio Nanni Maschino Bologna, e diretti dal Signor Giuseppe Sarti Bologna.

Le Recite cominceranno la sera del 9. Maggio, e si proseguiranno nelle serate 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. detto.
- - - - -
- - - - -

Nel 1778, a differenza che nel caso del *Trionfo di Clelia*, la partitura era già composta; meglio ancora: stampata fin dal 1769.⁷ Forse per questo i negoziati con Gluck si avviarono molto tardi, mobilitando due intermediari eccellenti come lo stesso padre Martini e il teorico Giambattista Mancini, *Kammersänger* della corte di Vienna (v. LETTURA II, *infra*). Nonostante la proclamata disponibilità del compositore a dirigere di persona la ripresa della sua opera dietro un modesto rimborso spese, e rifiutando anche l'offerta di supplenza nella persona di Antonio Salieri, il fido maestro sostituito a quel tempo in Italia per curare l'inaugurazione della Scala di Milano, gl'impresari bolognesi optarono per il ricorso a forze puramente locali. Per la direzione musicale l'abate Bernardino Ottani, allievo del solito padre Martini; per quella 'registica' un *outsider* di belle speranze ma di poca esperienza: Antonio Montefani Caprara.

Tipico rampollo del piccolo patriziato intellettuale legato all'Università, Antonio nasce a Bologna verso il 1740, unica prole mascolina di Ludovico Maria, giurista, erudito e storico, e di Maria Caterina, figlia del sommo anatomista Antonio Valsalva. I repertori biografici antichi e moderni, ultimo il DBI Treccani nel 2012, gli riservano solo un fugace accenno nelle voci dedicate al suo illustre genitore, che lo aveva allevato per succedergli al posto di primo bibliotecario presso l'Istituto delle Scienze ma se lo vide premorire di un anno nel 1784 (e non nel 1774, come talora si legge) «dopo lunga e penosa malattia».⁸ A Bologna frammentarie spigolature archivistiche ce lo mostrano attivamente coinvolto nel 1777 in recite filodrammatiche di autori come Racine e Goldoni presso la villa suburbana degli Aldrovandi Marescotti. Fu dapprima in amichevoli rapporti e poi, dal 1778, in polemica artistica col noto drammaturgo Francesco Albergati Capacelli. Da altre fonti archivistiche, ma soprattutto dall'epistolario edito e inedito del suo fraterno sodale Giuseppe Baretti, sappiamo che amava viaggiare: nel 1769 aveva visitato Verona e Venezia, nell'autunno 1770 era a Livorno, nel 1771 fu a Milano, Genova e Torino (dove non mancò di frequentare il Teatro Regio); inoltre in date imprecisate soggiornò a Napoli per ben sette anni. Può essere significativa anche la sua aggregazione, col nome pastorale di Melampo Amitaonio, alla colonia Emonia dell'Arcadia, fondata a Busseto da Fabio Vitali e da suo fratello Buonafede detto «l'Anonimo» (1686-1745). Quest'ultimo, singolare miscuglio di scienziato d'avanguardia e di saltimbanco, aveva propugnato una farmacopea popolare a basso prezzo, diffondendola fra gl'illetterati mediante apposite rappresentazioni comiche.

Da questi numerosi indizi di una vocazione teatrale, sia pure non professionistica, sarà probabilmente nata la designazione a dirigere l'allestimento dell'*Alceste*, compito

⁷ CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Alceste. Tragedia messa in musica dal Signore Cavaliere Cristoforo Gluck*, Vienna, Giovanni Tomaso de Trattner, 1769. L'unico frammento di materiali esecutivi manoscritti in apparenza connessi con l'esecuzione bolognese fu identificato dallo scrivente nel quadro del progetto di catalogazione RISM A/II. Cfr. CARLO VITALI, *Un fondo di musiche operistiche settecentesche presso l'Archivio di Stato di Bologna (Fondo Malvezzi-Campeggi)*, «Nuova rivista musicale italiana», XIII, 1979, pp. 371-384.

⁸ Cfr. Montefani Caprara, *Lodovico Maria*, voce di Orietta Filippini, in *Dizionario Biografico degli Italiani* – vol. 76, 2012, online all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/montefani-caprara-lodovico-maria_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/montefani-caprara-lodovico-maria_(Dizionario_Biografico)/).

che egli stesso afferma di aver accettato per la prima volta in vita sua «vinto dalle istanze e dall'amicizia» (v. LETTURA III, *infra*). Le carte pubblicate nel 1888,⁹ poi utilmente integrate con nuove scoperte e considerazioni nel 2012,¹⁰ dimostrano la sua solerzia nell'assolvere l'impegno, dapprima procurandosi la consulenza epistolare di Ranieri de' Calzabigi, a quel tempo ritirato a Pisa dopo l'esilio da Vienna intimatogli da Maria Teresa d'Asburgo, poi cronometrando puntigliosamente tempi e movimenti dell'azione scenica.

Palesamente lusingato per la deferenza mostratagli dal giovane principiante, il librettista non gli fece mancare dettagliati consigli uniti a caldi elogi per la sua preparazione culturale, spingendosi a dividerne l'iniziale ottimismo circa la professionalità del coreografo Giuseppe Canziani. La musica cambiò bruscamente nel corso delle prove, man mano che la filosofia spettacolare del Canziani (oggi si direbbe: «il suo *Konzept*») si dimostrava incompatibile con l'estetica della tragedia musicale riformata. Una lotta di potere dalla quale il povero Antonio uscì a pezzi senza poter imporre la propria autorità registica, e col fermo proponimento di evitare per il futuro consimili scontri con la «gente di Teatro», per definizione ignorante e insubordinata.

Nella sua risposta a recite già iniziate (v. LETTURA IV, *infra*) il librettista rincarava la dose con una fremente requisitoria a carico dell'intero mondo teatrale italiano, una parata d'idee ricevute fin dai tempi di Benedetto Marcello sul malcostume di virtuosi, spettatori e pubblico. Rimandando alla lettura integrale delle fonti citate per un'interessante rassegna delle tecnicità, di ricchezza pressoché unica per quest'epoca, basterà nella presente sede citare due recise affermazioni calzabigiane che equivalgono ad una richiesta di pieni poteri per la componente intellettuale 'alta' della macchina operistica: «ho fermato il chiodo ancor'io di mai più esporre produzioni mie senza essere dispotico, sultano, e tiranno sopra tutti quelli che dovessi impiegare a recitarle» e «dal poeta dipende assolutamente, non dal Cantore, non dal Ballerino, non dal maestro di Cappella tutto lo spettacolo».

All'ammissione di fallimento da parte dei letterati risponde l'ottimismo tutto pragmatico del modesto artigiano Gluck, cui più di tutto importano il ritorno d'immagine e le prestigiose frequentazioni di uno spettacolo donde era rimasto personalmente escluso causa la parsimonia dei «Signori Direttori» bolognesi:

L'opéra de Bologne a été très-courru. Le duc et la duchesse de Parme, archiduc et archiduchesse de Milan y sont allés à le voir. Généralement les Italiens l'ont appelé le grand opéra de Bologne.¹¹

⁹ Cfr. CORRADO RICCI, *I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1888.

¹⁰ MARGARET R. BUTLER, *Gluck's «Alceste» in Bologna: Production and Performance at the Teatro Comunale, 1778*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 65, n. 3 (Fall 2012), pp. 727-776.

¹¹ Lettera di Gluck all'abbé Arnaud, cit. nella prefazione di Gerhard Croll e Renate Croll all'edizione critica di CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Alceste (Wiener Fassung von 1767). Tragedia per musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi*, a cura di Gerhard e Renate Croll, in *Sämtliche Werke*, I/3b (Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht), Kassel, Bärenreiter, 2005, p. XXXIX.

Più e meglio delle impressioni rilasciate a caldo da parte di protagonisti frustrati, affluenza e incassi sarebbero un indice eloquente dell'effettiva ricezione di questa produzione. Fin dal 1888 il suo dettagliatissimo bilancio contabile fu pubblicato da Corrado Ricci,¹² ma per una corretta esegesi di quelle cifre è necessario premettere alcune cautele metodologiche. La capienza del teatro era stimata da fonti ufficiali¹³ a poco oltre 1600 posti; sempre assai più dei novecento oggi residuati dopo l'introduzione di strette misure di sicurezza. In dettaglio: 128 palchi di sei posti ciascuno, pari a 768 posti. Inoltre 800 posti come somma delle panche di platea e delle due gradinate, inferiore e superiore. Totale 1.568, ma restando fuori dal conteggio il «Palco magnifico per li Superiori» o palco reale, i due «Palchi grandi al proscenio» o barcacce, destinati agli stessi Superiori e altri ospiti di riguardo quando volessero presenziare in incognito, nonché le «Corsie», cioè il corridoio intorno alla platea, precaria sistemazione in piedi per la servitù o per chi potesse concedersi solo il biglietto d'ingresso.

Secondo una prassi secolare ribadita anche per il Comunale, si pagavano separatamente l'ingresso in sala e «il sedere»; per i più spendaccioni erano pure disponibili una copia del libretto, una del «programma del ballo» e la candelina per leggerli, ma «ogni e qualunque persona», inclusi i palchettisti che anticipavano un canone stagionale oppure acquistavano la chiave sera per sera, doveva sottostare al pagamento dell'ingresso, o in contanti al botteghino o «con altro mezzo», vale a dire presentando l'abbonamento.¹⁴ Quest'ultimo era di due tipi: «viglietto perpetuo intero», che abilitava l'accesso a tutte le recite, e «mezzo viglietto», valevole a serate alterne. Da qui l'abbaglio di quei precedenti studiosi che per la prima assoluta del *Trionfo di Clelia* hanno sommato «viglietti da porta», «viglietti da banche» (sedili di platea) e «viglietti da ringhiera» (gradinata superiore), giungendo così ad un tutto esaurito di circa 2.500 spettatori, palesemente assurdo.

Nello stesso modo per la prima dell'*Alceste*, il 9 maggio 1778, a rigore di regolamento teatrale si dovrebbero sommare soltanto i 773 biglietti d'ingresso e circa 160 abbonati fra i teorici 198 aventi diritto (122 interi e 76 mezzi): ben che vada 940 spettatori paganti. Un tasso d'occupazione non destinato a ripetersi durante le 32 repliche tenutesi dal 10 maggio al 1° luglio. La più affollata fu la trentunesima recita con 652 «viglietti da porta», la più deserta la diciannovesima con soli 173; la media serale degli spettatori si attesta a 376, senza contare quei tali abbonamenti stagionali che, allora come oggi, rappresentavano una massa liberamente fluttuante perché non nominativa. Beninteso non si trattava di spettatori unici, essendo ampiamente documentata l'usanza di ascoltare più volte la stessa opera, magari in maniera frazionata e selettiva; tanto più che *Alceste* non prevedeva intervalli ma solo intermezzi danzati. Prima di Wagner nessuno si sognava d'inchioidare a teatro un povero cristiano per cinque ore.

¹² RICCI, *I Teatri di Bologna* cit., pp. 645-662.

¹³ [ANTONIO GALLI BIBIENA] *Pianta e spaccato del Nuovo Teatro di Bologna fatta in occasione dell'apertura di esso li 14 maggio 1763*, s.n.t. [ma: Bologna, Longhi, 1763].

¹⁴ Cfr. *Notificazione d'invito a chi volesse acquistare gius privativo dell'uso, e perpetua prelazione ne' palchi del nuovo eretto Teatro pubblico*, bando a stampa datato Bologna, 18 dicembre 1762.

Fra sbigliettamento, nolo dei palchi e altri proventi accessori l'incasso totale fu di 51.836 lire bolognesi, con un disavanzo di 35.098 da dividersi fra una sessantina scarsa di «Signori Caratanti», ossia azionisti dell'impresa. Detratti gli anticipi già versati da alcuni di loro nella misura di lire 21.311, il deficit di cassa si riduceva infine a 13.786 lire; come a dire circa 420 lire di perdita *pro capite*. Sicuramente non un successo di cassetta, tuttavia prima di gridare al fiasco si dovrebbe mettere in serie tale dato con le comparabili cifre prodotte dal Teatro Malvezzi, diretto predecessore del Comunale nel ruolo di primaria scena operistica cittadina. Troveremmo così conferma del fatto che nell'*ancien régime* – e forse non in quello soltanto – la natura stessa di questa forma d'arte produceva strutturalmente deficit di bilancio tendenti ad accrescersi nel tempo e risanabili solo grazie ai contributi privati. Il *Siroe* di Hasse (26 recite nel 1733) era costato a ciascuno dei «Signori Cavalieri Impresari» 154 lire, il *Siface* di Leo (27 recite nel 1737) 392 lire, l'*Eumene* di Jommelli (24 recite nel 1742) 472 lire. La tendenza si era protratta anche al Comunale, dove il *Trionfo di Clelia* (28 recite nel 1763) causò un disavanzo di 23.103 lire da suddividersi in ragione di 412 lire a testa. Dunque *show-business as usual*.

Come nei precedenti citati, all'esborso per scene, costumi e balli corrispose in minor proporzione quello per il personale musicale. Anzitutto le parti principali della compagnia di canto:

<i>cantante</i>	<i>lire bolognesi*</i>	registro vocale: ruolo	<i>varie</i>
Anna De Amicis	5.586	soprano: <i>Alceste</i>	napoletana
Giuseppe Tibaldi	3.075	tenore: <i>Admeto</i>	bolognese, creatore del ruolo a Vienna 1767
Domenico Poggi	1.025	basso: <i>banditore, nume infernale, sacerdote, Apollo</i>	fiorentino, creatore dei ruoli del banditore, oracolo e nume infernale a Vienna 1768
Giulia Moroni	615	soprano: <i>Ismene</i>	milanese?
Francesco Cavalli	461	tenore: <i>Evandro</i>	bolognese

* 10 lire e 5 soldi bolognesi = 1 zecchino romano; al *cachet* delle donne si aggiungevano, a carico dell'impresa, l'alloggio in casa privata e altre minute spese. Per semplificare i calcoli si sono dovunque ignorate le frazioni di lira (soldi e baiocchi).

Da segnalare che il Tibaldi, erede della scuola tenorile bolognese di Annibale Pio Fabri, aveva già creato il ruolo di Porsenna nel *Trionfo di Clelia* sfoggiando notevoli qualità tecniche: estensione di due ottave sfruttata appieno toccando regolarmente il Si acuto (in un'occasione anche il Do) e realizzando agilità funamboliche in tessitura alta. Per *Alceste* né il ruolo di «primo uomo», né la sua caratura di specialista gluckiano acquisita grazie ai prestigiosi ingaggi viennesi del quinquennio 1763-1768, valsero a lui, ormai alla vigilia del ritiro dalle scene, alcun aumento del *cachet*, rimasto bloccato agli originari 300 zecchini. Un dettaglio che la dice lunga sulla sobrietà amministrativa dei suoi compatrioti.

Poi un coro di 18 uomini e 10 donne preparato da ben due maestri: il rinomato contrappuntista Lorenzo Gibelli e il suo assistente Pietro Grazioli (costo 3.672 lire, decisamente superiore alle consuetudini italiane). L'intera orchestra di 59 elementi, inclusi i maestri al primo e secondo cembalo e una ventina di violini di fila, costò circa 5.400 lire, appena un poco meno della sola prima donna. Tralasciando la menzione di alcune illustri prime parti, importa qui rilevare soprattutto la dimensione dell'organico: gigantesca se la si raffronta alle coeve orchestre teatrali d'oltralpe, e nell'Italia del tempo pareggiata o superata solo dal Regio di Torino o dal San Carlo di Napoli.¹⁵ Gluck, che a Vienna dirigeva un'orchestra stabile di 33-35 elementi, avrebbe certo trovata deludente quella ben più ampia ma raccogliatrice del Comunale, mista di bolognesi e «forestieri» venuti da altre parti d'Italia. Il totale delle «spese per la musica» ammontava a lire 15.781, poco oltre un quinto delle uscite totali. Le altre principali voci di costo riguardavano le scenografie (21.412), i costumi (20.771) e le «spese per li Balli» (16.094), quest'ultime a fronte di una nutrita compagnia comprendente 17 solisti e 24 «figuranti» o ballerini di fila e pantomimi.

Dal freddo linguaggio delle cifre ecco venire una smentita alle contrastanti e un poco altezzose rivendicazioni di supremazia da parte di maestri di cappella e drammaturghi, nonché degli intellettuali di professione loro fautori. Da circa tre decenni la storiografia operistica si va arricchendo di studi sul ballo teatrale inserito fra gli atti del dramma serio per musica e a conclusione del suo finale cantato: un genere che nella seconda metà del Settecento riscuoteva nel gusto del pubblico attenzioni non di rado superiori a quelle dell'opera stessa. Senza le piroette e le «gotiche» invenzioni del coreografo Canziani, stimate dai puristi del tempo quali costose superfluità alla stessa stregua dei cimieri di piume, dei costumi sgargianti e delle elaborate decorazioni sceniche, la riforma di Gluck non avrebbe probabilmente attecchito alle nostre latitudini, o per lo meno lo avrebbe fatto con molto maggiore difficoltà. Per dirla con un aforisma di Marc Bloch: «Il dente della storia è molto più velenoso di quanto si pensi».

¹⁵ Cfr. NEIL ZASLAW, *Mozart's Orchestras: Applying Historical Knowledge to Modern Performances* «Early Music», vol. 20/2 (May 1992), pp. 197-205, e JOHN SPITZER - NEIL ZASLAW, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

ALCESTE
TRAGEDIA PER MUSICA

Da rappresentarsi
IN BOLOGNA
NEL NUOVO
PUBBLICO TEATRO
NELLA PRIMAVERA
DELL' ANNO MDCCCLXXVIII.



IN BOLOGNA.
o(ooooooooooooooooooooo)
NELLA STAMPERIA DEL SASSI.
Con licenza de' Superiori.

Appendice¹

LETTURA I. La *querelle* gluckisti-piccinisti vista dall'America.

L'ambasciatore a Parigi (1776-1785) della neonata repubblica statunitense paragonava ironicamente la guerra teatrale in corso nella capitale francese ad un conflitto fra «cousin» e «musketto» due varietà di zanzare. Ed era Benjamin Franklin, genio politecnico tutt'altro che ignaro di musica; anzi, suonatore di vari strumenti e inventore (o almeno perfezionatore) della Glasharmonika.

Fonte: <http://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-27-02-0408>; traduzione mia.

Passy, 20 settembre 1778.

Ascoltai per curiosità i discorsi di queste piccole creature [*uno sciame di effimere, insetti di brevissima vita qui assunti a metafora della modaiola società parigina*], ma siccome nella loro vivacità nazionale parlavano a tre o quattro per volta, potei ricavarne ben poco. Scoprii tuttavia, da alcune espressioni rotte che afferravo di tanto in tanto, che stavano disputando con calore sui meriti di due musicisti stranieri, l'uno uno zanzarone, l'altro una zanzarina; nella quale disputa impiegavano il tempo come se non si curassero della brevità della loro vita e fossero certe di vivere un mese. Felice nazione! allora pensai: voi certo vivete sotto un governo saggio, giusto e moderato, giacché non avete pubblici torti da lamentare, né altro oggetto di contesa se non le perfezioni o imperfezioni della musica forestiera.

Due anni più tardi, Franklin chiariva il contenuto della sua favola entomologica in una lettera a William Carmichael, segretario dell'ambasciatore statunitense a Madrid:

La persona cui la indirizzavo era Madame Brillon, una dama dal carattere assai rispettabile e dalla piacevole conversazione, signora di un'amabile famiglia di questi dintorni presso la quale trascorro le mie serate due volte la settimana. Fra le sue doti eleganti ha pure quella di eccellente musicista, e con le sue figlie che cantano graziosamente, più alcuni amici che suonano, ella intrattiene me e mio nipote con piccoli concerti, una

¹ Integrazioni e rettifiche si leggono in corsivo fra quadre nel testo; si è rispettata la grafia dell'epoca, limitando gl'interventi a porre in corsivo il titolo delle opere.

tazza di tè e una partita a scacchi. Chiamo questa la mia opera, perché all'opera di Parigi vado raramente. [...] All'epoca in cui fu scritta la lettera, tutti i salotti parigini erano pieni di litigi sulla musica di Gluck e Picciny [*sic*], un musicista tedesco e uno italiano, che dividevano la città in violente fazioni.

LETTURA II. «Dall'esecuzione della Musica dipende il tutto».

Lettera di Giambattista Mancini a padre Martini, da Vienna, 30 marzo 1778. In quella capitale il celebre sopranista e teorico (Ascoli Piceno 1714-Vienna 1800), soggiornava dal 1757 quale «Maestro di Canto della Corte Imperiale» e «Musico di Camera».

Fonte: RICCI, *I Teatri di Bologna* cit., pp. 207-210.

Stima.mo Padre Maestro

In sequela dell'obbligantissima sua risposta del 22 stante, ricevuta con la posta di oggi, sono andato questa mattina stessa dal Sig. Cavaliere Gluk, non solo per comunicarci la sua favoritissima, ma per farci ben'anche leggere il biglietto del Sig. Teodoro Andriani [*recte: Landriani, l'impresario milanese responsabile della produzione*], alle quali determinazioni si è rimesso intieramente. Convien però che io facci delle rimarche sul complesso generale che ne compone l'intiera Musica dell'*Alceste*. Questa dunque è sì difficile e delicata, per esser ridotta alla sua perfezione, che l'Autore stesso, quando la produsse qui per la prima volta, per ridur l'orchestra alla sua purgata esecuzione, dovette provarla 20 volte di seguito. Vi sono certi pezzi nella Musica istrumentale sì difficili per renderli secondo l'idea dell'Autore, che non è sperabile, che un'orecchio sensibile e delicato, se non ne à una pratica sicura della sua cantilena, d'indovinarne una sicura guida. Sorge a tutto ciò una nuova difficoltà (che a senso mio è la più importante) ed è, che tutte quelle cose, se non son rese colla dovuta esattezza, da buone, diventano cattive, e forse forse anche ridicole. L'*Alceste* in se stesso è un spettacolo magnifico, accoppiato certamente da una Musica, che resa nel suo vero punto, non si puole ai nostri giorni, né sentire, né vedere cosa migliore.

I due nominati virtuosi nel biglietto del Sig. Andriani, sono senza contradizione abilissimi, ma siccome sono scorsi molti anni che l'anno recitata, non si può sperare che presenti siano con la mente a tutte le minuzie, che annesse vanno con essa Musica, con l'esattezza delle quali dipender deve un perfetto ammasso del tutto.

Giacché il Cavalier Gluck non viene, si offre (se pur lo vorranno) alli Sigg. Associati di esso spettacolo un'occasione assai propizia, la quale è quella, che il Maestro Antonio Salieri parte di qui questa notte per Milano, dove è chiamato per scrivere l'opera per l'apertura di quel nuovo Teatro [*si tratta di «Europa riconosciuta», opera inaugurale del Teatro alla Scala su libretto di Mattia Verazi; prima rappresentazione: 3 agosto 1778*]. Questo conosce a fondo la delicatezza di essa musica, perchè l'accompagnò qui per trenta sere consecutive allora quando si produsse la prima volta; oltre l'assistenza prestata in tante ripetizioni [*prove*]. L'opera di Milano non v'è in scena se non nel mese di Agosto, e quei Cavalieri Associati l'anno fatto risolvere di partire ora,

per accomodare alcune difficoltà insorte fra i Cantanti, e non so quell'altro ostacolo sia insorto con il Poeta. Un tale intoppo potrà essere accomodato in pochi giorni, e da ciò ne potrà derivarne, che in mancanza di Gluck, se i Sigg. Associati di Bologna lo potranno avere, potranno assicurarsi di avere un bravo direttore di essa Musica, la quale l'ha avuta a mano per così dire ogni giorno, perché prodotta scena per scena nelle pubbliche Accademie tenute in varie case. Il Cavaliere Gluck questa mattina in presenza mia ha mostrato al prefato Salieri alcuni squarci di essa Musica i più difficili ed interessanti, per rimmettergli nella memoria.

Comunque la cosa sia, il vero si è, che il Cavalier Gluck per servire il Sig. Andriani, ha consegnato al Sig. Prestinari l'intera musica dell'*Alceste*, totalmente accomodata nel modo che deve darsi, ed è levato la difficoltà dei Clarinetti, etc. [*i clarinetti, non disponibili nell'orchestra bolognese, furono sostituiti con due «tromboncini» ossia tromboni contralti appositamente fatti venire da Vienna*].

Io per parte mia, ne rendo vive le grazie alla sua gentilezza, poiché si è dimostrata sì interessata in fauorirmi di una sì pronta risposta; lo stesso facendo per parte del Sig. Gluck, dicendo che non poco gli rincresce di esser privo di rivederla ec. [*s'intenda: di rivedere il padre Martini*]. Bisogna dir la verità; questi Sigg. Associati spenderanno sicuramente una grossa somma di denaro per il bel scenario, Vestiario, Ballerini, gran numero di comparse; ma poi guardano a cento cinquanta Zecchini di più, che avrebbe importato la venuta di Gluck; e non pensano che dall'esecuzione della Musica dipende il tutto. Lasciamoli fare; almeno facciano per più sicurezza il Salieri venire, poiché così saranno sicuri di una buona riuscita.

Che posso mai dire al mio Padre Maestro per il ritardo del mio Libro? [*si tratta dell'edizione ampliata delle «Riflessioni pratiche sul canto figurato», Milano, Galeazzi, 1777*]. Se non che non sono eseguiti i miei ordini, i quali con caldezza gli ridò con la lettera che scrivo questa sera, accompagnandoli da vivissime lagnanze. Io son troppo lontano, e perciò devo dipendere dall'indiscretezza degli altri. Lo supplico di rinovarmi Servitore del Sig. Cavalier D. Carlo Broschi [*Farinelli*], di conservarmi la sua pregevolissima grazia, e di credermi, quale costantemente me lo professo.

LETTURA III. «Mi sono lasciato strascinare in questo pelago per la prima volta».

Lettera di Antonio Montefani Caprara a Ranieri de' Calzabigi, da Bologna, 8 maggio 1778 (minuta).

Fonte: RICCI, *I Teatri di Bologna* cit., pp. 207-210.

Domani sera andrà in scena l'*Alceste*. Io sono in quella disgustosa situazione d'animo in cui deve trovarsi un uomo onesto e delicato, il quale dopo aver faticato e indefessamente suggerito e proposto tutto ciò, che tender potea al buon esito di una cosa a Lui affidata vede in gran parte rese inutili le sue cure dall'altrui malizia e ignoranza. [...]

Lo spettacolo va in scena non digerito e non preciso in nessuna delle sue parti, e in alcuna di essa, appena abbozzato; non precisa è la musica a giudizio degli intelligenti,

che vi trovano tuttavia molta mancanza d'esecuzione. I Balletti e Pantomimi, sono tutti o miseri, o insignificanti, o affatto sbagliati nell'intenzione. Il movimento poi e l'azione di tutta la macchina che importa più di cento persone, tanto riguardo agli attori (eccettuata la de Amicis sempre, e Tibaldi in alcuni luoghi, i quali due sono inappuntabili) quanto riguardo ai Coristi, Ballerini, e comparse, questa parte dello spettacolo è appena abbozzata con due o tre prove tumultuarie. Giacché le mie rimostranze, e persino le mie preghiere sono state in molta parte vane presso i Signori Direttori, buonissime persone, ma nate per qualunque cosa al mondo, fuorché per farsi ubbidire da gente di Teatro, soffra ch'io distragga in qualche modo la malcontentezza mia, col farle un dettaglio dello stato, in cui si espone l'*Alceste*, e nel tempo stesso le accenni ciò, che nei diversi casi avrei voluto che fosse eseguito.

Già le scrissi, che m'era riuscito di far smontare i Signori Direttori dalla gotica idea di interrompere l'*Alceste* con due Balli Istoriati intermedi, e che però tutto il corpo danzante avrebbe servito nella tragedia. Questa lusinga svanì appena nata e la rappresentazione mi resta in braccio a una sola porzione di quei molti figuranti che sono nel cartello perchè il Sig. Canziani non ha voluto formar spettacolo, né far vedere i suoi ballerini fuorché nella sua grande operazione terminata l'Opera. — Ciò premesso e premesso ancora che i balletti in generale sono tutti moltissimo neglignetati, passo ad analizzarli particolarmente. [...]

Potrei aggiungerle molte altre cose, il racconto delle quali son certo la farebbero ridere, e che ora fanno rider me pure, ma che sul momento mi hanno fatto seriamente arrabbiare. Per esempio come avrebbe ella potuto trattenersi dalle risa, sentendosi dire dal Sig. Canziani nel maggior serio del mondo, che realmente si poteva render l'*Alceste* uno spettacolo senza esempio ma che bisognava lasciarsi regolare da lui. Che egli allora fra il primo e il second'atto ci avrebbe introdotto in ballo tutta la favola d'*Alceste*, con Ercole combattente i mostri e le furie etc. Fra il secondo e il terzo, avrebbe verbi gratia posta in scena la discesa d'Enea agli Elisi e terminata poi la Tragedia, giacché Apollo si trovava sulla scena, avrebbe chiuso lo spettacolo cogli amori di questa Divinità etc. etc. Cose tutte al parer suo, tanto analoghe, e adattate al nostro bisogno, che non potevano a meno di non contribuire moltissimo al maggior interesse della azione principale.

Felice Lei, che portato dal fecondo suo Genio ad arricchire il Teatro delle sue belle produzioni, ha avuto il piacere di farle eseguire in Paesi, dove si conosce e si osserva subordinazione, e dove gli esecutori sono costretti a seguir ciecamente le istruzioni che loro vengono prescritte. E felice lei doppiamente, che avezzo in simil modo, non si è lasciata sedurre a portarsi qui in questa circostanza, ove non avrebbe invece trovato che ignoranza e presunzione per una parte; pusilanimità e vergognosa condiscendenza dall'altra. — Quanto a me che vinto dalle istanze e dall'amicizia mi sono lasciato strascinare in questo pelago per la prima volta un solo vantaggio importante avrò ritratto da tutti gli imbarazzi sofferti, e cioè una cognizione, non dirò intera, del carattere delle Genti di Teatro, ma però sufficiente a garantirmi per tutta la mia vita da una recidiva.

Tuttavia sono persuaso che lo spettacolo giudicato imparzialmente, debba incontrare presso il maggior numero. La bellezza intrinseca della Tragedia, la superiorità della musica, il merito sommo della de Amicis, la magnificenza delle decorazioni, delle scene, e del vestiario, cose tutte che non ha potuto carpirci il Sig. Canziani, formeranno un complesso degno dell'incomodo, e della approvazione dei forestieri etc. etc.

LETTURA IV «L'Italia non è ancora matura per la Tragedia».

Lettera di Ranieri de' Calzabigi ad Antonio Montefani Caprara, da Pisa, 11 maggio 1778.

Fonte: RICCI, *I Teatri di Bologna* cit., pp. 640-644.

Dall'ultima mia avrà rilevato quanto io dubiti dell'esito dell'*Alceste* e le ragioni fortissime de' miei dubbi. Ora capitandomi la sua pregiatissima della Vigilia della recita, dal dettaglio si compiace farmi di quanto si è fatto, mi confermo nella mia opinione e prevedo la caduta del mio dramma. Ella è entrato così bene nel sentimento mio e nello spirito di simili spettacoli che può leggerne in cattedra. Qualora manchi loro uno solo di quei corredi che vi si ricercano, l'interesse sparisce, ed allora riducendosi a recita all'Italiana, non v'essendo ciò che fa tollerare dette recite, cioè il Castrato di Cartello che gnaula, e rusignoleggia, la prima donna che strilla, e muove le manine come un burattino, il tenore con grossa pancia che condanna a morte in falsetto; il duo concertato colla fuga in fine; e poi le comparse, i paggi che paiono gelati di Lucca, i Sig. Italiani non hanno ove deliziarsi, e pronunziano essere il Dramma, e la musica un Ira di Cristo, e non senza ragione, se si attenda all'inveterato gotico costume, alla moda di far conversazione al Teatro, al bellissimo espediente imaginato di prender sorbetto, giocare e fare all'amore per ingannar la noia intrinsecamente unita allo Spettacolo.

Replico amico stimatissimo e lo replico con dispiacere ma forzato: Che l'Italia non è ancora matura per la Tragedia. Dirò di più, il commune de' nostri Spettatori crede una pena il piangere, l'attristarsi al Teatro. Osservo che malgrado l'avanzamento verso il vero bello del Teatro Francese che pure è in vista oggimai di tutta l'Italia, o almeno sotto la lettura, il nostro è sempre fermo, senza alterazione in quelle nauseose, e barbare farse di que' maledetti Istrioni, e che quelle Commedie o Tragedie ove sono più sciocchezze, e più vergognose cose attirano il maggior numero di gente, e producono più danaro alla cassa. [...] So a mente il Canziani: Lo veggio ballare, e gestire, e affanarsi nel suo supposto Coriolano. Rammento che non ha nulla di ciò che conviene avere per creare una azione pantomima in ballo che vuol dire in sostanza fare un buon piano ed una bella distribuzione viva, colorita, disegnata d'una azione tragica. Non mi meraviglio che supponga essere egli quello che deve fare concorrere la gente al Teatro. Sono assuefatto a tutte queste sciocchezze. Me ne son tirato fuori. Credo non dovermene pentire. Ma se poi ha negletto i pantomimi d'*Alceste*, gli ha abbandonati a figuranti, gli ha lasciati voti è colpa de' Signori Direttori. Desidero non abbiano da pentirsene. Consultato per tempo avrei loro risparmiato molto e molto get-

tato danaro in persone inutili o inette, e forse avrei impedito che l'*Alceste* avesse poco incontrato.

Anche io ho guadagnato con questa occasione la sua amicizia che stimo non piccolo compenso al rammarico [che] proverò d'essersi costì malmenata la mia *Alceste*. Ce la rideremo un poco fra noi di questa parodia, e se Ella ha pensato di mai più ingerirsi con questa sorta di gente tanto bene dal Marcello caratterizzata e da me nella mia *Opera seria*, *Commedia per musica* sufficientemente messa in ridicolo, ho fermato il chiodo ancor'io di mai più esporre produzioni mie senza essere dispotico, sultano, e tiranno sopra tutti quelli che dovessi impiegare a recitarle. [Al paradigmatico «Teatro alla Moda» di Benedetto Marcello il Calzabigi accosta qui un proprio libretto buffo andato in scena a Vienna nel 1769 con musica di Gassman e replicato a Venezia nel 1775 con musica di Astaritta e il nuovo titolo «La Critica teatrale»].

Per questo sono stato sempre di parere che la miglior cosa sia di prendere tanto per recitanti quanto per compositori di Ballo de' giovani ben fatti e donne vistose di buona voce, di bella figura, di niun credito, di buona grazia di somma docilità, da poterle formare da me. Quando messi in scena in Vienna l'*Alceste* la prima volta presi la Sig.ra [Antonia] Bernasconi allora Buffa, e quasi poco più che orecchiante, ma che aveva tutte le qualità sopra espresse, e la seconda volta la Signora Wayghelin [Marianne Weigl, soprano, cantò il ruolo di *Alceste* nella ripresa viennese del 1770, dove Gluck traspose la parte di *Admeto* per il soprano evirato Giuseppe Millico] ragazza de' Cori, ed ognun sa quale incontro fece, anzi che questa Sig.a Wayghelin che non aveva mai recitato, da me prodotta ed istruita gettò subito a terra, seppellì, annichilò il famosissimo Sig. di Cartello e superbissimo Millico. Tanto avrei fatto a Bologna se mi lasciavano padrone di fare e avrei sorpresi i Signori Bolognesi con far loro vedere che dal poeta dipende assolutamente non dal Cantore, non dal Ballerino, non dal maestro di Cappella tutto lo spettacolo.

«Ripiombare negli spazi dei cieli rarefatti»: prefazioni ad *Alceste*

La prefazione all'edizione della partitura di *Alceste*, uscita a Vienna nel 1769, segna indubbiamente uno spartiacque nella storia dell'opera in musica, attestando un anelito riformatore degli usi e costumi nel teatro lirico che in quest'opera aveva trovato un'espressione artistica compiuta.¹ Il brano venne firmato dall'autore della musica, ma in realtà gli studiosi sono pressoché concordi nell'attribuirlo al librettista, Ranieri de' Calzabigi.

Nelle pagine seguenti proponiamo questo documento in trascrizione normalizzata all'uso odierno (maiuscole e punteggiatura) onde permetterne una lettura più agevole, facendolo seguire da una parafrasi che ne fece Giovanni Morelli, un brillante esercizio di stile dove la riscrittura della fonte si traduce in una sorta di *stream of consciousness* di un Gluck immaginario che scrive a dieci giorni dalla *première* viennese del 1767. Il lessico di Morelli viene arricchito da preziosismi degni di Carlo Emilio Gadda, pure Giovanni, con garbata ironia, riesce a cogliere ciò che sta dietro all'apparenza. Un Gluck 'plebeo' creativo che esilia in prima persona, con figuralità letteraria d'alto profilo, «gli indugi sulle Vocali aperte a far globuli rotondi degli occhi mandorlati delle melodie», e che per realizzare la sua concezione si vale di un «celebre autore che mirando – a suo dire – ad un nuovo schema drammatico ha sbandito le ridondanti descrizioni», fra l'altro, «pigiando altresì il pedale della libera lingua delle passioni accorate». (MG)

¹ *Alceste. / Tragedia / Messa in musica / dal / Signore Cavagliere Cristoforo Gluck. / Dedicata / a Sua / Altezza reale, / l'Arciduca / Pietro Leopoldo / Gran-Duca / di / Toscana etc. etc. etc.*, In Vienna, nella stamperia aulica di Giovanni Tomaso de Trattner, MDCLXIX.



Pompeo Batoni (1708-1787), *Ritratto dell'imperatore Giuseppe II e del fratello Leopoldo granduca di Toscana* (1769). Olio su tela. Vienna, Kunsthistorisches Museum. A Leopoldo, granduca di Toscana dal 1765 e futuro imperatore dal 1790 al 1792, Gluck dedicò la partitura di *Alceste* e la celebre prefazione che la precede.

[RANIERI DE' CALZABIGI-] CRISTOFORO GLUCK, Vienna 1769

Altezza reale!

Quando presi a far la musica dell'*Alceste* mi proposi di spogiarla affatto di tutti quegli abusi che, introdotti o dalla mal intesa vanità de' cantanti o dalla troppa compiacenza de' maestri, da tanto tempo sfigurano l'opera italiana, e del più pomposo e più bello di tutti gli spettacoli ne fanno il più ridicolo e il più noioso. Pensai di restringer la musica al suo vero ufficio di servire alla poesia per l'espressione e per le situazioni della favola, senza interromper l'azione o raffreddarla con degl'inutili superflui ornamenti, e credei ch'ella far dovesse quel che sopra un ben corretto e ben disposto disegno la vivacità de' colori e il contrasto bene assortito de' lumi e dell'ombre, che servono ad animar le figure senza alterarne i contorni. Non ho voluto dunque né arrestare un attore nel maggior caldo del dialogo per aspettare un noioso ritornello, né fermarlo a mezza parola sopra una vocal favorevole, o a far pompa in un lungo passaggio dell'agilità di sua bella voce, o ad aspettar che l'orchestra li dia tempo di raccorre il fiato per una cadenza. Non ho creduto di dovere scorrere rapidamente la seconda parte d'un'aria, quantunque forse la più appassionata e importante, per aver luogo di ripeter regolarmente quattro volte le parole della prima, e finir l'aria dove forse non finisce il senso per dar comodo al cantante di far vedere che può variare in tante guise capricciosamente un passaggio; insomma ho cercato di sbandire tutti quegli abusi contro de' quali da gran tempo esclamavano invano il buon senso e la ragione.

Ho immaginato che la sinfonia debba prevenir gli spettatori dell'azione che ha da rappresentarsi e formarne, per dir così, l'argomento; che il concerto degl'istrumenti abbia a regolarsi a proporzione dell'interesse e della passione e non lasciare quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria e il recitativo, che non tronchi a contrasenso il periodo né interrompa mal a proposito la forza e il caldo dell'azione.

Ho creduto poi che la mia maggior fatica dovesse ridursi a cercare una bella semplicità, ed ho evitato di far pompa di difficoltà in pregiudizio della chiarezza; non ho giudicato pregievole la scoperta di qualche novità se non quanto fosse naturalmente somministrata dalla situazione e dall'espressione, e non v'è regola d'ordine ch'io non abbia creduto doversi di buona voglia sacrificare in grazia dell'effetto.

Ecco i miei principi. Per buona sorte si prestava a maraviglia al mio disegno il libretto, in cui il celebre Autore immaginando un nuovo piano per il drammatico aveva sostituito alle fiorite descrizioni, ai paragoni superflui e alle sentenziose e fredde moralità il linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti e uno spettacolo sempre variato. Il successo ha giustificato le mie massime, e l'universale approvazione in una città così illuminata ha fatto chiaramente vedere che la semplicità, la verità e la naturalezza sono i gran principi del bello in tutte le produzioni dell'arte. Con tutto questo, malgrado le replicate istanze di persone le più rispettabili per determinarmi di pubblicare con le stampe questa mia opera, ho sentito tutto il rischio che si corre a combattere dei pregiudizi così ampiamente e così profondamente radicati, e mi son ve-

duto in necessità di premunirmi del patrocinio potentissimo di Vostra Altezza Reale implorando la grazia di prefiggere a questa mia opera il suo Augusto Nome, che con tanta ragione riunisce i suffragi dell'Europa illuminata. Il gran protettore delle bell'arti, che regna sopra una nazione che ha la gloria di averle fatte risorgere dalla universale opresione e di produrre in ognuna i più gran modelli in una città ch'è stata sempre la prima a scuotere il giogo de' pregiudizi volgari per farsi strada alla perfezione, può solo intraprendere la riforma di questo nobile spettacolo in cui tutte le arti belle hanno tanta parte. Quando questo succeda, resterà a me la gloria d'aver mossa la prima pietra, e questa pubblica testimonianza della sua alta protezione al favor della quale ho l'onore di dichiararmi con il più umile ossequio

di V. A. R.

umil^{mo} dev^{mo} obblig^{mo} servitore
Cristoforo Gluck.

GIOVANNI MORELLI, Venezia 1987²

16 dicembre 1767

Altezza reale,

quando mi accinsi a scrivere le musiche d'*Alceste* io risolvevo di mutar turno alle cerimonie, abbattere le stolte fumate condensando a terra i loro cascami e i rimorchi del cantare tante vanità. Volli che si dicesse con me il meaculpa della categoria. C'erano tanti suoni matti da strappare dall'orto nostro, c'era da distogliere lo sguardo battipalpebra degli uccelli fermi sulle grondaie (ingrassati come piccioni nei loro palchi) e c'era da ripiombare negli spazi dei cieli rarefatti dove manca l'aria. Io volli che come una scimmia adulta la Musica andasse sulle sue gambe accanto al passo della poesia e volli che ci si scordasse – noi – che il tempo del cuore è il tempo dell'opinione di un vizzo cantore. Volli dar di guizzo con la lanterna sui dilette dell'anima che si chiamano bellezze, vederli e non sentirli gorgogliare nel sonno dai gorghi delle gole: esse son moti, gesti, luci, primi atti, visibili colori cagione d'altri colori, violente distrazioni del disegno primitivo, cenni immiliardati dagli assortimenti delle ombre, cenni di figure disciolte nel fermo cerchio dei loro contorni. Ed è poi il volume che fa la bellezza, e son forme da non dimenticare mai le grandi sfere, le grandi colonne e gli squadrate cubi monumentali. Nulla più sia, resto o reliquia, degli spuntati ferri delle arie infeltrite. Non più siano i fiati trattenuti nei polmoni per accumulare forza al rigurgito delle cadenze. Non più gli indugi sulle Vocali aperte a far globuli rotondi degli occhi mandorlati delle melodie.

Ma anche vorrò che la diversità sia grandezza e dimensione. Bellezza è volume, bellezza è grandezza: la luna è più bella delle stelle e fra le stelle io preferisco le maggiori.

Se cesseremo d'arraffare il niente avremo tempo e danaro per annodare la rete che stringe la bella semplicità, vacillante, languente, sufolata tra vita e morte. Amor coniugale, invidia dei numi è la felicità dei talami terreni. Luci ombrose dell'agonia sine materia. Logici effetti del passaggio degli angeli nero-ebano (e qualcuno d'avorio): svolazzi sulle piccole labbra, sulla gracile bocca, sulle linee tonde dei pallidi colori, sugli argenti slungati nel puro azzurro della barbara pietà di un ciel tiranno.

Tali sono i miei principii, essi non son crune che strozzano i bipedi canori o i cammelli dell'orchestra: per buona fortuna la mia concezione è servita a meraviglia da un libretto di celebre autore che mirando – a suo dire – ad un nuovo schema drammatico ha sbandito le ridondanti descrizioni, i paragoni sforzati, la rigida moralità e i pedanti concetti, pigiando altresì il pedale della libera lingua delle passioni accorate e delle interessanti situazioni (la galera del lutto, l'esilio dalla vita, il pavido martirio, le prevedibili lagne dei marmocchi orfanelli).

Come tutti ben sanno questo nostro operare ha già ottenuto il plauso di una illuminata città che ha consacrato, finalmente, gli immortali principii dell'arte: semplicità, ve-

² Lo scritto di Giovanni Morelli è apparso in *Gluck*, a cura di Claudio Del Monte e Vincenzo Segreto, Parma, STEF, 1987, pp. 595-596 («Quaderni del Teatro regio», 19).

rità, naturalezza. E se a un tale spessore di cose si aggiunge la protezione di un'Altezza – la vostra – che raccoglie omaggi dall'intera Europa colta e che governa quest'illuminata Città che per prima scuote il giogo dei pregiudizi volgari, ebbene, a ciò si deve se s'apre la via della perfezione e se in essa si induriscono le prime pietre.

Resistere al peggio che tanto bene simula il meglio è la salvezza dei rapporti con la tragedia: salvi fra le spappolate abitudini. Toccare i sensi, ancora quelli afflitti, smarriti e dolenti, sia pur arrangiando un romanzo breve d'Euripide, valga conforto a chi nell'acqua torbida agita esche intatte a lunga conservazione.

Vaghi orrori. Umide spore girovaghe, alternativamente raffreddate e intiepidite, schiudono icone. In esse orgogliosamente inciampato senza troppo sapere d'esserne l'autore mi confermo di V.S.I. l'umilissimo servitore [Ch.W.G.]. Et patet quod proponebatur.

ALCESTE

Libretto di Ranieri de' Calzabigi

Edizione a cura di Elena Tonolo,
con guida musicale all'opera



Ranieri de' Calzabigi (Livorno 1714 - Napoli 1795), Jean-Georges Noverre (Parigi 1727 - Saint-Germain-en-Laye 1810) e Christoph Willibald Gluck (Erasbach o Weidenwang 1714 - Vienna 1787), rispettivamente librettista, coreografo e compositore di *Alceste*.

Alceste, libretto e guida all'opera

a cura di Elena Tonolo

Alceste, frutto del lavoro congiunto del librettista Ranieri de' Calzabigi, del compositore Christoph Willibald Gluck e del coreografo Jean-Georges Noverre, andò in scena il 26 dicembre 1767 al Burgtheater di Vienna, ovvero al Teatro privilegiato di corte, inaugurato da Maria Teresa nel 1748. L'opera, che gli autori consideravano come il primo frutto compiuto del loro progetto di opera riformata, era pronta da molti mesi e Calzabigi ne aveva preparato con un attento lavoro diplomatico la presentazione nella capitale austriaca. Già nel marzo 1767 aveva insistito con il principe Kaunitz sull'importanza di avere interpreti adatti ai ruoli, disponibili a rinunciare ai virtuosismi dell'opera seria in favore di una recitazione appassionata e naturale, e in autunno (mesi prima della prima) pubblicò il libretto della sua «tragedia per musica» dedicandolo «alla Sacra Real Maestà di Maria Teresa, regina imperatrice sempre augusta». ¹ La dedica alla sovrana rendeva esplicito l'intento allegorico-celebrativo dell'opera, che prendeva spunto dalla recente vedovanza di Maria Teresa (Francesco I Stefano era morto nell'agosto 1765) per magnificarne il coraggio politico, già ampiamente dimostrato nel 1740 quando in mezzo a mille difficoltà era succeduta al padre Carlo VI. Evidentemente Maria Teresa non poteva né prendere il posto del marito nell'Ade né ottenerne la restituzione dagli dei, ma poteva porsi come modello di un lutto accettato con forza d'animo e responsabilità, in primo luogo nei confronti dei sudditi. ²

La scelta coraggiosa di interpreti provenienti dalla compagnia d'opera buffa del Burgtheater, anziché di meno malleabili divi dell'opera seria, e considerazioni pratiche di vario ordine, obbligarono Gluck e Calzabigi a escogitare varie soluzioni per portare a buon fine la rappresentazione garantendone l'efficacia drammatica, loro primo obiettivo: tra queste anche alcuni tagli, dovuti sia all'eccessivo impegno vocale dei cantanti, sia al timore di chiedere troppo a un pubblico ancora impreparato. Alla prima del 26 dicembre 1767, apertura della stagione di carnevale 1768, il pubblico in sala ebbe così a disposizione ben quat-

¹ *Alceste / tragedia / per musica*, in Vienna, nella stamperia di Ghelen, 1767. Come spiegato sotto, questo libretto costituisce la base della nostra edizione.

² Come sottolinea Gerardo Tocchini, *Alceste* si pone come «un vero e proprio manifesto del lealismo asburgico», una «riflessione sul rapporto tra sovrano e suddito» e un «inno alla nuova politica sviluppatasi in uno dei momenti-cardine del riformismo teresiano»: «una sovrana protagonista benefica che [...] ha instaurato un diretto contatto affettivo e filiale con i propri sudditi/bambini, una nobiltà allineata alla Corona nell'assenza dell'intrigo secondario [...], una concezione burocratica, di servizio, dell'esercizio del potere imperiale, un potere sempre sottoposto al controllo di Dio, da cui questo sistema del sovrano paterno da sempre veniva fatto discendere» (GERARDO TOCCHINI, *I fratelli d'Orfeo. Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Firenze, Olschki, 1998, p. 153).

tro edizioni del libretto: il testo italiano tagliato,³ il testo italiano completo (ovvero il libretto già pubblicato da Calzabigi),⁴ e le traduzioni tedesche del primo e del secondo.

Che i tagli fossero però solo delle concessioni alle contingenze del momento, è provato dal fatto che la partitura dell'opera pubblicata da Gluck nel gennaio del 1769,⁵ contenente la celebre dedica-manifesto a Leopoldo di Toscana, presenta un testo del tutto coincidente con il libretto originale di Calzabigi, e pone dunque, con l'autorità della stampa, la versione completa come *exemplum* e «prima pietra» della «riforma di questo nobile spettacolo».

Il testo adottato per questa edizione di *Alceste* non è dunque quello, ridotto, della prima assoluta bensì quello completo dell'autunno 1767, cui abbiamo aggiunto tra parentesi quadre nel frontespizio i dati relativi all'esecuzione presenti solo nel libretto ridotto. L'edizione calzabigiana era accuratissima, e abbiamo solo tacitamente corretto due refusi, modernizzato l'uso di maiuscole, punteggiatura e accenti, e ricostruito la disposizione grafica degli endecasillabi spezzati. Il confronto con la partitura è stato condotto sull'edizione critica Bärenreiter⁶ (a sua volta basata sulla partitura a stampa del 1769), e le pochissime discrepanze (il rispetto della poesia era uno dei cardini della riforma) sono segnalate in grassetto e color grigio nel testo e con note a piè pagina introdotte da numeri romani; per le note corrispondenti alla guida musicale,⁷ invece, si è seguita la numerazione araba.⁸

ATTO PRIMO	<i>Scena I</i>	p. 63
	<i>Scena III</i>	p. 69
ATTO SECONDO	<i>Scena I</i>	p. 77
	<i>Scena III</i>	p. 81
ATTO TERZO	<i>Scena I</i>	p. 92
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 103
	<i>Le voci</i>	p. 105

³ *Alceste / tragedia / per musica / da rappresentarsi / nel teatro privilegiato / presso alla corte / nel carnevale del 1768*, Vienna, nella stamperia di Ghelen, s.d. [1767].

⁴ Cfr. nota 1. Il libretto tagliato portava l'annotazione: «Per la desiderata brevità, si è dovuto scorciare il presente dramma; ma chi vorrà averlo intiero, e tal quale è stato stampato dall'Autore, lo troverà pure al Teatro».

⁵ *Alceste / tragedia / messa in musica / dal / Signore Cavaliere Cristoforo Gluck*, in Vienna, nella stamperia aulica di Giovanni Tomaso de Trattner, 1769.

⁶ CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Alceste (Wiener Fassung von 1767). Tragedia per musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi*, a cura di Gerhard e Renate Croll, in *Sämtliche Werke*, I/3a-b, Kassel, Bärenreiter, 1988-2005, 2 voll..

⁷ Punti di riferimento indispensabili per la redazione di questa guida sono stati il *Vorwort* e il *Kritischer Bericht* di Gerhard e Renate Croll nella citata edizione critica di *Alceste*, l'articolo di Gerardo Tocchini *L'etica absburgica del regnante nell'«Alceste» di Ranieri de' Calzabigi*, «Studi italiani», vi/2, 1994, pp. 81-94, e l'*Introduction et guide d'écoute* alla versione parigina di *Alceste* (ricche di riferimenti alla versione italiana) di Michel Noiray in «L'avant-scène opéra», n. 256, 2010, pp. 8-61.

⁸ Nella guida all'opera ogni esempio musicale viene identificato mediante atto, scena e battuta all'interno della scena, sola possibile unità di misura all'interno di un'opera riformata; le tonalità maggiori sono contrassegnate dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori); la freccia indica modulazioni e per i recitativi sono state indicate la tonalità di partenza e le tonalità di arrivo di ogni sezione definita da distico rimato e cadenza. Le definizioni dei singoli brani sono riprese dall'indice dell'edizione critica, che in alcuni casi completa le dizioni della partitura originale, e vanno considerate come segmentazioni utili all'analisi di un *continuum* fluido, più che come veri e propri «numeri» musicali.

ALCESTE

tragedia per musica

[da rappresentarsi nel Teatro privilegiato presso alla corte nel carnevale del 1768]

[Libretto di] Ranieri de' Calsabigi [dedicato] alla Sacra Real Maestà
di Maria Teresa regina imperatrice sempre augusta

[La musica è del sig. cavaliere Gluck fra gli Arcadi Armonide Terpsicoreo]
[Inventore e direttore de' balli il rinomato sig. Noverre]
[Inventori delle scene i sig. fratelli Galliari]

PERSONAGGI

ADMETO, <i>re di Fera in Tessaglia</i>	[Tenore]	[Il sig. Giuseppe Tibaldi]
ALCESTE, <i>sua sposa</i>	[Soprano]	[La sig. Antonia Bernasconi]
EUMELO, } <i>loro figli</i>	[Voci bianche]	[ruoli tagliati nella prima assoluta]
ASPASIA, }		
EVANDRO, <i>confidente d'Admeto</i>	[Tenore]	[Il sig. Antonio Pulini]
ISMENE, <i>confidente d'Alceste</i>	[Soprano]	[La sig. Teresa Eberardi]
Un BANDITORE	[Basso]	[Il sig. Domenico Poggi]
Un SACERDOTE D'APOLLO	[Baritono]	[Il sig. Filippo Laschi]
APOLLO	[Baritono]	[Il sig. Filippo Laschi]
ORACOLO	[Basso]	[Il sig. Domenico Poggi]
Un NUME INFERNALE	[Basso]	[Il sig. Domenico Poggi]

Coro di cortigiani e cittadini – Coro di damigelle d'Alceste –
Coro di sacerdoti d'Apollo – Coro di numi infernali.

La scena è in Fera.

ARGOMENTO.



Admeto Re di Fera in Tessaglia Sposo di Alceste, trovandosi sul punto di perder la vita; Apollo che esiliato dal Cielo era stato accolto da lui, ottiene dalle Parche, che non morrà, purchè si trovi chi muoja in vece sua. Alceste accetta il cambio, e muore; ma Ercole amico d'Admeto che giunge in Fera in tal circostanza, ritoglie Alceste alla Morte, e la rende al suo Sposo.

Tale è il piano della celebre Tragedia d' Euripide intitolata Alceste: ma io in luogo d'Ercole ho introdotto Apollo beneficato da Admeto, ad operar per gratitudine questo prodigio.

PER-

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA¹

Gran piazza della città di Fera terminata dalla facciata del real palazzo, con gran porta, e sopra di essa balcone praticabile.

(All'alzarsi della tenda si vede tutta la piazza ingombra da folto popolo, confusamente disposto. Tutti hanno in mano rami d'ulivo intrecciati di nastri, simbolo de' supplicanti, e mostrano estrema afflizione. A destra ara su cui bruciano de' profumi; a sinistra EVANDRO, ISMENE, e alcuni de' cittadini più distinti; indi, sul balcone del real palazzo, preceduto da improvviso suono di tromba, UN BANDITORE)²

¹ Intrada. *Un poco moderato* – ♩ , re → re v.

L'Intrada (ossia l'ouverture) di *Alceste* ci introduce immediatamente nell'atmosfera tragica dell'opera. Fedele all'innovativo principio, enunciato nella prefazione alla partitura, che «la sinfonia debba prevenir gli spettatori dell'azione che ha da rappresentarsi e formarne, per dir così, l'argomento», Gluck apre l'opera con un cupo prolungato accordo di Re minore

ESEMPIO 1 (Intrada, bb. 1-5)

intonato dagli archi, dai legni e dai tre tromboni, allusione esplicita al regno degli Inferi sulle cui soglie Admeto e poi Alceste rimarranno sospesi per l'intera durata del dramma. Un'esile frase dei violini I (cui si aggiungono progressivamente violini II, viole e bassi) sembra quindi esprimere la voce di un'umanità attonita e dolente, che si trova però bruscamente catapultata nell'orrore di una scena infernale, dapprima con due lancinanti acuti, su accordi diminuiti, di oboi e violini (con un effetto di alone dell'oboe, lasciato solo dal violino a b. 13 e 16, che preannuncia il misterioso terrore dell'oscura selva sacra agli dei infernali in II.2), poi con un vorticoso passaggio modulante in eco (nel più puro stile delle danze delle furie), con sincopi di archi e tromboni sulla prima metà della battuta. La ripetizione della frase dolente dei violini, ormai proiettata verso la tonalità della dominante, porta a un secondo tema, in La minore,

ESEMPIO 2 (Intrada, bb. 29-33)

basato sulla toccante alternanza tra una breve frase ad arco, per grado congiunto, di flauti e oboi per terze (che ricorda la scrittura di alcuni accorati passaggi di Admeto) e una più ampia, per arpeggi spezzati, degli archi, che conduce al solo frammento in tonalità maggiore (Do, relativo di la) dell'ouverture: quattro battute che sembrano alludere alla magnanima risolutezza di Alceste, pronta ad affrontare la morte per la salvezza dello sposo e dello stato. E davvero l'affronta, in una nuova lotta con le furie simile alla precedente (eco, sincopi, salti, modulazione, più uno spaventoso unisono di semicrome ribattute nelle note gravi), da cui emerge stremata ma vittoriosa in una coda su pedale di tonica nella quale il Do del La minore si alterna al momentaneo raggio di sole di un Do# subito ringuainato. Dopo la coda l'intera Intrada si ripete con percorso tonale rovesciato: da La minore (accordo iniziale) a Re minore (secondo tema, con l'episodio in maggiore in Fa), fino alla coda che sbocca in un'ulteriore ripresa dell'accorato dialogo del secondo tema, concludendosi su una cadenza sospesa alla dominante su cui si alza il sipario.

² Il richiamo in Re maggiore della tromba di un banditore, affacciato al balcone del palazzo dei re di Tessaglia, fa alzare lo sguardo al folto popolo che sulla piazza attende notizie di Admeto, l'adorato sovrano, «più padre che regnante». Era la situazione che la monarchia asburgica aveva vissuto ventisette anni prima, nel 1740, alla

UN BANDITORE

Popoli che dolenti³
della sorte d'Admeto, in lui piangete
più il padre che il regnante, udite. È giunto
per lui l'ultimo dì: non ha soccorso,
speme non ha. D'inesorabil morte
preda ugualmente sono
nel tugurio i pastori, i re sul trono.
(Parte)

segue nota 2

morte, dopo dieci giorni di indisposizione, di Carlo VI, che aveva dato origine alla sanguinosa guerra di successione austriaca. Nonostante la situazione politica ed economica disperata, la ventitreenne figlia Maria Teresa era riuscita con grande abilità e coraggio politico a consolidare il suo contestato diritto di successione, portando il regno e l'impero a un lungo periodo di pace e benessere. Nel 1765, due anni prima di *Alceste*, la situazione si era parzialmente riproposta con la morte dello sposo di Maria Teresa, l'imperatore Francesco I Stefano, in un contesto politico però ben diverso, e consolidato: il primogenito della coppia, Giuseppe II, fu immediatamente nominato imperatore e divenne coreggente dei domini asburgici, collaborando con la madre fino alla morte di lei, quindici anni dopo. Nel 1767 la vicenda di *Alceste* si prestava dunque ottimamente a una celebrazione di Maria Teresa, nella sua figura politica di salvatrice e garante del regno, e umana di vedova dell'amatissimo sposo, e alla rappresentazione della coppia di regnanti come padre e madre dei sudditi/figli, secondo la rinnovata forma di rappresentazione del sovrano propria dell'assolutismo illuminato teresiano.

³ Recitativo. ♪, Re → re → do.

Il drammatico annuncio del banditore – non c'è più speranza per il re malato – apre l'opera con un recitativo, diverso da quelli cui era più abituata l'opera italiana: non si tratta né di un recitativo secco, accompagnato dal solo basso continuo, né di un recitativo obbligato, con interventi elaborati dell'orchestra a esprimere particolari situazioni emotive, bensì di un recitativo accompagnato dagli archi, simile per andamento a un recitativo secco, ma «vestito» dal suono dell'orchestra, per dirla con il teorico Stefano Arteaga. Accompagnando il recitativo, l'orchestra può «regolarsi a proporzione dell'interesse e della passione» (prefazione), talora seguendo discretamente il ritmo della declamazione, talora punteggiandola, talora guidandola, in un'ampia gamma di possibilità intermedie tra il recitativo secco e l'arioso. Quello del banditore è un recitativo solenne (simile a quelli usati dall'opera francese per i sacerdoti) con lunghe note sostenute degli archi e una declamazione lenta e possente.

¹ «CORO in alternanza con ISMENE e EVANDRO». I versi 3-4 sono pronunciati dai soli Ismene ed Evandro.

⁴ Coro. *Andante* – ♪, Mi♭.

Dopo un istante di sbigottimento, il popolo prorompe in un grande lamento corale sulle sorti del regno che si ripeterà, con sottili varianti formali, per sei volte nel corso delle prime due scene, unificandole in un unico gigantesco edificio monumentale.

ESEMPIO 3 (I.1, bb. 29-31)

Andante

Soprani
Alti

Tenori
Bassi

Ah, di que - sto af - flit - to re - gno

Gli interventi che si alterneranno tra i pilastri costituiti dai due versi del coro non muteranno il corso dell'azione, immobilizzata nella contemplazione della catastrofe imminente, ma approfondiranno le risonanze e i significati della situazione, arricchendo ogni ripresa di spessore semantico. Le prime tre ripetizioni del coro, che manifesta fin dalla quarta battuta la sua struttura responsoriale coro / corifei («Giusti dei, che mai sarà?»), circondano l'esclamazione di Evandro e Ismene «No, per noi del ciel lo sdegno peggior fulmine non ha» (Si♭ maggiore, con illustrazione musicale del fulmine) e il solo di Ismene «Infausta reggia!», in minore (Fa e Do), che esprime il timore di un futuro incerto, alla mercé di invasori nemici (come nel 1740).

¹¹ «Ah».

(Doppo breve sbigottimento cagionato dall'annuncio fatto al popolo dal banditore, prorompono tutti nel coro che segue)

CORO¹

Ah di questo afflito regno,⁴
giusti dei, che mai sarà?

No,¹¹ per noi del ciel lo sdegno
peggior fulmine non ha.

UNA VOCE^{III}

Infesta reggia! che immersa in gemito
di voci flebili risuonerà.

Patria infelice! che un denso turbine
d'armi straniere circonderà.

CORO

Ah di questo afflitto regno,
giusti dei, che mai sarà?⁵

EVANDRO

Amorosi vassalli, oggi riceve⁶
di tante sue virtù nel comun lutto
un giusto premio il nostro re. Ma invano
per lui si piange: alle preghiere, a' voti
non son propizi i numi. Andiamo a' tempi
vittime e doni ad offerir: si chieda

un oracolo almeno; almen si sappia
in sì grave periglio
se per noi v'è pietà, se v'è consiglio.

CORO^{IV}

Ah di questo afflitto regno,⁷
giusti dei, che mai sarà?

UNA VOCE^V

Perché a' tiranni ride serena
l'adulatrice felicità?
E i giusti gemono nella catena
d'inseparabile avversità?

CORO

Ah di questo afflitto regno...
(S'apre la gran porta del palazzo)

^{III} «ISMENE».

⁵ Aria di pantomimo che esprime desolazione e lutto. *Andante espressivo* – $\frac{3}{4}$, do.

Alceste fu il risultato di una stretta collaborazione, inedita per l'opera italiana dove la danza era relegata agli intervalli tra gli atti, tra librettista, compositore e coreografo. Con Calzabigi e Gluck collaborò strettamente il coreografo francese Jean-Georges Noverre, non solo alla realizzazione ma anche alla progettazione degli interventi danzati, facenti parte integrante dell'azione. Le pagine iniziali del libretto elencano con precisione la posizione di due tipi di interventi coreografici, i «balli pantomimi» volti all'espressione delle passioni proprie della situazione drammatica, e i «balli ballati» utilizzati per alcuni momenti rituali ben rappresentati da una danza più formalizzata. A questi interventi si aggiunse un'esigenza registica emersa durante le prove: quella di dar movimento al coro, quasi sempre presente e quasi sempre in azione. Dato che i coristi ingaggiati da Gluck, in gran parte provenienti, dato il loro gran numero, dal coro della cattedrale, erano incapaci di muoversi in scena in modo convincente, Noverre ebbe l'idea rivoluzionaria (e piena di conseguenze per il futuro della danza pantomimica) di «nascondere i coristi dietro le quinte e di sostituirli con l'élite del [suo] corpo di ballo, così da persuadere il pubblico che coloro che vedeva agire erano gli stessi che cantavano». Secondo la testimonianza di Calzabigi l'intero coro iniziale fu realizzato in questo modo, sfociando nel primo dei «balli pantomimi», in do minore, destinato ad «esprimere il dolore e la desolazione del popolo di Fera».

⁶ Recitativo. c, sol → Sib.

Tra la terza e la quarta ripetizione del coro iniziale si pone un intervento in recitativo accompagnato dagli archi di Evandro, amico e confidente d'Admeto, che esorta il popolo a recarsi tutti insieme al tempio di Apollo per tentare un'ultima supplica agli dei. Confermando il profondo legame tra il popolo – di cui il nobile, nell'ottica di una società concorde e solidale, è qui portavoce – e il sovrano, il recitativo di Evandro dà ulteriore forza all'espressione del dolore collettivo nelle ripetizioni del coro.

^{IV} «CORO in alternanza con ISMENE e EVANDRO».

⁷ Coro. *Andante* – c, Mi♭.

La quarta e la quinta ripresa del coro incorniciano un solo di Evandro, parallelo al precedente di Ismene e anch'esso in minore (Do e Sol), anche se di contenuto più speculativo: mentre quello di Ismene esprimeva timore per il pericolo imminente, questo esprime compassione – nel senso aristotelico di pena per chi subisce un male senza meritarlo – per il sovrano, accompagnata da un interrogativo sulla giustizia divina, che sembra riservare felicità ai tiranni e avversità ai giusti. L'interrogativo, posto retoricamente da Evandro, come constatazione priva di ribellione, costituisce il sostrato dell'intera tragedia, e insieme la prova superata da Alceste, che mai vacilla nella sua fiducia nel disegno superiore e benefico degli dei, modello della fiducia che il popolo deve nutrire nei confronti del sovrano / padre, benefico e illuminato.

^V «EVANDRO».

EVANDRO

Tacete... Ah della reggia⁸
 s'apron le porte!... Oh dio!
 Mi trema il cor: mille funesti oggetti
 mi dipinge il pensier. Venite, andiamo
 la dolente regina
 pietosi a consolar... Ma no... fermate...
(Comparisce sulla porta del palazzo la regina)

Nel suo dolore oppressa
 co' mesti figli suoi viene ella stessa.

(Il popolo voltandosi verso il palazzo e veduta uscire Alceste che tien per mano i due suoi figli, separandosi a dritta e a sinistra per darle luogo intuona il coro di sotto, mentre ella s'avanza in scena, e con lei tutto il suo seguito)

SCENA SECONDA

(ALCESTE, EUMELO, ASPASIA, damigelle e cortigiani con Alceste, e detti)

CORO A DESTRA

Misero Admeto!...⁹

CORO A SINISTRA

Povera Alceste!...

CORO A DESTRA

Dolenti imagini...

CORO A SINISTRA

Idee funeste...

TUTTO IL CORO

Di duol, di lagrime e di pietà!

CORO A DESTRA

Chi fra gli amplessi...

CORO A SINISTRA

Chi fra i lamenti...

CORO A DESTRA

De' figli teneri...

CORO A SINISTRA

Figli innocenti...

TUTTO IL CORO

L'afflitta madre consolerà?

ALCESTE

Popoli di Tessaglia, ah mai più giusto¹⁰
 fu il vostro pianto! A voi non men che a questi
 innocenti fanciulli
 Admeto è padre. Io perdo
 il caro sposo, e voi
 l'amato re. La nostra
 sola speranza, il nostro amor c'involta
 questo caso crudel; né so chi prima
 in sì grave sciagura
 a compiangere m'appigli,
 del regno, di me stessa, o de' miei figli.

⁸ Recitativo. c, Fa → Sib.

La quinta ripresa del coro è incompleta: essa viene infatti interrotta dopo il primo verso da un improvviso «Tacete» di Evandro, che vede aprirsi le porte della reggia e teme il peggio. È un esempio di come Gluck (e Calzabigi, che suggerisce la soluzione già nel libretto) utilizzi i mezzi musicali a sua disposizione (in questo caso il «divario» tra numero chiuso e recitativo, accentuato dall'interruzione) in modo sempre funzionale all'effetto drammatico.

⁹ Coro. Moderato – c, sol.

Sulla soglia compare la regina, con i figlioletti per mano, e il popolo, che alla sua entrata si è diviso in due gruppi, a destra e a sinistra della scena, esprime l'emozione suscitata dalla sua figura dignitosa e dolente in un doppio coro in Sol minore ricco di cromatismi e inflessioni patetiche, compreso un toccante ritornello strumentale alla fine di ogni strofa caratterizzato da una sconsolata sesta napoletana. Nel «Chi?» ripetuto due volte alla fine del coro emerge per la prima volta la sensazione della solitudine della regina, che condivide e assume su di sé l'angoscia dei sudditi / figli, ma nonostante la loro devozione non può essere consolata da nessuno.

¹⁰ Recitativo. c, Sib → (Mib) → do.

L'esordio di Alceste è, sorprendentemente, in recitativo secco, accompagnato cioè dal solo basso continuo. La statura della regina emerge dunque dalla sua fragilità umana, che non le impedisce tuttavia di assumere per intero il suo ruolo pubblico: è lei che compiangere i sudditi e il regno, colpiti da una perdita simile alla sua. La prima sezione del recitativo, che come tradizione si conclude con una cadenza sui versi rimati «appigli/figli», è seguita da una seconda in cui Alceste chiede che il popolo si unisca a lei e ai figli in un'ultima implorazione agli dei, che testimoni l'affetto unanime per il sovrano morente.

La pietà degli dei sola ci resta
a implorare, a ottenere: verrò compagna
alle vostre preghiere,
a' vostri sacrifici: avanti all'are
una misera madre,
due bambini infelici,
tutto un popolo in pianto,
 presenterò così. Forse con questo

spettacolo funesto, in cui dolente
gli affetti, i voti suoi dichiara un regno,
placato alfin sarà del ciel lo sdegno.

Io non chiedo, eterni dei,¹¹
tutto il ciel per me sereno;
ma il mio duol consoli almeno
qualche raggio di pietà.

¹¹ Aria d'Alceste e duetto. *Moderato-Adagio-Allegro-Andante-Allegro* – $c-\frac{3}{4}-c-\frac{3}{4}-c$, Mib.

La prima aria di Alceste fece dire a Jean-Jacques Rousseau: «l'aria mi pare molto bella, ma avrei preferito che il compositore non ne avesse variato le espressioni con tempi differenti. Due, quando sono necessari, possono formare dei contrasti piacevoli, ma troppo è troppo, e rompe l'unità». Paladino della musica italiana, il filosofo ginevrino, fine analista musicale, colse immediatamente il carattere rivoluzionario di quest'aria, che fa esplodere la forma per ricomporne una nuova strettamente legata all'espressione delle passioni e al senso drammatico, che è quello di un'aria 'in azione', in cui la situazione emotiva iniziale non è la stessa della situazione finale. «Non v'è regola d'ordine ch'io non abbia creduto doversi di buona voglia sacrificare in grazia dell'effetto», scrive Gluck nella prefazione, e quest'aria ne è un esempio quasi programmatico. La prima strofa, di quattro versi, è intonata in due tempi, ma ancora rientrando nella tradizione italiana: i primi due versi, in tempo *Moderato*, introdotti da un luminoso assolo dell'oboe e accompagnati da un armonioso tappeto sonoro caratterizzato dalle note lunghe dei corni e dai pizzicati dei violini, sembrano esprimere la gratitudine di Alceste per la serenità di cui ha goduto finora accanto al suo sposo, seguita, nei due versi successivi, da un reverente appello alla compassione divina che trova sonorità rituali nel cambio di metro (ternario), tempo (*Adagio*) e strumentazione (i soli archi, col fagotto). Essi modulano regolarmente alla tonalità della dominante, Sib maggiore, e si sarebbe ora pronti o a riascoltare il Mib iniziale, per una forma AA', o a godere di una breve parte B non contrastante prima della ripresa. Invece, guidato dal testo, Gluck cambia ancora tempo e passa a un concitato *Allegro* in c («Non comprende i mali miei») che modula dapprima a Fa minore e quindi a Lab maggiore, portando fuori strada lo sviluppo tonale: dietro la regale compostezza di Alceste erompe il dolore di moglie e di madre, che si esprime nella seconda quartina di ottonari. Ma la disperazione di Alceste spaventa i due figlioletti, che – seconda dirompente sorpresa formale – si inseriscono tra gli ottonari dell'aria con un piccolo duetto (*Andante*, $\frac{3}{4}$) in versi sciolti, accompagnati solo da corno inglese, fagotto e viole divise, senza basso. Rappresentano la voce dell'innocenza, che da un lato ricorda ad Alceste la sua responsabilità di madre (e di regina) che non si deve affliggere per non sgomentare i figli, dall'altro le rammenta il principio fondamentale – a cui lei stessa li ha educati – della fiducia nella provvidenza divina, anche quando sembra incomprensibile. I bimbi riportano la tonalità dal deviante Lab maggiore a Do minore, patetico relativo di Mib, e Alceste risponde loro nella terza quartina di ottonari («Cari figli») riprendendo il tempo dell'*Allegro* in c , ma in una dimensione patetica anziché concitata: non può trattenersi dall'abbracciarli tornando, maternamente, da Do minore a Sib maggiore (la dominante della tonalità d'impianto), salvo, al momento del contatto fisico, essere presa da un'ulteriore stretta di dolore che le fa ripetere «Ah stringetevi al mio sen» in Sib minore. L'eccentrico Sib minore si presta perfettamente, a questo punto, ad esprimere il moto di terrore per il futuro dei figli senza padre contenuto nella quarta strofa del libretto, rappresentato da un piccolo disegno di semitono

ESEMPIO 4 (l.2, bb. 158-160)



che pervade, ora alla voce ora agli strumenti, il resto della quartina, che dopo un altro tentativo di tornare a Mib maggiore si ferma su una corona di Mib minore. A questo punto, dopo questa travagliata parte B (iniziata con l'*Allegro* in Lab) dilatata a dismisura (e la prefazione diceva «non ho creduto di dovere scorrere rapidamente la seconda parte di un'aria, quantunque forse la più appassionata e importante»), Alceste non può sicuramente riprendere *d'emblée* il tono composto della parte A (e si veda la prefazione: «non ho creduto di dovere ripeter le pa-

Non comprende i mali miei,
né il terror che m'empie il petto,
chi di moglie il vivo affetto,
chi di madre il cor non ha.

EUMELO

Madre mia...

ASPASIA

Bella madre...

EUMELO

Non t'affligger così...

ASPASIA

Tu mi dicesti...

EUMELO

Madre, tu m'insegnasti...

ASPASIA

Ti sovviene...

EUMELO

Tel rammenti...

A DUE

Che son giusti gli dei, che son clementi.

ALCESTE

Cari figli, del diletto

sposo mio ritratti espressi,

ah correte a' dolci amplessi,

ah stringetevi al mio sen!

Freddo ho il sangue in ogni vena

se a voi penso, o figli amati!

Ah di me più sventurati
non vi renda il fato almen!

CORO A DESTRA

Miseri figli!...¹²

CORO A SINISTRA

Povera Alceste!...

CORO A DESTRA

Dolenti immagini!...

CORO A SINISTRA

Idee funeste!...

TUTTO IL CORO

Di duol, di lagrime, e di pietà.

CORO A DESTRA

Chi fra gli amplessi...

CORO A SINISTRA

Chi fra' lamenti...

CORO A DESTRA

De' figli teneri...

CORO A SINISTRA

Figli innocenti...

TUTTO IL CORO

L'afflitta madre consolerà?

ALCESTE

Non si perda, o miei fidi,¹³

l'ora in dolersi. Insieme

la clemenza de' numi

segue nota 11

role della prima [parte] e finir l'aria dove forse non finisce il senso»), e conclude il suo assolo riprendendo il grido di dolore della seconda strofa («Non comprende i mali miei»), riportato da La^b maggiore al conclusivo Mi^b maggiore e contrappuntato da inopinate emersioni del rabbrividente disegno dell'es. 4. Anziché A-A' o A-B-A' la forma dell'aria può dunque essere letta come A - B (dilatato a dismisura) - B', con B' talmente compresso (comprende solo la strofa 2) da non riuscire, nonostante le due cadenze fino al La^b acuto, ad equilibrare il resto del brano («la ripetizione modificata dell'allegro non mi pare sufficiente per legare tutti i membri di cui l'aria è composta» scrive Rousseau) e da essere obbligato a sfociare direttamente nel coro seguente, con un effetto di accoglimento e contenimento del dolore di Alceste di grande potenza drammatica.

¹² Coro. *Moderato* - ♩ , mi^b → sol.

L'angoscia emersa inopinatamente dal profondo dell'animo della regina commuove profondamente gli astanti, che già erano consapevoli del suo dolore, ma che ora con ancor più partecipazione tornano ad intonare il doppio coro «Misero Admeto» (ora con le parole «Miseri figli»); intervenendo senza soluzione di continuità sul finale dell'aria di Alceste, anziché in Sol minore (cfr. nota 9) sono obbligati a cominciare in Mi^b minore, e a caricare di ulteriore *pathos* la frase «Idee funeste» per tornare nell'alveo della tonalità originale.

¹³ Recitativo. ♩ , sol → Si^b.

Rivelata e condivisa la profondità del suo dolore nell'aria precedente, Alceste ritorna alla sua figura pubblica fragile e forte ad un tempo e in un nuovo recitativo secco invita il popolo a recarsi con lei al tempio, per onorare gli dei e invocare la loro clemenza: umiltà e rispetto saranno le parole d'ordine, come hanno suggerito gli innocenti fanciulli.

corriamo ad implorar: già si prepara
per cenno mio il sacro rito. Io stessa
a voi darò l'esempio
d'umiltà, di rispetto.

TUTTI

Al tempio, al tempio.

CORO^{IV}

Ah di questo afflitto regno,¹⁴
giusti dei, che mai sarà?
Ah per noi del ciel lo sdegno
peggior fulmine non ha!

(Parte Alceste, e seco tutti)

SCENA TERZA

*Tempio d'Apollo con statua colossale del nume, ara
e tripode.*

(GRAN SACERDOTE *preceduto da ministri e sacrificatori con incensieri, strumenti da sacrificio e vittime*)¹⁵

CORO^{VI}

Dilegua il nero turbine¹⁶
che frema al trono intorno
o faretrato Apolline
col chiaro tuo splendor.
Sai che ramingo ed esule
t'accoglie Admeto un giorno:
che dell'Anfriso al margine
tu fosti suo pastor.

¹⁴ Coro. *Moderato-Allegro* – c, Mik.

Il grande edificio delle due prime scene trova la sua compiutezza nella sesta ed ultima ripresa del coro iniziale «Ah di questo afflitto regno» (es. 3). L'ultima campata, tra il quinto (nota 7) e il sesto pilastro, è stata la più ampia, e ha accolto l'espressione del dolore della regina. L'ultimo pilastro è il più compiuto, e ai due versi iniziali aggiunge una versione corale, polifonica, del piccolo duo «Ah per noi del ciel lo sdegno» intonato da Evandro e Ismene tra il primo e il secondo pilastro (nota 4), accelerata in un *Allegro* che conclude vigorosamente il quadro iniziale.

¹⁵ Ballo di sacerdoti d'Apollo. *Moderato* – c, Sol.

La terza e la quarta scena dell'atto primo costituiscono un secondo grande *tableau* corale, e ci portano nel maestoso tempio d'Apollo, il dio protettore della città e di Admeto, che l'aveva accolto quando era stato esiliato dal cielo. La scena si apre con il primo dei «balli ballati», che accompagna l'entrata rituale dei sacerdoti di Apollo, convocati da Alceste per consultare l'oracolo del dio. L'andamento del brano suggerisce il ritmo ampio e regolare dei passi dei sacerdoti, e la luminosa tonalità di Sol maggiore, che nell'ultima scena dell'opera inaugurerà il lieto fine con la discesa *ex machina* del dio, allude evidentemente ad Apollo, dio del sole e della luce.

^{VI} «GRAN SACERDOTE *in alternanza col* CORO». Prima dell'inizio del coro il gran sacerdote pronuncia da solo i vv. 1-2. All'interno del brano, spettano al coro i vv. 1-2 e 5-6 e al gran sacerdote i vv. 3-4 e 7-8, salvo nelle frasi conclusive delle due sezioni nelle quali il coro pronuncia i versi chiave 1 e 4: «Dilegua il nero turbine | col chiaro tuo splendor».

¹⁶ Coro. *Recitativo-Andante* – c-*♯*, Do-do.

Come il primo quadro si apriva con il richiamo della tromba del banditore, sulle note dell'arpeggio di Re maggiore, anche il secondo si apre con l'invocazione rituale del gran sacerdote di Apollo, con 12 battute a cappella sulle note dell'arpeggio di Do maggiore, inframmezzate dal suono non della terrestre tromba ma di tromboni, corni e fagotti in messa di voce, evidente marchio del sacro. L'invocazione è seguita da uno stupendo coro in Do minore intonato vicendevolmente dai sacerdoti e dal gran sacerdote, che troverà nel riadattamento francese del 1776 la sua forma retoricamente più compiuta e trascinate, ma che nella versione del 1767, leggermente ostacolata dalla disposizione dotta e preziosa del testo (che allontana i due versi chiave «Dilegua il nero turbine | col chiaro tuo splendor»), rivela un affascinante sapore barocco nelle sue implicazioni mitologiche e nella sua disposizione formale. Nonostante il Do minore, i salti della prima frase e i tromboni nel tutti (segnali della dimensione lugubre allusa dal «nero turbine» che avvolge il trono di Admeto), il ritmo del brano è *♩*, ovvero il metro delle pastorali, con riferimento all'episodio bucolico di Apollo travestito da pastore accolto da Admeto sulle rive dell'Anfriso. Se dunque nei vv. 1-2, intonati dal coro, prevalgono i segnali cupi e drammatici, nel secondo distico, intonato dal gran sacerdote, la supplica ad Apollo si fa preziosa e pastorale, con la voce accompagnata dagli archi e dai legni e la linea melodica caratterizzata da una piccola *gradatio* barocca alle parole «col chiaro tuo splendor». Dopo la prima quartina (parte A), intonata in Do minore, la seconda ripete la stessa successione

GRAN SACERDOTE (*avvicinandosi all'ara*)

A te, nume del giorno, a te del cielo¹⁷
ornamento e splendor, da noi svenate
queste vittime sono: a te consuma
la sacra fiamma arabo odore. Ingombra
colle nere ali sue l'orrida morte
il nostro amore, il nostro re: risplenda
un tuo raggio per lui; tu rasserena
la Tessaglia infelice in pianto involta,
e d'un popolo amante i voti ascolta.

CORO

Dilegua il nero turbine
che freme al trono intorno
o faretrato Apolline
col chiaro tuo splendor...

GRAN SACERDOTE

Suspendete o ministri¹⁸
il sacrificio e le preghiere: al tempio
la regina s'avanza; alla dolente
devota pompa esser vorrà presente.

SCENA QUARTA

(ALCESTE, EUMELO, ASPASIA, EVANDRO, ISMENE, *damigelle, cortigiani, popolo e detti*. Entra il seguito della regina co' doni per il nume, e s'alloga il popolo co' sacerdoti a dritta e a sinistra)¹⁹

ALCESTE (*vicina all'ara*)

Nume eterno, immortal, se col tuo sguardo²⁰
che de' nostri pensieri

segue nota 16

(vv. 5-6 al coro e 7-8 al gran sacerdote) in Mi $\flat$ e Si $\flat$ maggiore, per giungere a un pedale di dominante di Si $\flat$ sulla ripetizione dei vv. 1-2 in cui il disegno di semibiscrome con sforzandi degli archi allude chiaramente al «nero turbine che freme». La tensione accumulata sul pedale sfocia infine in un'ampia e coinvolgente frase cadenzale conclusiva (che nella revisione francese diventerà il *Leitmotiv* dell'intero coro) pronunciata prima dal grande sacerdote, poi dal coro e infine dalla sola orchestra, nella quale il moto circolare della melodia allude al dileguarsi del nuvolone nero sotto i raggi del «faretrato Apolline» rappresentati dalle barocchissime e acuminate scalette discendenti di biscrome di violini e flauti.

ESEMPIO 5 (I.3, bb. 72-76)

Giunti in Si $\flat$ alla fine della parte B, l'intera parte B viene ripetuta modulando da Mi $\flat$ maggiore al Do minore d'impianto (anziché a Si $\flat$), e riproponendo l'auspicato e implorato intervento del dio della luce.

¹⁷ Recitativo. *c.*, do → Mi $\flat$ || Coro. *Andante* – $\frac{6}{8}$, do.

«Risplenda un tuo raggio per lui» è anche il contenuto dell'invocazione che il gran sacerdote rivolge al dio nel solenne recitativo accompagnato dalle lunghe note sostenute degli archi che segue, a sua volta seguito dalla ripresa abbreviata del coro, senza interventi del baritono solista.

¹⁸ Recitativo. *c.*, sol → Re.

Come nel quadro della piazza, anche in quello del tempio la regina giunge nella seconda scena, e il gran sacerdote (li Evandro) ne annuncia l'entrata in un rapido recitativo punteggiato da brevi accordi degli archi.

¹⁹ Ballo di damigelle d'Alceste. *Moderato* – *c.*, Sol.

Lo stesso calmo e sereno (l'indicazione della partitura è «dolce e appoggiato») «ballo ballato» in Sol maggiore che aveva segnato l'ingresso dei sacerdoti accompagna ora l'entrata di Alceste, del suo seguito di damigelle e cortigiani e del popolo, che prendono posto di fronte all'altare.

²⁰ Recitativo. *c.*, Mi → do || Coro. *Andante* – $\frac{6}{8}$, do.

Come prima il gran sacerdote, anche Alceste si rivolge ad Apollo, chiedendogli di accettare le sue offerte in no-

scopre i segreti, in me finor trovasti
 puro cor, caste voglie,
 innocenza e pietà; se ogni mia sorte
 da te conobbi; e se il tuo culto, e questa
 immagin tua mai fu da me negletta,
 l'offerte, i voti miei benigno accetta.
*(Alceste co' due suoi figli prende luogo vicino al
 gran sacerdote, e mentre si replica il coro si fa l'of-
 ferta de' doni e si adorna l'ara di ghirlande di fiori)*

CORO

Dilegua il nero turbine
 che freme al trono intorno
 o faretrato Apolline
 col chiaro tuo splendor.

GRAN SACERDOTE

I tuoi prieghi, o regina, i doni tuoi²¹
 propizio oltre l'usato
 Apollo accoglie. A cento segni espressi
 già presente io l'affermo... Ecco che invaso
 dal suo sacro furor quel che ragiono
 oltrepassa il mortale...
(Infiammandosi a poco a poco, e con entusiasmo)
 Ecco si spande

odor celeste... Al simulacro intorno
 arde un cerchio di luce... Ah! già son pieni
 questi archi e queste mura
 della mente del nume. I suoi decreti
 ei stesso detterà... L'altare ondeggia...
 il tripode vacilla...
 si scuote il suol... rimbomba il tempio... O genti,
 in rispetto, in timore
 tacete, udite...

(S'avanza la regina co' figli all'ara, e s'inginocchia)

E tu deponi Alceste
 l'orgoglio del diadema:
 piega a terra la fronte, ascolta, e trema.
 ORACOLO *(si pronunzia dalla bocca del nume)*
 Il re morrà, s'altri per lui non more.²²

CORO *(pronunziato appena l'oracolo, fuggono tutti
 dal tempio)*

Che annunzio funesto²³
 di nuovo terrore!
 Fuggiamo da questo
 soggiorno d'orrore.

segue nota 20

me della devozione che ha sempre avuto per lui. Il recitativo non più secco (come nei suoi due interventi precedenti) ma strumentato sottolinea la solennità dell'invocazione sacra, seguita dalla terza e ultima ripresa del coro dei sacerdoti (nella versione abbreviata), che conclude la prima fase del rito, costituita dalle offerte e dall'invocazione.

²¹ Recitativo. *Andante* – ♩, Mi♭ → Re.

Sollecitato dalle preghiere, il dio comincia a manifestarsi, per il tramite del gran sacerdote che progressivamente ne viene invasato. È il luogo tipico di un recitativo obbligato, nel quale la voce si alterna all'orchestra che descrive e amplifica puntualmente quel che succede, esteriormente e soprattutto interiormente, in questo caso la metamorfosi della percezione del sacerdote. Un arpeggio dapprima ascendente, in ritmo puntato, poi discendente, in semiminime spiccate, indica fin dalla prima battuta la presenza del dio, determinato a comunicare la sua decisione ai mortali. L'invasamento del sacerdote passa per la percezione di una presenza che «oltrepassa il mortale» (arpeggi di crome legate sotto una nota lunga dell'oboe), la visione di un «cerchio di luce» (terzine di crome staccate), l'immagine del luogo riempito della «mente del nume» (tremoli degli archi). Dopo «i suoi decreti ei stesso detterà» il disegno arpeggiato iniziale torna prepotentemente non più ai soli archi ma ad archi, tromboni e legni in una successione di modulazioni cicliche che circoscrivono ognuna delle frasi del sacerdote, ormai invaso dal furore divino («l'altare ondeggia... il tripode vacilla...» ecc.). Un *piano* improvviso dei soli archi, che indica la piccolezza degli uomini di fronte al nume, accompagna le ultime frasi, che invitano il popolo a tacere e la regina a deporre la corona in attesa del pronunciamento del dio.

²² Oracolo. ♩, si.

Il responso del dio, in Si minore, esce dalla bocca della statua colossale di Apollo accompagnato da archi, legni e tromboni: Admeto morrà, a meno che qualcun altro muoia al suo posto. Con l'oracolo finisce l'esposizione e inizia il nodo della tragedia, incentrato sul dilemma che a questo punto attanaglia ognuno dei presenti: da una parte l'affetto per il sovrano, dall'altra l'attaccamento di ciascuno alla vita e ai propri cari.

²³ Coro. ♩-♩, Sol.

La parte collettiva della scena del tempio d'Apollo si conclude con un terzo brano in Sol maggiore, dopo i due balli che avevano segnato l'entrata dei sacerdoti e del seguito d'Alceste: un coro che segna l'uscita di tutti i pre-

Non mi lagno di questa mia sorte,
questo cambio non chiamo crudel.

Ombre, larve, compagne di morte
non v'offenda sì giusta pietà.

segue nota 25

come «Divinités du Styx». Pur essendo in gran parte identiche, le due versioni differiscono profondamente per funzione drammatica, in un modo che vale forse la pena di esplicitare per meglio definire il senso dell'*Alceste* italiana. Mentre nella versione francese l'aria giungerà al termine di una lunga scena nella quale Alceste esprime la propria angoscia per la rinuncia alla vita, crudele scelta obbligata impostale dagli dei, sì da assumere i contorni di una sorta di sfida alle divinità infernali («je n'invoquerai point votre pitié cruelle»), nella versione italiana «Ombre, larve» si presenta come coronamento di una decisione eroica e magnanima presa serenamente in accordo con gli dei (l'angoscia giungerà solo nell'atto secondo), e assume una sorta di valore rituale: Alceste, che ha ottenuto da Apollo di poter salvare Admeto, si pone di fronte alle immaginarie divinità infernali (il dialogo è per ora solo nella sua mente: il vero incontro avverrà nell'atto successivo) sicura di poterle convincere allo scambio. Non sfida e accusa di crudeltà dunque, condite dal rifiuto di un'ipocrita pietà, ma immaginazione di un dialogo alla pari nel quale richiede non una concessione ma uno scambio equo e giusto. La struttura del testo di Calzabigi suggerisce una forma di *rondeau* ABACA, ma a differenza dal *rondeau* tradizionale le sezioni A non tornano tutte identiche alla tonica (Si $\flat$ maggiore), e seguono invece il percorso tonica-dominante-tonica. La seconda ripetizione di «Ombre, larve» è dunque in Fa maggiore, e il fatto che il secondo verso sia mutato («non v'offenda sì giusta pietà» anziché «non vi chiedo, non voglio pietà», con due differenti significati del termine «pietà» che si aggiungono a quello, ancora diverso, della versione francese) è del tutto coerente con questo percorso. L'enunciazione di «Ombre, larve, compagne di morte», in note lunghe nel registro grave su sincopi degli archi, è costruita come una sorta di dialogo tra la voce e un accordo possente di legni, corni e tromboni, o meglio come un richiamo di Alceste a cui gli dei infernali idealmente rispondono manifestando la loro presenza (dialogo ripetuto alle parole «non vi chiedo» e «non voglio»).

ESEMPIO 6a (l.5, bb. 72-79)

Molto coinvolgente ma profondamente diverso sarà l'incipit della versione francese, in cui la voce sfida e domina i fiati, sormontandoli (in questo senso sembra fuori luogo la raccomandazione di Berlioz, seguita da Pauline Viardot, di sostituire il testo della versione francese con il calco dall'italiano «Ombres, larves, compagnes [anziché “ministres”] de la mort»).

ESEMPIO 6b (Alceste, Parigi 1776 – l.7, bb. 10-17)

La strofa B, che spiega il significato di «non vi chiedo pietà» (non vi chiedo di concedermi Admeto perché avete pietà del mio dolore, come nelle suppliche delle scene precedenti, bensì di scambiarlo con la mia persona, scambio di cui, lungi dal lamentarmi, sono riconoscente), contiene la modulazione alla dominante, che dà un tocco di composto *pathos* alla tenera evocazione dello sposo. In questo modo la ripresa di A, alla tonalità della dominante (Fa maggiore, che permette di spingere ancor più verso il grave «compagne di morte»), costituisce l'efficace conclusione della prima parte dell'aria, ovvero della perorazione di Alceste, e coerentemente sostituisce «non vi chiedo pietà» (per Admeto) con «non v'offenda sì giusta pietà» (la mia *pietas* nei confronti di Admeto). Gli dei infernali sono a questo punto convinti, e la strofa C cambia tempo, passando a un *Allegro spiritoso* in $\frac{2}{4}$: i tromboni prendono loro l'iniziativa, e manifestano la loro approvazione con un doppio anapesto a mo' di fanfara. Alceste

Forza ignota che in petto mi sento
 m'avvalora, mi sprona al cimento:
 di me stessa più grande mi fa.
 Ombre, larve, compagne di morte
 non vi chiedo, non voglio pietà.

SCENA SESTA

(ALCESTE *in atto di partire con EUMELO e ASPASIA; indi EVANDRO che frettoloso accorrendo s'incontra in lei; indi ISMENE da un'altra parte, e con fretta*)

EVANDRO

Ah t'affretta, o regina: in brevi istanti²⁶
 Admeto non vivrà; l'orror di morte
 già gli corre sul volto: almen rivegga
 la dolce sposa!

ISMENE

Alceste,
 ah corri, ah non tardar! Di te richiede,
 te chiama il re. Morir si sente e seco
 la sua sposa non vede,
 non trova i figli. Ha sempre
 sulle labbra il tuo nome, e gira intorno
 gli occhi gravi e languenti
 di te cercando.

ALCESTE (*come fuor di sé*)

(Omai

l'atto grande s'adempia.)

EVANDRO

Da' numi, ah ben lo sai!
 non v'è più che sperar. Vieni: t'abbracci
 l'infelice tuo sposo
 un'altra volta ancor. Vada alla tomba
 con quel dolce conforto
 più lieto almen. Che più gli resta in queste
 sue mortali agonie?

ALCESTE (*con maestà e risolutezza*)

Gli resta Alceste.

(*Parte con fretta co' figli*)

SCENA SETTIMA

(EVANDRO, ISMENE; e subito a uno, a due, a tre, ministri del tempio, sacerdoti, cittadini uomini e donne da diverse parti, i quali interrogando i suddetti personaggi, che in atto di partire mostravano di andar dietro ad Alceste, gli fermano sulla scena)

UNA VOCE (*tutto con fretta, e quasi interrompendosi i personaggi*)E non s'offerse alcuno?²⁷

segue nota 25

sente in sé una nuova forza e convinzione (ricordiamo che il dialogo è immaginario e ha la funzione di rinforzare emotivamente la decisione presa nel recitativo, come nell'opera italiana nella cui tradizione quest'aria, a differenza dalla precedente, rientra) e tornata alla tonalità d'impianto (Sib) può enunciare un'ultima volta A, ribadendo che propone un patto alla pari con coloro che saranno d'ora in poi le sue «compagne».

²⁶ Recitativo secco, tranne gli interventi di Alceste. c, do → re → re.

Per tutti gli altri il dilemma posto da Apollo è stato subito risolto, o meglio cancellato: si tratta evidentemente di un'astruseria da oracolo, un modo complicato per dire che Admeto morrà; «Da' numi, ah ben lo sai! non v'è più che sperar» dice Ismene. E la vita va avanti, con le sue necessità: Admeto è in agonia e ha bisogno di assistenza, Alceste corra a confortarlo. L'appello di Ismene ed Evandro, accorsi a chiamare Alceste, è in recitativo semplice, accompagnato dal solo basso continuo. Alceste però è «come fuor di sé», su un altro piano. Ha colto e assunto il dilemma, ed ora è in solitario dialogo con gli dei: per i suoi *a parte* Gluck utilizza, a intermittenza, le note lunghe degli archi, a sottolineare la sua estraneità a quanto si sta svolgendo intorno a lei.

²⁷ Coro. *Andante non molto* – c, sol.

Alceste esce con i figli e in scena rimangono Evandro e Ismene, intorno ai quali uno alla volta spuntano cittadini e cittadine a chieder notizie. Il dilemma rode: ciascuno per sé l'ha cancellato, ma non riesce a prendere la responsabilità della morte del re, e spera che qualcuno si offra. La scena è visionaria per l'opera del Settecento: una miriade di voci indistinte disposte su un ostinato ritmico che si interrompono l'un l'altra rivolgendosi domande affannose e avanzando timide giustificazioni, fino a riunirsi in un'esclamazione comune nel verso rimato. È una sorta di caos organizzato, nel quale la struttura metrica (endecasillabi e settenari) e la linea melodica dei singoli interventi sono quelle del recitativo, mentre la forma dell'insieme è quella di un coro in due parti, coincidenti con le due sezioni poetiche marcate dalle rime «tanto / pianto» e «fede / chiede», la prima conclusa nella tonalità della dominante minore, la seconda in quella d'impianto (Sol minore). Consapevole della novità del brano e della

ALTRA

E alcuno ancora

non si presenta?

ALTRA^{vii}

È vana

questa speranza.

EVANDRO

Ognuno

ama se stesso.

ISMENE

Ama la vita.

UNA VOCE

E come

i vecchi padri...

ALTRA

E i figli...

ALTRA

E i congiunti...

ALTRA

E le spose...

ALTRA

Amati oggetti...

ALTRA

Amorosi così...

ALTRA

Teneri tanto...

TUTTI

In lutto abbandonar, lasciare in pianto?

UNA VOCE

Non ho cor...

ALTRA

Non mi sento

tanta virtù...

ALTRA

Tremo in pensarlo...

ALTRA

Oh giorno

infausto troppo!...

ALTRA

E la regina?

ALTRA

E Alceste?...

EVANDRO

Partì...

ISMENE

Corre al consorte...

EVANDRO

Ah non resiste,

misera, al suo dolore!

ISMENE

Anche per lei

ci rimane a tremare...

UNA VOCE

Oh Alceste!...

ALTRA

Oh Admeto!...

ALTRA

Giusto re!...

ALTRA

Dolce padre!...

ALTRA

Ah non lagnarti

d'un popolo fedel!...

ALTRA

Non incolparlo

di finto amor...

ALTRA

Di menzognera fede...

TUTTI

Tropo domanda il ciel, troppo ci chiede!

CORO

Chi serve e chi regna²⁸

è nato alle pene:

il colmo del bene

il trono non è.

segue nota 27

sua difficoltà di esecuzione Calzabigi raccomandava che fosse attentamente «concertato per l'uscita delle voci introdotte, e qualora sia fatto con metodo e distribuzione potrà riuscire nuovo e fare effetto».

^{vii} «ISMENE».

²⁸ Coro. *Andante molto* – **G**, Do.

Nell'ultimo verso del coro il *brainstorming* della folla giunge all'esclamazione «Tropo domanda il ciel, troppo

I pianti vi sono,
le cure, gli affetti,
gli affanni e i sospetti
tiranni de' re.

*(Partono tutti da diverse parti, ed Evandro e Ismene
dalla parte ove è entrata Alceste)*

FINE DELL'ATTO PRIMO

segue nota 28

ci chiede!». Esclamazione sofferta, che segue i versi «Non incolpar[ci] di finto amor... di menzognera fede»: il popolo di Admeto è e rimane un popolo fedele, e in Euripide i (feroci) rimproveri di Admeto si dirigevano al padre Ferete, non al popolo. È Calzabigi che pone direttamente il problema, e risponde nel coro successivo con una rilettura del vecchio tema metastasiano dell'infelicità dei potenti («quel villanel mendico placido i sonni dorme; noi fra tante grandezze sempre incerti viviam» diceva Tito nella *Clemenza*): sia i sudditi che i potenti sono soggetti alla morte e alla sofferenza, e il sovrano non può sottrarsi alla sua parte. Con questa massima, enunciata in un brillante e sentenzioso coro in Do maggiore si conclude l'atto primo. Alceste si appresta a confermarla e a mantenere il sacrificio, e la responsabilità del regno, nell'ambito della famiglia reale, per amore dello sposo e per il bene dello stato.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

*Oscura e folta selva sacra agli dei infernali, nel circuito di Fera, con simulacri rozzi de' medesimi. Notte.*²⁹

(ALCESTE e ISMENE)

ISMENE

Ferma. Perché abbandoni³⁰
il tuo sposo spirante, i figli in pianto,
la reggia in lutto? In questi
solitari ritiri
d'avide belve, il piede
come ardisci inoltrar? Con qual disegno?
Per qual vana speranza? E vuoi lasciarti
tanto in preda al dolor...

ALCESTE (*con maestà*)

T'accheta, e parti.

ISMENE

Ma dove andrai? Già l'ombre sue dispiega
la cheta notte. Ignote
sono a noi queste selve: un culto antico
sacre le rende; ognuno
ne paventa l'accesso... Ah! se frattanto
che qui senza consiglio
errando vai, che privo
di te, del tuo soccorso
lasci lo sposo tuo, morte l'involta?

ALCESTE (*con sdegno*)

Non parti?

ISMENE

Ubbidirò...

ALCESTE (*con impeto*)

Lasciami sola.

ISMENE

Parto... Ma senti... Oh dio!³¹

Di te che mai sarà?

Alceste, ah per pietà

parla... rispondi!

²⁹ Nella sua lettera del marzo 1767 al principe Kaunitz, Calzabigi scriveva, a proposito di *Alceste*: «Nel nuovo piano di drammi i soggetti, ridotti alla contestura delle tragedie greche, hanno il privilegio d'eccitare il terrore e la compassione, e di agir sull'anima al pari d'una tragedia declamata». Dopo tutte le gradazioni della compassione presentate nelle scene di lamentazione del primo atto, il primo quadro dell'atto secondo, ambientato in un'«oscura e folta selva sacra agli dei infernali, con simulacri rozzi de' medesimi», è interamente incentrato sul terrore. Alceste ha preso la sua decisione, ma ora una serie di ostacoli, soprattutto interiori (facce diverse del dilemma), si oppongono al suo compimento. Il primo, rappresentato dall'incontro con gli dei infernali (II.2), sarà il terrore, fisico e psicologico, della morte. Toccato il fondo nell'aria «Chi mi parla?... Che rispondo?...», Alceste troverà una nuova forza che le permetterà di respingere tutte le argomentazioni degli dei infernali e sancire il patto con loro. Il secondo ostacolo, rappresentato dall'episodio dell'addio ai figli (II.6), sarà il terrore per il futuro delle persone amate dopo la propria morte. Anche su questo tema Alceste cadrà in un abisso di sconforto nell'aria «Ah per questo già stanco mio core», per poi riemergere con una nuova forza, contagiosa, nell'atto terzo e portare finalmente a compimento il grande gesto.

³⁰ Recitativo. *Andante un poco*-recitativo – ♩, la → si → Sib.

Introdotta da un breve ritornello degli archi in la minore che suggerisce il rapido inoltrarsi nella selva di Alceste affannosamente seguita da Ismene, il recitativo tra le due donne, accompagnato dal solo basso continuo, mostra nuovamente l'estraneità della regina, che persegue un disegno incomprensibile per Ismene. Per l'affezionato buon senso della confidente, che non sa cosa pensare – è fuori sé dal dolore? ha un folle progetto? –, Alceste sembra comportarsi in modo del tutto irrazionale, abbandonando lo sposo nel momento in cui ha più bisogno di lei. Alceste le risponde solo, dapprima «con maestà», poi «con sdegno» e «con impeto», di allontanarsi e lasciarla sola, ma tutta la scena ha la funzione di impostare un'ulteriore tensione drammatica: Alceste sta giocando il tutto per tutto, da sola in lotta contro il tempo. Se fallirà Admeto non solo morirà, ma morirà solo, senza il suo conforto.

³¹ Aria d'Ismene. *Andante-Allegro-Andante-Allegro* – $\frac{3}{4}$ -♩, Mib.

L'aria «Parto... ma senti...» di Ismene è una tipica aria parlante, formata di brevi frasi di poche sillabe già previste dai puntini di sospensione del libretto. Nella prima parte, conclusa alla dominante, Ismene, sul punto di partire, incalza Alceste per conoscere le sue intenzioni (e una piccola eco dei violini a b. 52 sottolinea il silenzio di Alceste alle sue questioni); nella seconda (seconda quartina), favorita da un inizio a fa minore, esprime la sua ansiosità per l'imperscrutabilità di Alceste in un *Allegro* concitato che torna alla tonalità d'impianto. Un tentativo

Mi fa tremare il core
 quel che non sai celar;
 ma più mi fa tremar
 quel che m'ascondi.^{viii}

(Parte)

SCENA SECONDA

(ALCESTE, poi coro di numi infernali non veduto, poi i numi medesimi)

ALCESTE

Partì. Sola restai... Teneri affetti,³²
 magnanimi pensieri,
 eccovi in libertà...
 (S'avvanza nel bosco)

Ma... dove sono?...

In qual parte m'aggio?...
 Dove incauta m'inoltro?... Ah qual paura
 spirano queste piante!... In qual profonda
 caliginosa notte
 mi veggio immersa!... Un cheto
 alto silenzio ingombra
 la tenebrosa selva, ove non odo
 vento alcun che susurri,

fronda scossa che tremi, Eco che plori:
 sol questi muti orrori
 interrompe talor lugubre suono
 d'acqua che fra le rupi urta e si frange,
 o di notturno augel che rauco piange...
 E fra tanti spaventi
 io respiro, infelice!... Ah! mentre in vita
 mi serba Amor che vive in me, s'affretti
 il glorioso cimento;
 proteggetemi,^{ix} o numi, ecco il momento.
 (Inoltrandosi verso i simulacri de' numi infernali)
 Tu tiranno dell'ombre,
 tu signor dell'abisso; e voi di Lete,
 e voi di Flegetonte
 implacabili dei che avete il trono
 in quelle ignote al sol chiostre funeste:
 chiamo voi, parlo a voi...
 VOCE (non veduta)

Che chiedi, Alceste?

ALCESTE

Chi mi parla?... Che rispondo?...³³

(Si veggono comparire nel fondo del bosco alcuni
 spettri luminosi)

segue nota 31

di riprendere l'aria da capo e riproporre le sue angosciose domande è stroncato da Alceste ancor prima di nascerne con un «Non parti?» tirato all'interno dell'aria dal precedente recitativo (strizzata d'occhio di Gluck alle frecce di note dei riformatori sulle arie di partenza che non parton mai), che limita la ripresa dell'*Andante* a tre battute coronate e obbliga Ismene a chiudere l'aria ribadendo la sua angoscia nella ripresa dell'*Allegro*, seguito da una rapida uscita, senza ritornello (l'aria sfocia direttamente nel movimento introduttivo del recitativo successivo).

^{viii} Aggiunta, tra le due ripetizioni del testo della seconda strofa: «ALCESTE | Non parti? | ISMENE | Parto... oh dio!».

³² Recitativo. c, Mi → do v → re v → la → la.

Il recitativo obbligato di Alceste che, finalmente sola e libera di esprimere le sue emozioni (commentate dall'orchestra), si inoltra nella selva, è un modello di scena di terrore, ricco di trovate pittoriche nella descrizione dell'orrida atmosfera. Dapprima Alceste crede di percepire una presenza inquietante tra le piante (lunghe note tenui dell'oboe, come nell'*Intrada*, su ribattuti dei violini), poi frema per il buio profondo in cui sta avanzando (vibrato degli archi e voce nel registro grave doppiata dall'oboe); si rende quindi conto di essere circondata da un silenzio irreale (silenzio degli archi, ammirato da Sonnenfels subito dopo la prima assoluta come «il momento più parlante dell'intero monologo») interrotto in alcuni punti del sentiero dal suono lugubre di una cascata tra le rupi (nota lunga dell'oboe più sestine staccate dei violini) e dal richiamo degli uccelli notturni (*chalumeaux* e fagotti)... Si fa comunque coraggio, e si avvicina alle rozze effigi degli dei infernali di fronte alle quali pronuncia la sua invocazione in un potente recitativo solenne che costituisce la controparte reale del dialogo immaginario condotto in «Ombre, larve» (nota 25). E gli dei infernali, presenza sin qui solo percepita o temuta, si manifestano: «Che chiedi Alceste?».

^{ix} «Assistetemi».

³³ Aria. *Andante non molto* – c, Fa.

Per quanto cercata e attesa, la voce dei numi infernali, per ora ancora invisibili, suscita in Alceste una reazione di terrore fisico, incontrollabile, che si esprime in un'altra aria parlante, questa volta estrema nella frammentazione del testo (fino alla sillaba, come prevede già il libretto): un brano non riutilizzato nella versione francese,

Ah che veggio!... Ah che spavento!...
Ove fuggo?... Ove m'ascondo?...
Ardo... gelo... e il core io sento
venir meno... oppresso in seno...
con... un... lento... pal... pitar.
Non ho voce... non ho pianto...
manco...

(S'appoggia e si lascia cader sopra un sasso)
 moro... e in... tanta... pena...
 il vigor... mi... resta... appena...
 per... dolermi... e... per... tremar.
(Riman come svenuta)

CORO DE' NUMI INFERNALI (*non veduto*)³⁴

E vuoi morire, o misera,
quando di gioventù
t'adorna il fiore!
Tropo ti lasci opprimere
in dura servitù
da un cieco amore.

ALCESTE (*come rinvenendo*)
Stelle!... Chi mi risveglia
da quel forte letargo in cui mi strinse
debolezza e terror!... L'ardir primiero
come ritrovo in me?... Come diversa

segue nota 33

con rammarico di Berlioz. Tutti i sensi sono coinvolti nel loro iniziale acutizzarsi (nella prima strofa) e successivo venir meno (nella seconda): l'udito («Chi mi parla?», con un accordo di oboi, *chalumeaux* e fagotti sul secondo movimento della battuta ripetuto per tutto il resto dell'aria), la vista («Ah che spavento» alla comparsa di spettri luminosi nel fondo del bosco), la termocezione («Ardo... gelo...»), il battito del cuore («con un lento palpitar» segnato da un cambio di ritmo nella dizione e nella risposta accordale dei legni). L'aria è interamente percorsa da un ostinato ritmico degli archi

ESEMPIO 7 (II.2, bb. 68-69)

Andante non molto

Alceste 

Chi mi par - la?... 

(sord.) 

p

sul quale nulla avviene se non l'avvicinarsi delle armonie (da Fa maggiore a Do minore nella prima strofa, da Do minore a Fa maggiore nella seconda, e da Sol minore a Fa maggiore nella ripetizione della seconda, passando, spesso cromaticamente, per varie tonalità intermedie) e i continui flessibilissimi scarti ritmici nell'enunciazione del testo rispetto al *pattern* iniziale delle due crome in levare e due semiminime in battere, scarti che confrontati alla regolarità dell'ostinato ben esprimono il venir meno di Alceste, obbligata ad «appoggiarsi sopra un sasso» fino allo svenimento finale. La ripresa della seconda strofa è giustificata dalla sostituzione del suo primo verso con il terzo della prima strofa («Ove fuggo?... Ove m'acondo?...»): testimonianza dell'attenzione di Gluck al senso del testo nei suoi minimi dettagli (Alceste sta per svenire, ma è riassalita da un fremito di terrore e un impulso di fuga, che riaccende la prosecuzione della musica) e perfetta incarnazione della massima che la musica non solo deve «servire alla poesia» (prefazione), ma «nasce[re] dalla parola» (Calzabigi a Kaunitz).

³⁴ Coro e recitativo. *Moderato*-recitativo-*Moderato*-recitativo - **c-c**, re → sol V → si.

Il successivo confronto tra Alceste e i numi infernali (ancora invisibili) si presenta come una sorta di cerimonia di iniziazione. Gli aspetti massonici presenti con dettagliata evidenza in *Orfeo ed Euridice* sono totalmente assenti in *Alceste*, forse soppressi dal disegno primitivo dell'opera (in particolare nell'eliminazione del personaggio di Ercole) in seguito alla morte di Francesco I Stefano, punto di riferimento del circolo politico-artistico di ispirazione massonica (Kaunitz, Durazzo, Zinzendorf, Calzabigi, Guadagni, Angiolini, Gluck) nel quale era maturata la riforma – circolo che infatti si dissolse alla fine degli anni sessanta. Un profumo di prova iniziatica rimane tuttavia in questa scena, in cui i due cori invisibili dei numi infernali, cui Alceste fa fronte in due recitativi accompagnati, anticipano gli «Zurück» della *Zauberflöte*. Nei due cori, interamente intonati su un Re all'unisono (una «lugubre salmodia di una semplicità sublime» secondo Rousseau), i numi infernali contendono il passaggio ad Alceste suggerendo dapprima che la muova la «dura servitù» di «un cieco amore», quindi il desiderio di «racchiudere un vano onore». Sono osservazioni insidiose, che mettono alla prova la fermezza di Alceste la quale, dopo essersi lentamente ripresa e aver trovato in sé una nuova forza nel corso del primo recitativo, e do-

tanto son da me stessa?... O fia che morte
quanto più s'avvicina
meno orribil diventi,
o che men si sgomenti
nell'incontro crudel chi per sua scelta
fugge la vita: all'alma mia non sono
già tremende così, già tanto atroci
quell'ombre, quelle larve e quelle voci.

CORO DI NUMI INFERNALI (*non veduto*)

Altro non puoi raccogliere
da questa tua virtù
che un vano onore.
Pensa malcauta giovane
che mai risorge più,
mai più chi more.

ALCESTE

Lo so, numi, lo so... Ma forse intanto
spira il mio ben: forse fra' labbri suoi
cogli ultimi singulti
si confonde il mio nome...
(*S'alza risoluta*)

Ah no!... Si salvi;

viva l'amato Admeto, e Alceste adempia
i decreti del ciel, vittima illustre
d'amor, di fedeltà...

(*S'avvanza risolutamente verso il mezzo del bosco*)

Numi d'Averno,

udite il voto mio tremendo e sacro:
a voi, per il mio sposo, io mi consacro.

(*Esce il coro de' numi infernali*)

UN NUME INFERNALE

Dunque vieni: la morte t'accetta³⁵
e di Lete ti mostra il sentier.
Già ti chiama, ti sgrida, t'affretta
dalla sponda l'antico nocchier.

(*Circondano Alceste*)

ALCESTE

Uditemi, fermate... Ah troppo, o numi,³⁶
siete pronti a' miei voti! Il caso mio
è degno di pietà. Soffrite almeno
che una moglie, una madre
dal consorte, da' figli abbia un amplesso;
prenda l'ultimo addio.

segue nota 34

po aver realizzato, con riferimento alla scena con Ismene (cfr. nota 30), di non poter più tornare sulla sua decisione (incalzante recitativo misurato sui primi quattro versi del secondo intervento), s'alza risoluta e respinge le accuse nella frase «Alceste adempia i decreti del ciel» con cui proclama la sua fedeltà all'ordine divino e la sua accettazione del sacrificio richiesto da Apollo a salvaguardia dello sposo e dello stato. Quindi, avanzandosi verso il centro del bosco, in un perentorio passaggio di recitativo obbligato pronuncia il voto: «A voi, per il mio sposo, io mi consacro».

³⁵ Aria. *Allegro* – ♩, Re.

Un improvviso Re maggiore, direttamente giustapposto al Si minore del voto di Alceste, segna la peripezia, la svolta dell'azione. Il sacrificio di Alceste è accolto, «la morte l'accetta»: da questo istante (possiamo pensare) nella reggia Admeto comincia a stare meglio, e di fronte ad Alceste gli dei infernali diventano visibili in un turbinio di scalette di semicrome. La lista dei «balli pantomimi» segnala la partecipazione dei ballerini all'aria del nume, in veste di numi infernali («abito d'un raso di colore molto scuro seminato di stelle d'argento. I calzari compagni, calza nera. Il cimiero sarà ornato di penne ponsò e nere» scrive Calzabigi ad Antonio Montefani) che circondano Alceste. Annunciato da tre squilli di corni e tromboni, il corifeo dei numi infernali (ruolo affidato nel 1767 a Giovanni Domenico Poggi, ma oggi spesso interpretato dai bassi del coro all'unisono) invita Alceste ad inoltrarsi verso il Lete dove Caronte già l'attende impaziente. La sua linea melodica è brusca e imperativa, il percorso tonale univoco, tutto in Re maggiore.

³⁶ Recitativo. c, sol → Sib || Aria d'Alceste. *Andantino* – $\frac{3}{4}$, Mi♭ || Pantomimo de' numi infernali. *Andante* – ♩, do. Solo ora Alceste, in un breve recitativo accompagnato dagli archi, chiede ai numi infernali un gesto di pietà per sé: una temporanea dilazione che le permetta di dire addio allo sposo (che, non dimentichiamo, non abbiamo ancora visto in scena) e ai figli. I numi, laconicamente, acconsentono, e Alceste rivolge loro un'aria di ringraziamento di toccante semplicità e umiltà. Invece di contrapporre pateticamente l'orrore della morte che l'attende allo strazio dell'addio ai suoi cari, Alceste lega i due concetti in una formula elegante che fa equivalere la morte per sacrificio («il rigor de' voti miei») alla morte «d'amor e di contento» dovuta alla troppa gioia del rivedersi, e sostanza di riconoscenza l'espressione «pietosi dei». A tal fine, Gluck si allontana per una volta dalla stretta

UN NUME INFERNALE

Ti sia concesso.

ALCESTE

Non vi turbate no
 pietosi dei,
 se a voi m'involero
 qualche momento.
 Anche senza il rigor
 de' voti miei
 io morirò d'amor
 e di contento.

(Parte. I numi infernali accompagnando Alceste fino alla scena, esprimono co' gesti il loro stupore per l'atto magnanimo di lei, e partono)

SCENA TERZA

Camera interiore del palazzo d'Admeto, con sacra-rio domestico ed ara da una parte, e letto maritale dall'altra. La scena è illuminata per celebrare l'inaspettato ristabilimento d'Admeto.

(^xCortigiani, cavalieri, dame e ufiziali di corte)

CORO

Dal lieto soggiorno³⁷
 funesti pensieri
 fuggite, volate.
 Al trono d'intorno
 ridenti piaceri
 venite, tornate.

segue nota 36

aderenza alle parole (invero qui un po' «fiorite» per dirla con la prefazione) e adotta una forma 'di danza', confermata dalla strumentazione preziosa con archi, corni inglesi e fagotti: un tipico ritmo di minuetto

ESEMPIO 8 (II.2, bb. 262-265)



e una struttura AABB (con la prima parte, ripetuta, da Mi $\flat$ a Si $\flat$ maggiore e la seconda, anch'essa ripetuta, da Si $\flat$ indietro a Mi $\flat$) nella quale le due quartine del testo non sono però enunciate in relazione alla musica (aabb su AABB), bensì alternativamente (abab su AABB), secondo un procedimento del tutto inusuale per un'aria d'opera. Ne esce così non un discorso retoricamente costruito, ma un sentimento unitario di gratitudine, semplicemente espresso nelle dimesse e sincere forme della danza (in senso ovviamente astratto, come dimensione simbolica), che stupisce e commuove le divinità infernali, le quali nel successivo *Pantomimo de' numi infernali* (terzo dei «balli pantomimi») «accompagnando Alceste fino alla scena, esprimono co' gesti il loro stupore per l'atto magnanimo di lei».

^x Aggiunta: «EVANDRO».

³⁷ Coro. *Andante* – ♩ , Si $\flat$ || Ballo. *Allegretto* – $\frac{2}{4}$, Fa || Aria d'Evandro. *Andante* – $\frac{3}{8}$, Fa || Ballo. *Andante* – $\frac{3}{4}$, Si $\flat$ || Coro. *Andante* – ♩ , Si $\flat$.

Se analizzata secondo la teoria classica della tragedia, l'*Alceste* di Calzabigi contiene tre peripezie, o cangiamenti di fortuna. La prima, avvenuta nel momento dell'incontro di Alceste con i numi infernali, fa passare Admeto da una condizione di infelicità a una di felicità, dalla malattia mortale alla salute. La seconda, che avverrà nella scena quinta dell'atto secondo e che consiste di fatto in un'agnizione, lo fa passare dalla felicità all'infelicità nel momento in cui scopre che l'ignoto benefattore che si è sacrificato per lui è sua moglie Alceste. La terza ed ultima, che coinciderà con lo scioglimento del nodo drammatico, avverrà nell'ultima scena dell'atto terzo quando Apollo, *deus ex machina*, discenderà dalle nuvole per restituire Alceste allo sposo e sancire la fine della prova e la ricostituzione dell'ordine umano e divino. Le grandi scene corali di *Alceste* rispecchiano questa struttura drammatica di superficie, all'interno della quale si sviluppa il dilemma drammatico di Alceste cui si è accennato alla nota 29. Dopo i cori di lamentazione dell'atto primo, il secondo quadro dell'atto secondo contiene una scena corale di esultanza per l'inaspettato ristabilimento di Admeto, articolata in una struttura simmetrica Coro - Ballo - Aria di Evandro - Ballo - Ripresa del coro. Il coro iniziale in Si $\flat$ maggiore, interamente accompagnato dalla spinta propulsiva di un gioioso moto perpetuo di crome di viole e violini secondi, e festosamente strumentato con un tutti orchestrale (verosimilmente comprendente anche trombe e timpani) ha un evidente carattere rococò che ignora la contrapposizione «funesti pensieri» / «ridenti piaceri» per concentrarsi piuttosto sul gioco aereo dei verbi di movimento «fuggite», «volate», «venite», «tornate». Un primo «ballo ballato» di cortigiani che festeggia il ristabilimento d'Admeto, strumentato con corni e archi, precede una graziosa aria in $\frac{3}{8}$ di Evandro dove il

UNA VOCE^{xi}

Or che morte il suo furore
 porta altrove, e il lutto, e i pianti;
 che più belle
 son le stelle,
 e per noi giran più liete:
 voi che amico avete Amore,
 vaghe spose, accesi amanti,
 d'odorose
 fresche rose
 coronatevi, e godete.

CORO

Dal lieto soggiorno
 funesti pensieri
 fuggite, volate.
 Al trono d'intorno
 ridenti piaceri
 venite, tornate.

SCENA QUARTA

(ADMETO, EVANDRO *e seguito; e detti*)

EVANDRO

Signor, mai più sincero³⁸
 d'un popolo fedele
 il giubbilo non fu. Quanto l'afflisse
 di perderti il timor! Padre t'adora,
 ti rispetta regnante: in te ripone
 la sua felicità. No, non eccede

il pubblico piacer, quando fra tante
 di pianto e di dolor meste vicende,
 pietoso a' nostri voti il ciel ti rende.

ADMETO

Da qual letargo, Evandro,
 mi risveglio in un punto, e qual portento
 alla tomba m'invola! Ancora ingombra
 d'immagini di morte
 la mente mi vacilla: ad altri oggetti
 rivolgersi non osa
 l'attonito pensier; sospeso ancora
 in un dubbio molesto,
 non so troppo se sogno, o se son desto.

EVANDRO

Ah respira, mio re. Giorni felici
 ti promette la sorte. Idee più liete
 nell'anima raccogli;
 pensa a goder. Del nostro amore è dono
 la vita che t'avanza: il nostro pianto
 dal ciel l'ottenne; alcun de' tuoi più cari
 l'oracolo adempì.

ADMETO

Come! Che ascolto!

Che disse il nume?

EVANDRO

Il re morrà, se un altro
 non muor per lui.

ADMETO

Barbara legge! E credi...

segue nota 37

Fa maggiore è solo per un istante (all'inizio di A') attristato da un tocco di Do minore («Or che morte»), ma in cui per il resto prevalgono tocchi preziosi come i trilli dei flauti su «odorose l fresche rose». Un secondo «ballo ballato» dei cortigiani, questa volta con fagotto e archi, porta alla ripresa del coro che conclude la scena di giubbilo con cui «cortigiani, cavalieri, dame e ufficiali di corte» accolgono il convalescente Admeto.

^{xi} «EVANDRO».

³⁸ Recitativo. c, Do → Mi♭ → re → Mi♭ → fa♯.

L'entrata di Admeto, che finalmente vediamo dopo averne sentito parlare per un atto e mezzo, coincide con una lunga scena di recitativo secco che ricapitola la vicenda, raccontandola ad Admeto finora malato e incosciente. Come sempre nel recitativo dell'opera italiana, le fasi del dialogo (qui ben quattro) sono segnalate nel libretto dalle rime, cui il compositore fa corrispondere una cadenza. Evandro dice ad Admeto quanto sincere siano le manifestazioni di giubbilo appena sentite, e quanto grande fosse l'apprensione durante la sua malattia (rima «vicende / rende»). Admeto conferma di essersi risvegliato da una sorta di orrido letargo che ancora lo lascia scosso e attonito (rima «molesto / desto»). Evandro lo esorta a star sicuro: il suo ristabilimento così subitaneo è opera divina, dono «del nostro amore» e di un ignoto che «a morte per te s'offerse» (rima «vano / strano»). Admeto è scosso, non capisce bene («strano voler de' numi»), ma non approfondisce perché è distratto dal pensiero di Alceste: ironia tragica, l'ignoto salvatore è proprio lei, ma lui non lo vede (rima «queste / Alceste»).

EVANDRO

Sì. Tu risorgi, e in un momento: effetto non è questo del caso, non d'umano soccorso; opra è del ciel: vi fu, signor, chi a morte per te s'offerse; il dubitarne è vano.

ADMETO

Oh troppo ingiusto, oh strano voler de' numi! Oh sacrificio illustre d'un amico fedel! Merita, Evandro, più d'ogni altro la vita chi così ne fa dono... E a chi son io di tanto debitor?

EVANDRO

Non è palese.

ADMETO

E Alceste? E la mia sposa? Ov'è? Che fa? Perché non viene ancora meco a goder di queste contentezze improvvis?

EVANDRO (*guardando dentro la scena*)

Eccoti Alceste.

SCENA QUINTA³⁹(ALCESTE, ISMENE, *seguito d'Alceste, e detti*)ADMETO (*correndo ad abbracciarla*)

Adorata consorte, e pur di nuovo⁴⁰ ti riveggo, son teco, son tuo, ti stringo al sen. Per te penoso m'era il morir: per la diletta Alceste amo tanto la vita. I cari figli così mi serbi il ciel, com'io sol bramo nel nostro dolce laccio passarne i giorni, e poi morirli in braccio.

ALCESTE (*mesta e confusa*)

(Misera che dirò?)

ADMETO

Non mi rispondi!

Così mesta m'accogli! Ogni timore cessò pure per me. Serena il ciglio: è tempo di goder. Nuovi portenti la tua presenza in me produce. Il raggio de' tuoi lumi amorosi in sen mi desta un dolce ardor che mi ravviva. È dono de' sommi dei, se questa fragil spoglia mortale ancor mi veste; ma il piacer della vita è don d'Alceste.

ALCESTE

(Oh momento! Oh dolor!)

³⁹ Finalmente Admeto e Alceste si incontrano, e inizia la scena dell'agnizione, a proposito della quale scrisse Calzabigi ad Antonio Montefani per la ripresa bolognese del 1778: «è superfluo raccomandare al sig. Tipaldi [Admeto a Vienna e di nuovo a Bologna] la scena importante quinta del secondo atto per concertarla colla virtuosa fintanto che sia gestita e passeggiata come deve essere. Egli sa quale effetto produsse questa scena in Vienna onde nulla aggiungo, oltre il rammentarglielo». La prima sezione della scena, fino al «son io» di Alceste consiste in un interrogatorio sempre più stringente da parte di Admeto, che al centro si condensa in un piccolo duetto (quasi aria con pertichini data la reticenza di Alceste) per proseguire poi il suo corso sino alla rivelazione. La seconda parte vede invece la sua reazione furibonda e quasi blasfema, fino all'aria patetica e disperata con cui si precipita a consultare l'oracolo di Apollo.

⁴⁰ Recitativo. c, Re → do# → re → re v.

Con l'entrata di Alceste la temperatura emotiva sale e Gluck passa al recitativo accompagnato dagli archi. Nelle prime due delle tre sezioni del recitativo (concluse dalle rime «laccio / braccio» e «veste / Alceste») la gioia di Admeto nel rivedere la sposa si condensa in frasi di tragica ironia: «per la diletta Alceste amo tanto la vita» e «[la vita] è dono de' sommi dei, ma il piacer della vita è don d'Alceste». Alceste non sa che rispondere, e per i suoi *a parte* Gluck sostituisce il suono dei flauti a quello degli archi, a sottolineare la sua dolorosa reticenza. Nella terza sezione (fino a «sanno / affanno») Admeto comincia a inquietarsi per il silenzio della sposa, e ad osservare i segni del suo segreto affanno («impallidire», «sospirare», «fissare in ciel gli sguardi», il «pianto sul volto») sottolineati da punteggiature degli oboi, fino a che, senza soluzione di continuità, flauti e oboi iniziano a risponderci su due brevi frasi melodiche una interrogativa (x) e l'altra ripiegata su se stessa (y), e dal recitativo sorge il duetto:

ADMETO (*sempre con passione e premura*)
 Sposa! Ben mio!
 Ma perché non m'abbracci?
 Ma perché non mi parli? Ah, qual m'ascondi
 tuo segreto dolor? Quanto crudele
 è per me quel silenzio!... E il tuo frequente
 impallidire, il sospirare, il tanto
 fissare in ciel gli sguardi, ed a vicenda
 girarli in me, che dir vorrà? Quel pianto
 che ti scorre sul volto,

che reprimer non sanno
 i tuoi languidi lumi è amore, è affanno?

Ah perché con quelle lagrime⁴¹
 m'avveleni il mio contento?
 Dunque io godo un sol momento,
 e poi sempre ho da soffrir!
 Idol mio!

ALCESTE (*sempre confusa*)
 (Mancar mi sento.)

segue nota 40

ESEMPIO 9a (II.5, bb. 52-65)

[fine del recitativo] Andante

Fl Ob
 Admeto
 Vlc B

è a - mo - re, è af - fan - no? Ah per - ché con quel - le

la - gri - me m'av - ve - le - ni il mio con - ten - to! Per - ché! per - ché!

⁴¹ Duetto. *Andante* – ♩.

Chiamarlo duetto è però quasi una forzatura: il brano, condensatissimo sia dal punto di vista temporale che da quello del materiale melodico, inizia in tutto e per tutto come un'aria cantabile di Admeto («Ah perché con quelle lagrime»), che enuncia la prima quartina (parte A, da Re minore al relativo maggiore Fa) amplificando la domanda contenuta in ciascuno dei due distici con le quattro battute di dialogo tra flauti e oboi sentite alla fine del recitativo (cfr. es. 9a). La sticomitia (parte B) che inizia subito dopo vede le due voci accavallarsi su una progressione modulante, con Admeto che incalza Alceste su una variante di x, e Alceste, commoventissima ma sempre *a parte* e inudibile da Admeto (potrebbe teoricamente tacere e lasciare la sua linea al solo flauto, come nell'es. 9a) su una variante ascendente di y:

ESEMPIO 9b (II.5, bb. 74-81)

Alceste
 Admeto

(Man-car mi sen - to.) (Ah che mar - tir!) (E sen - za pian - ge-re!) (O

I - dol mi - ol Non ri - spon-di! U - no sguar - do Un am - ples - so

Giunti così alla dominante di re minore, Admeto inizia, sempre solo, la ripresa (A', con l'attacco leggermente variato e la conclusione in Re minore), sul testo dell'ultima quartina i cui ultimi due versi sono riservati, sempre *a parte*, ad Alceste. Amplificazione lirica di un passaggio di recitativo, nello stile dei *petits airs* della *tragédie lyrique* francese, il duetto sbocca nuovamente nel recitativo, che prosegue il suo corso in direzione dell'agnizione.

ADMETO

Non rispondi!

ALCESTE

(Ah che martir!)

ADMETO

Uno sguardo.

ALCESTE

(E senza piangere!)

ADMETO

Un amplesso.

ALCESTE

(Oh dio! L'estremo!)

ADMETO

Ah! M'ascolta.

ALCESTE

(Io gelo, io tremo!)

ADMETO

Parla almen.

ALCESTE

(Che posso dir!)

ADMETO

È mia pena il tuo tormento:
sei mia speme, e mio tesoro.

ALCESTE

(Mille volte io così moro
pria di giungere a morir.)

ADMETO

Consorte! Alceste! E perché più palese⁴²
a me non è tutto il tuo core? A parte
perché più non son io de' tuoi contenti,
delle tue pene?

ALCESTE

Ah la fedel tua sposa
non affligger così! Tu vivi: al mondo
altri non v'è che più ne goda, e v'abbia
di me parte miglior.

ADMETO

Ma perché tanto

dunque t'affanni?

ALCESTE

Oh dio!...

Non curar di saperlo.

ADMETO

Altri perigli

minaccia il cielo?... Ah, mi conservi Alceste,
e poi tutto si sfoghi
in me lo sdegno suo!... M'ami?

ALCESTE

Se t'amo!

lo san gli dei, lo sa il mio cor. T'adoro,
t'adorerò. La tomba
il mio pudico affetto
estinguer non potrà. L'anima mia
seco trarrà nel fortunato Eliso
questo tenero amor. Per la tua vita,
mille vite io darei.ADMETO (*con somma premura*)

E i cari figli?

ALCESTE (*con affanno*)

Non ti turbar, son salvi i figli.

ADMETO

E come

temer puoi che la sorte

⁴² Recitativo. e, re → Mi♭ → do v → re → re → mi.

Secondo il testo poetico, la prima sezione del recitativo finirebbe alla rima «cangi/piangi», ma Gluck sceglie di valorizzare la frase di Alceste «Non ti turbar, son salvi i figli» anticipando ad essa la cadenza. Nella ricerca delle cause dell'affanno di Alceste Admeto fa tutte le ipotesi: è ancora preoccupata per la sua salute? non lo ama più (domanda posta con trepidazione che provoca una tenera risposta di Alceste, sottolineata da interpunzioni dei flauti)? allora è successo qualcosa ai figli? La perentorietà della risposta di Alceste mette in rilievo non solo la forza del suo amore materno, ma la dimensione allegorico-politica del termine figli, che nell'opera indica anche i sudditi, primo pensiero del sovrano. Admeto non sa più cosa pensare, e finalmente Alceste gli dà un appiglio: qualcuno è morto per te. L'avvicinamento dell'agnizione alza la temperatura del recitativo nel solenne giuramento del re di porgere i massimi onori allo sconosciuto benefattore, su un ondeggiando degli archi, fino all'endecasillabo dell'agnizione, spezzato in sei bisillabi, groviglio di cromatismi in cui ancora una volta Gluck spiazza la rima «cor mio / son io» cadenzando su «Santi numi del ciel!» di Ismene e Evandro: un artificio che gli permette da un lato di offrire all'esecutore la possibilità di una pausa anche abissale di sbigottimento prima del «Tu!...» di Admeto, dall'altro di non caricare retoricamente il «son io» di Alceste, pronunciato sommestamente sulla dominante.

che ci ride felice ancor si cangi?
Vivo, sei mia, son salvi i figli, e piangi!

ALCESTE

Ma... non sai?... Ma... t'è ignoto
come Apollo parlò?

ADMETO

Lo so: t'intendo;
v'è chi more per me. Senti: io comprendo
del magnanimo voto
la sublime virtù. Tuo sposo, appresi
il prezzo della vita. Un sì gran dono
avanza ogni mercé! Ma se t'è noto
quest'eroe, questo amico,
questo benefattore, scoprillo: io giuro
che eterno in questi lidi
il suo nome vivrà; che alla sua sposa,
a' genitori, a' figli
padre, figlio, consorte
sempre sarò; che doppio te, mia vita,
la miglior parte avranno
di tutti i miei pensieri, e del cor mio.
(*Con somma premura*)
Parla.

ALCESTE (*piange*)

Oh dei!

ADMETO (*con affanno*)

Piangi!

ALCESTE (*con passione*)

Ah sposo!

ADMETO (*con impeto*)

E ben?

ALCESTE

Son io.

ISMENE e EVANDRO

Santi numi del ciel!

ADMETO (*sbigottito*)

Tu!... Come?... Alceste!...⁴³

Tu stessa!...

(*Con smania*)

Oh colpo atroce!

Oh nero giorno! Oh d'una cieca mente
misero error!... Tu m'ami,

e te non ami! E a segno

di morir, di lasciarmi,

di privarmi di te!... Che mai facesti?...

Io quando mai ti chiesi

questa prova d'amor? Quando?... Rispondi,

parla, stracciami il cor... Ma dove, oh dio!

dietro al dolor mi guida

disperato pensier. No, che non tanto

degli umani deliri

si fa ministro il ciel. Sei mia: non puoi

dispor di te, s'io nol consento. Il primo

e di moglie, e di madre

sacro dover t'obbliga a me; ma quando

a quel voto crudel t'abbia sospinta

la tirannia di sregolato affetto,

non vivrò: vano è il dono; io non l'accetto.

ALCESTE

Sposo, non v'è più tempo. I voti miei

son scritti in cielo. Il tuo presente stato

lo palesa abbastanza; e mai più chiaro

il dio parlò.

ADMETO

No: sempre oscuro, e sempre

misterioso risponde. Io volo al tempio

a interrogar di nuovo

l'oracolo fallace. Il mio rifiuto

saprà la terra. Io voglio

che conosca, che apprenda

che non curano i numi

⁴³ Inizia così la seconda parte della scena, la reazione di Admeto alla peripezia che lo rigetta dalla felicità a un abissale sconforto. In un drammatico recitativo obbligato in cui progressivamente perde il dominio di sé esprime dapprima la sua incredulità, poi la sua ribellione, che lo porta in un primo tempo a inveire contro Alceste (con frasi quali «oh d'una cieca mente misero error», «la tirannia di sregolato affetto», «sei mia: non puoi dispor di te, s'io nol consento»), quindi, dopo il sommesso ma fermo richiamo di lei al decreto divino, a inveire contro gli dei, con espressioni enormi quali «i numi si fan gioco de' mortali infelici», «colla ragione perdo il timor», in un istinto distruttivo che si rivela alla rima anche autodistruttivo: «odio il cielo, odio il mondo, odio me stesso». Trascinato dalle passioni, Admeto viene meno al patto di fiducia con gli dei che, fondamento e allegoria del patto di fiducia dei sudditi col re, è alla base della sua sovranità: è il suo massimo punto di crisi, che proseguirà nella prima scena dell'atto terzo nel rifiuto (o impossibilità) di prendersi cura dei figli, e si avvierà a soluzione nella scena successiva con l'aiuto e sull'esempio di Alceste.

innocenza e virtù; che si fan gioco
de' mortali infelici. In questo stato
più riguardi non ho: colla ragione
perdo il timor. Da tanti
fulmini atroci, e in sì brev'ora oppresso,
odio il cielo, odio il mondo, odio me stesso.

No, crudel: non posso vivere,⁴⁴
tu lo sai, senza di te.
Non mi salvi, ma m'uccidi,
se da me così dividi
la più viva, la più tenera,
cara parte del mio cor.
E un sì barbaro abbandono,
e l'orror d'un tale addio
virtù credi, e chiami amor!
Nel tiranno affanno mio
ogni morte, o numi, è un dono:
d'una vita così misera
peggior sorte, oh dio! non v'è.
No, crudel: non posso vivere,
tu lo sai, senza di te.
(Parte, e seco Evandro)

SCENA SESTA⁴⁵

(ALCESTE, ISMENE e damigelle d'Alceste)

ALCESTE

Oh tenerezza! Oh amore,⁴⁶
degni d'altra fortuna
e troppo presto estinti!... Ah già s'avanza
il momento fatale! Ad ora ad ora
illanguidir mi sento,
mi sento indebolir.
(Siede)

M'abbaglia il giorno;
mi s'aggrava il respiro; un fuoco interno
consumando mi va... Diletta Ismene,
amorse compagne,
negli estremi momenti
assistetemi ancora. A me togliete
queste misere pompe;
(Se le toglie la corona; se le sciolgono i capelli)

a me recate
le ghirlande, i profumi:
(Partono due damigelle d'Alceste)
l'ultime offerte mie abbiano i numi.

⁴⁴ Aria di Admeto. *Andante con espressione* – $\frac{3}{4}$ - ϕ - $\frac{3}{4}$, la.

La disperazione di Admeto, che ha perso ogni punto di riferimento morale e desidera solo l'autoannientamento, si esprime nella patetica aria con cui rientra nelle quinte diretto all'oracolo di Apollo. La prima strofa, in La minore, esprime il suo lamento «non posso vivere senza di te» con una linea melodica per grado congiunto ma dalla direzione continuamente cangiante, che tocca alla fine della frase il La acuto. Il lamento prosegue nella seconda strofa, «Non mi salvi, ma m'uccidi» che trasporta lo stesso materiale melodico nella tonalità della dominante, Mi minore, tornando al La acuto nella dolorosa esclamazione finale. E la terza strofa, che si apre con una progressione discendente tipicamente napoletana, usa movenze eroiche arcaiche per accusare di barbarie la virtù d'Alceste, fermandosi con una cadenza sospesa sulla dominante della tonalità d'impianto. Parte così, con un cambio di tempo, una sezione concitata in Do maggiore che esprime esplicitamente il pensiero del suicidio come sola via d'uscita, prima della ripresa, indicata nel libretto, del lamento iniziale sulla prima strofa.

⁴⁵ L'ultima stupenda scena dell'atto secondo contiene la seconda grande prova per Alceste, il secondo ostacolo che si oppone alla realizzazione del suo atto eroico, incarnazione di un altro aspetto del dilemma tragico che è alla base dell'opera (cfr. sopra, nota 29). Con la morte Alceste perde la vita, ma anche la vita perde Alceste: quale sarà il futuro delle persone amate, e in particolare dei figli, senza di lei? Il cambio di prospettiva che porta l'eroina a questo nuovo momento di terrore avviene, come improvviso scarto drammatico, alla fine di un'ampia scena rituale, direttamente tratta dal racconto della donna nella fonte euripidea, nella quale Alceste si prepara alla morte con serenità e grandezza d'animo, consolando lei stessa le sue damigelle in pianto.

⁴⁶ Recitativo. c, la → do.

Il recitativo accompagnato dagli archi che dà avvio alla scena si apre con l'esclamazione «O tenerezza, o amore» che commenta con empatia la sofferenza di Admeto. Una sofferenza addirittura blasfema, che verrà però compresa e perdonata anche dagli dei nel finale dell'opera. Una breve descrizione, con i mezzi del recitativo (tremoli, sincopi), dei primi sintomi fisici della morte (vista, respiro, fuoco interno) precede l'invito alle compagne ad assisterla nelle ultime offerte ai numi.

ISMENE

Oh come rapida⁴⁷
nel suo bel fiore
la vita amabile
per te fuggì!

(Entrano co' fiori e profumi le damigelle)

CORO DI DAMIGELLE

Oh come rapida
la vita amabile
per te fuggì.

ISMENE

Qual rosa tenera
che in sull'albore
gelido Borea
inaridì.

CORO

Oh come rapida
la vita amabile
per te fuggì!

ISMENE

E il cor non mi si spezza! E il nostro affanno,⁴⁸
la tua pietà, la tua virtù non scema
l'ingiustizia del ciel!

ALCESTE

T'acceta: i numi
a torto accusi, Alceste offendi: io stessa
volontaria m'offersi, e la mia morte
è pietà, non rigor. Gli amati figli
fa' che vengano a me.

(Parte una damigella)

Fra tante pene
abbia qualche contento
nello stringerli al petto
una madre che more... E voi frattanto
meo a' numi porgete
i voti e le preghiere, e non piangete.

(Preparano l'altre l'offerta sull'ara)

⁴⁷ Coro. *Andante* – $\frac{3}{4}$, fa.

Come nelle prime scene dell'atto primo, due grandi cori in Fa minore costituiscono l'intelaiatura della scena, comparando più volte all'inizio, al centro e alla fine di essa. Il primo, «Oh come rapida», è un coro di riflessione funebre, che nel suo ritmo ternario suggerito dai quinari sdruccioli ricorda i cori della scena infernale di *Orfeo ed Euridice*, in particolare nella versione intenerita «Misero giovine». Il profilo melodico è però meno spigoloso e il carattere più patetico, a cominciare dal sesto grado minore al basso (Re_b) che lo apre, nell'attacco solistico affidato alla corifea Ismene. Accompagnato da un «ballo ballato di damigelle d'Alceste che adornano il sacrario», il brano ha struttura responsoriale, nell'alternanza tra Ismene e il coro, e contiene una neoclassica illustrazione musicale del verso «qual rosa tenera | che in sull'albore | gelido Borea | inaridì» (in contrasto con le «fresche rose» del coro di festa per Admeto).

ESEMPIO 10 (II.6, bb. 27-31)

Andante

⁴⁸ Recitativo. e, do → fa.

Il cuore della cerimonia è introdotto da un recitativo accompagnato dagli archi di Ismene e Alceste, che concludendosi con «e non piangete» illustra la tranquilla compostezza della regina. A Ismene che lamenta «l'ingiustizia del ciel» Alceste risponde, fedele al patto, «i numi a torto accusi: la mia morte è pietà, non rigor».

UNA VOCE^{xii}Così bella!⁴⁹ALTRA^{xiii}

Così giovane!

ALTRA

Così casta!

ALTRA

Così cara!

TUTTO IL CORO

Crudel preda a morte avara,
giusti dei, perché sarà?

UNA VOCE^{xii}

Quel bel volto e quel bel riso...

ALTRA^{xiv}

Lo splendor di que' bei lumi...

TUTTO IL CORO

Ah perché, pietosi numi,
sempre a noi s'asconderà?

*(S'alza Alceste sostenuta dalle damigelle; s'accosta
all'ara e brucia de' profumi)*

ALCESTE

Vesta, tu che fosti, e sei,
tutelar mio primo nume,
per tuoi figli i figli miei
deh ricevi in questo dì.

Ed in te trovino, allora
ch'io sarò fredd'ombra errante,
una madre così amante
come quella che morì.

CORO

Oh come rapida^{xv}
la vita amabile
per lei fuggì.

ALCESTE

O casto, o caro nuzial mio letto,
mia dolce cura, mio solo affetto
finché da queste stelle funeste
volle difendermi pietoso il ciel,
se un'altra accogli sposa novella,
sarà più cara, sarà più bella
della tua misera estinta Alceste;
ma non più tenera, né più fedel.
(Torna a sedere, e si copre il volto)

UNA VOCE^{xii}

Così bella, così giovane
dar se stessa in braccio a morte...

ALTRA^{xvi}

Fra' lamenti e fra le lagrime
e de' figli e del consorte...

TUTTO IL CORO

Non v'è sorte, oh dio! più barbara,
non v'è affanno più crudel!

^{xii} «ISMENE».⁴⁹ Coro. *Andante* – $\frac{3}{4}$, fa || Aria. *Moderato* – *c*, Fa || Coro. *Andante* – $\frac{3}{4}$, fa || Aria. *Moderato* – *c*, Fa || Coro. *Andante* – $\frac{3}{4}$, fa.

L'intero complesso cerimoniale che segue, formato da Coro A - Aria d'Alceste - Coro B - Aria d'Alceste - Coro A, costituisce la realizzazione musicale della magnanimità di Alceste, caratterizzandosi per il contrasto tra il Fa minore dei cori e il Fa maggiore delle sue due invocazioni. Il Coro A («Così bella!»), accompagnato da un «ballo pantomimo» nel quale «devono intervenir le ballerine per decentemente fare i gesti esprimenti compassione per *Alceste*: scioglierle i capelli, preparare il sacrificio, condurle i suoi bambini», vede alternarsi breve esclamazioni di singoli corifei, passaggi a due ed esclamazioni di tutto il coro esprimenti commozione e ammirazione per la regina. Il coro B è una ripresa abbreviata del coro dell'es. 10. Tra i cori, le due arie di Alceste in Fa maggiore, entrambe religiosamente accompagnate dai soli fiati (due *chalumeaux*, due corni inglesi, due tromboni e violoncelli), contengono la prima un'invocazione alla dea Vesta affinché protegga i suoi figli, la seconda un'allocuzione al letto nuziale, tanto amato, che forse ospiterà presto una nuova sposa. In questa fase della scena Alceste ancora si percepisce come sostituibile: Vesta potrà fare da madre ai suoi figli, una nuova sposa potrà accompagnare Admeto. L'emozione è forte, e Alceste si copre il volto, mentre Ismene e le damigelle riprendono una versione ancor più commossa del coro B e del suo ballo pantomimo.

^{xiii} «UNA VOCE».^{xiv} «DUE VOCI (*solì*)».^{xv} Aggiunta: «nel suo bel fiore».^{xvi} «ISMENE e UNA VOCE».

ISMENE (*prendendo i figli che entrano in scena, e conducendoli ad Alceste*)

Regina, ecco i tuoi figli...⁵⁰

ALCESTE

Amati pegni

del pudico amor mio, teneri figli,
abbracciate la madre... Ah, forse questi
i nostri sono ultimi baci!... Invano
mi lusingai d'esser felice un giorno
nel vedervi felici!... Arder le tede
io non vedrò ne' vostri
lieti imenei... Non udirò la Grecia
vantar le vostre glorie
e le vostre virtù... Che crudel sorte
per una madre!... Il sen m'inonda il pianto...
L'impeto de' sospiri

mi soffoga gli accenti... Ed all'aspetto
di sì fiero destin, di tanti affanni,
timorosa, smarrita,
par che l'anima mia fugga la vita.

EUMELO

Ah mia diletta madre!

ASPASIA

Ah madre amata!

EUMELO

Oh dio! Mi baci e piangi!

ASPASIA

Oh dio! M'abbracci,

cara madre, e sospiri!

EUMELO

E vuoi lasciarmi...

ASPASIA

E abbandonar mi vuoi...

EUMELO

E parli di morir...

EUMELO e ASPASIA

Miseri noi!

ALCESTE

Figli, dilette figli! oh dio! pur troppo
ho da morire. Invano
v'affollate al mio seno e mi stringete
colle braccia amorose... Oh come presto
questi nodi soavi
sciolti saran!... Quella pietà, quel pianto
più giovarmi non può...
(*S'alza*)

Venite, andiamo

al genitore: a lui vi fidi; a lui
la moribonda madre
vi raccomandi almen...
(*S'incammina, poi si ferma*)

Ma qual m'assale

nuovo atroce pensier che in ogni vena
un ribrezzo mortale
scorrer mi fa!...
(*Con impeto*)

Piangete, ah sì! piangete,
innocenti fanciulli. Io v'abbandono
con incerte speranze
ad un amor ch'esser potrebbe spento
col volgere degli anni... Eccovi servi
a una madre... ah, qual madre!

⁵⁰ Recitativo. c, do → Re || Duetto. *Andante* – c, sol || Recitativo accompagnato. c, do → Do.

Ismene introduce Eumelo e Aspasia, che Alceste aveva chiesto di vedere per aver «qualche contento nello stringerli al petto». La commozione che ha cominciato a farsi strada nella sublime compostezza di Alceste pervade il recitativo (accompagnato dagli archi) della regina, che abbracciandoli pensa con tristezza al fatto che non li vedrà crescere, sposarsi, compiere gesta valorose (lenta salita cromatica del basso da Mi a La): un passaggio di recitativo misurato esprime la stretta di dolore che la prende a quest'idea: «Il sen... m'inonda... il pianto...». I bimbi innocenti s'allarmano, non capiscono, chiedono spiegazioni in un piccolo duetto in Sol minore che si inserisce nel recitativo (ma sempre su endecasillabi e settenari): le loro voci si accavallano nel tentativo di capire le ragioni dei sospiri e degli strani discorsi della madre. Alceste riprende il recitativo cercando di confortarli e far loro accettare la triste ma inevitabile realtà. Quando all'improvviso l'assale un «nuovo atroce pensier». I due oboi entrano con un pungente bicipito tenuto e gli archi cominciano ad agitarsi in un vorticare di scale di crome. Il recitativo diviene obbligato, con tutti i caratteri del terrore e della disperazione e Alceste esclama «Piangete innocenti fanciulli!». Improvvisamente non percepisce più la propria morte dal proprio punto di vista, ma da quello dei figli, si rende conto di non essere sostituibile, immagina con terrore la figura di una matrigna e le atrocità cui potrebbero essere sottoposti i bimbi in balia dell'invidia, dei sospetti, degli odi di corte, e conclude il recitativo con l'esclamazione disperata «Non avete più madre, amati figli!».

madre solo di nome: eccovi esposti
all'invidia, a' sospetti, agli odi, a tanti
di regno e gelosia ciechi consigli:
non avete più madre, amati figli!

Ah per questo già stanco mio core⁵¹
sono, o cari bambini amorosi,
tanti dardi que' languidi sguardi
che girate sì teneri a me.

Già vi sento turbarmi i riposi
quando afflitti, smarriti, dolenti
voi direte: Ah la madre dov'è?

Ah la madre, la madre morì!
È il più fiero di tutti i tormenti
lo staccarsi da' dolci suoi figli,

e lasciarli fra tanti perigli,
e lasciarli nel pianto così.
(Parte co' figli)

CORO

Oh come rapida⁵²
nel suo bel fiore
la vita amabile
per lei fuggì!

Qual rosa tenera
che in sull'albore
gelido Borea
inaridì.

(Partono tutte)

FINE DEL SECOND'ATTO

⁵¹ Aria. *Andante-Andante molto* – $\text{♩} = \text{♩}$, Fa.

L'aria conclusiva di Alceste è una delle più esigenti del suo ruolo, per l'energia drammatica e le doti vocali richieste. Definita «air du cri» (aria dell'urlo) da Zinzendorf per il La $\flat$ -La $\sharp$ acuto nel finale, descritto da Sonnenfels come «un vero suono tagliente alla francese, che colpisce penosamente l'orecchio, ma insieme ferisce il cuore dello spettatore e lascia a lungo la punta nella ferita»,

ESEMPIO 11 (II.6, bb. 436-441)



è un vero *tour de force* vocale, costruito in forma *durchkomponiert*, ABC. Le frasi, frammentate nell'eloquio ma all'interno di archi melodici di largo respiro, presentano continue modulazioni e penetranti effetti dovuti all'accostamento diretto di maggiore e minore (o minore e maggiore, come nel citato finale). Le prime due sezioni (corrispondenti alle prime due strofe), che dal Fa maggiore tentano entrambe di raggiungere la tonalità della dominante (Do maggiore), ma si concludono la prima in La minore e la seconda in Do minore, sono introdotte da un eloquente assolo dell'oboe e interamente accompagnate da un moto perpetuo di arpeggi degli archi appoggiati sul bruno suono dei corni. La seconda sembra arrivare al Do maggiore alla frase «Ah la madre dov'è?», per giustapporgli, con effetto patetico, il Do minore per «Ah la madre morì!». Sulla terza quartina, l'emozione è troppo forte e gli arpeggi degli archi, che fin qui davano comunque una sensazione di cantabilità, si trasformano in fitti ribattuti, con accelerazione del tempo. Su un pedale di Do la voce sale di grado dal Do al La $\flat$, torna per un momento giù fino al Sol e riprende poi la sua marcia in una coda ripetuta due volte che sfocia direttamente nel coro finale.

⁵² Coro. *Andante* – $\frac{3}{4}$, fa.

La ripresa del coro «Oh come rapida» (qui con «ballo pantomimo», secondo le indicazioni del libretto) chiude la scena, contenendo in una struttura classica il grido di disperazione di Alceste, vero «linguaggio del cuore» nei termini della prefazione. Il Re $\flat$ con cui comincia il coro (cfr. nota 47) costituisce una sorta di eco del La $\flat$ -La $\sharp$ di lei, che riaccoglie il suo dolore nella dimensione della compassione collettiva.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Vestibulo magnifico e scoperto del real palazzo, adorno di statue e trofei. Fra gli spazi che lasciano le colonne che lo sostengono si scopre in diverse vedute la città. Giorno.

(ADMETO e EVANDRO con fretta da diverse parti)

ADMETO

Ah mio fido!⁵³

EVANDRO

Ah mio re!

ADMETO

D'Alceste il voto

rivocarsi non può.

EVANDRO

Non puoi tu stesso

morir per lei.

ADMETO

Non lo consente il cielo.

EVANDRO

È muto il nume. Oh sorti
per noi troppo funeste!

ADMETO

Alceste ha da morir!

EVANDRO

Perdiamo Alceste!

ADMETO

Tu piangi, Evandro amato,
e n'hai ragion. Ma il mio dolor misura
dal tuo stesso dolor. Vedi a qual pena
mi condannan gli dei. Morir non posso
per chi more per me! La vita aborro,
e m'è chiusa la tomba! Ad ogni istante
de' miei miseri giorni
rammenterò della perdita Alceste
la fedeltà, l'amore,
la virtù, la costanza. In ogni oggetto
mi fingerò la sua beltà: quel dolce
amabil sguardo, quel soave riso,
quel modesto rossor. Più vive ancora
queste fiere memorie avrò presenti
nel sembiante de' figli; e dovrò sempre
abbracciarli piangendo,
sospirando baciarli... Ah, qual contrasto
d'opposti affetti! Ah quale
di tenerezza, di pietà, d'orrore
lunga vicenda, e amara,
ad un sposo, ad un padre il ciel prepara!

Misero! E che farò?⁵⁴

E come, e con qual cor
i figli abbraccerò,
che in tanto suo rigor
mi serba in vita ancor
la barbara pietà
del ciel tiranno?

⁵³ Recitativo. *Allegro-recitativo-Andante-recitativo* – $\frac{2}{4}$ -c, Lab → Fa → Mi♭.

All'inizio dell'atto terzo la situazione è la seguente: Alceste sta affrontando l'ultima prova, il terrore per il futuro dei figli; Admeto è per così dire in piena 'elaborazione del lutto', e dopo la negazione («io non l'accetto») e la rabbia («odio il cielo, odio il mondo, odio me stesso») sta tentando di contrattare con gli dei la liberazione della sposa. Introdotti da un breve ritornello orchestrale che suggerisce il loro precipitoso arrivo «da diverse parti» (tipica della flessibilità ritmica gluckiana è la crasi ritmica della sesta battuta), escono in scena Admeto ed Evandro che dopo essersi consultati con l'oracolo di Apollo sono giunti alla stessa conclusione: non c'è niente da fare, Alceste deve morire. Dopo la cadenza sulla rima «funeste / Alceste», dal loro recitativo secco si levano sei tocanti battute degli archi (cromatismi discendenti, appoggiature) che ospitano il sincero gesto d'afflizione di Evandro: «Tu piangi, Evandro amato» osserva con commozione Admeto iniziando un toccante recitativo accompagnato dagli archi nel quale esprime il suo dolore, giunto ora alla fase della prostrazione e dello scoraggiamento. Il pensiero dei figli, ritratto della madre, che «abbraccerà piangendo» e «bacerà sospirando» si affaccia lancinante in un affannoso passaggio di recitativo misurato che dopo la cadenza su «amara / prepara» conduce alla meravigliosa aria «Misero! e che farò?», direttamente ispirata da Euripide (IV.4 nella traduzione francese di Brumoy).

⁵⁴ Aria. *Andante un poco* – c, do.

L'aria «Misero! e che farò?» è senz'altro uno dei brani più patetici e toccanti dell'opera. Admeto si sente incapace di affrontare il dolore dei figli, nei quali non riesce a vedere che l'immagine di Alceste, ed è tormentato dal-

Misero! E con qual cor
io li consolerò?
Che mai risponderò
quando bagnati in lagrime
la madre al genitor
rammenteranno?

La madre, ah che dolor!
mi chiederanno.

No: sì atroce costanza a tanta pena⁵⁵
non trovo in me. Nel presagirla io sento
inorridirmi il core... In quale abisso
dal sommo de' contenti

segue nota 54

le domande angosciose che roteano nella sua mente, sempre le stesse e senza uscita: «come farò a consolarli? cosa dirò loro?». L'accompagnamento orchestrale si rivela essenziale nell'esprimere questo stato d'animo, grazie da un lato a un ostinato di semicrome dei violini II che non dà un momento di tregua al protagonista, dall'altro a un dialogo serrato di oboe e fagotto che si inseguono su una melodia circolare (x) basata sulle note Do-Si-Do-Mi $\flat$ -Re, ad esprimere gli interrogativi di cui Admeto non riesce a liberarsi. La voce raddoppia ora l'uno ora l'altro strumento, dialogando alternativamente con entrambi:

ESEMPIO 12a (III.1, bb. 74-80)

Su questa base orchestrale, che percorre tutta l'aria, si sviluppa un percorso tonale particolarissimo. L'aria inizia in Do minore, tonalità d'impianto propizia all'esclamazione di sconforto «Misero! e che farò?». Dopo qualche battuta di dialogo della voce con oboe e fagotto, il verso «i figli abbraccerò» sembra regolarmente modulare al relativo maggiore, Mi $\flat$, quasi Admeto avesse trovato il coraggio di abbracciare e proteggere i suoi due bimbi (ultime due battute dell'es. 12a). Appena raggiunto il Mi $\flat$ il discorso musicale se ne scosta però immediatamente, deviando cromaticamente verso Re minore, tonalità relativamente lontana, mentre Admeto pronuncia le sconcertanti parole «che in tanto suo rigor | mi serba in vita ancor | la barbara pietà | del ciel tiranno»: quasi desiderasse la morte dei due fanciulli. Dopo questa terribile affermazione, sospesa sull'accordo di dominante di Re minore, comincia la seconda strofa, che Calzabigi apre con un verso molto simile al verso iniziale della prima: «Misero! E con qual cor». Gluck lo intona con le stesse note, ma, con effetto dirompente, un tono sopra, in Re minore.

ESEMPIO 12b (III.1, bb. 89-94)

Anche qui alcune battute di dialogo circolare della voce con oboe e fagotto portano alla modulazione, indirizzata questa volta verso un mesto Sol minore, dominante minore di Do: rinunciando al relativo maggiore, l'aria rimane dunque nell'ambito delle tonalità minori e Admeto può solo piangere con i figli, non consolarli. La terza ripresa della melodia iniziale su «Misero!», basata sulla ripetizione del testo della seconda strofa (con qualche verso ripreso dalla prima), si svolge tutta canonicamente in Do minore, con una piccola inflessione a Fa minore che rende ancor più patetica l'impetuosa linea melodica che porta alla cadenza finale (con Admeto che per un momento riesce a dire solo «la madre... la madre...»). Ultima sorpresa dell'aria è infine il ritornello strumentale conclusivo, che ripercorre alla lettera (a parti invertite) il dialogo di oboe e fagotto dell'esempio 12a, comprendendo anche il tentativo di modulazione a Mi $\flat$ maggiore delle ultime due battute («i figli abbraccerò»). Ma anche questa volta il tentativo non va a buon fine, e l'aria va a infrangersi, senza soluzione di continuità, sugli endecasillabi «No, sì atroce costanza a tanta pena | non trovo in me», inizio del recitativo seguente.

⁵⁵ Recitativo. c, Mi $\flat$ → do → sol.

Nato dall'esplosione dell'aria nel momento in cui tenta di attestarsi sul Mi $\flat$, il recitativo conclude quasi subito la

caddi in un dì. Voi m'invidiate, o numi,
 la mia felicità! Troppo il mio stato
 era simile al vostro
 col possesso d'Alceste!... E intanto, oh dio!
 come potrò vederla
 spirarmi in braccio... e de' begli occhi suoi
 adombrarsi la luce!... e in quel bel volto,
 e in quel bel sen freddo spiegarsi, e nero,
 il livido di morte!... Ah! già veloce
 fugge il momento, e questa a me si appresta
 scena d'orror...
(Guardando dentro la scena)
 Misero me!... Che veggo!
 Eccola! Oh vista! Oh crudeltà! S'avanza...
 vacillante, languente...
 e ha seco i figli... e viene
 agli ultimi congedi
 la mia, ah non più mia! fedel consorte...
 Oh Alceste! Oh figli! Oh divisione! Oh morte!

SCENA SECONDA

(ALCESTE sostenuta da ISMENE; EUMELO, ASPASIA, seguito di donzelle con Alceste, e detti; indi numi infernali)

ALCESTE

Sposo, Admeto, idol mio! Ecco il momento⁵⁶
 che da te mi divide, e che le nostre
 amabili catene
 scioglie per sempre. Intorno a me sdegnosa
 gira l'ombra di morte
 che il ferro stringe, alza la destra e accenna
 vibrare il fatal colpo. In breve Alceste
 gelida spoglia in freddo marmo ascosa,
 non sarà più madre, regina, e sposa.
(Vien collocata distesa sopra un piccolo letto di riposo)

ADMETO

Oh strazio!

EVANDRO

Oh crudel voto!

segue nota 55

sua prima frase, fuori rima, a Do minore, alle parole «inaridirmi il core». Introdotto dal madrigalismo «In quale abisso [Re₃] dal sommo [La₄] de' contenti», un nuovo impeto d'ira nei confronti degli dei si impadronisce di Admeto, seguito da un momento di incontrollabile spavento all'idea dell'ultimo incontro con Alceste, che Admeto vede avvicinarsi dalle quinte.

⁵⁶ Recitativo. *Andante-recitativo* – ♭, Mi♭ → la → mi → re → Si♭.

Il recitativo di Admeto finisce in Sol minore. Alceste entra in Mi♭ maggiore, su un ampio ritornello caratterizzato da lente sincopi che disegna insieme il suo passo affaticato e la sua ritrovata esemplare serenità. Lo smarrimento e l'orrore di fronte all'improvvisa percezione della propria insostituibilità per i figli (il pensiero di Vesta trasformatosi in quello della matrigna) sono stati superati anch'essi in una nuova consapevolezza del proprio ruolo: suo compito è ora far accettare ad Admeto la propria morte e il suo ruolo di unico responsabile dei figli (e, in senso lato, dei sudditi), imponendogli un giuramento. Se nell'episodio del letto nuziale (cfr. nota 49) Alceste poteva immaginarsi sostituita da un'altra sposa, ora chiede ad Admeto di non risposarsi, non per fedeltà alla sua memoria, ma come garanzia per i figli. L'episodio era già presente in Euripide, ma Calzabigi, riprendendo forse il tema dall'*Alceste* di Pier Jacopo Martello (dove Alceste arriva addirittura alla casistica: non risposarti, per salvaguardare i diritti del figlio, ma se il figlio muore risposati per dare un erede al regno), gli dà un rilievo politico che ha un diretto referente nella monarchia asburgica. Il lungo recitativo accompagnato dagli archi, interamente basato sull'ultimo dialogo tra gli sposi nell'*Alceste* di Euripide (II.1 in Brumoy), si svolge nelle consuete sezioni segnate dalle rime: «ascosa / sposa», «numi / lumi», «eletta / affretta», «amore / genitore». Nella prima, alla rappresentazione della stanchezza di Alceste (il ritornello con le sincopi) succede la descrizione, con una serie di madrigalismi nella linea vocale, della morte che aleggia. Nella seconda Alceste avanza la sua richiesta ad Admeto, in un'ampia frase retorica basata su un basso che sale per grado dal La₂ al Si₃. Nella terza Admeto finalmente risponde: sull'esempio di Alceste riesce anche lui ad articolare una frase di ampio respiro, su un basso che sale da Si₂ a Si♭₃, e promette solennemente di prendersi cura dei figli. Alceste può finalmente, nella quarta sezione, confidarglieli, e dire ai fanciulli come ricordarla, in una neoclassica immagine di tomba ornata di fiori (un sommo arpeggio spezzato dei violini sottolinea la frase «Ombra amorosa vi girerò d'intorno»).

ISMENE

Oh fedeltà!

ALCESTE

San tutti i numi, o caro,
se in questa che mi ride
giovane età, se riamata amante,
se madre, se regnante, a tutti avvezza
i piacer della vita, un sol sospiro
sparsi in fartene dono... Ah questo dono
merita una mercede! Eccola: io chiedo
che ad altra sposa in braccio
i nostri amati figli
non t'abbiano a veder. Se lo prometti,
se a me lo giuri, a' cari figli, a' numi,
chiuderò in pace al sonno eterno i lumi.

ADMETO (*accostandosi a lei, e con impeto di passione*)

Alceste! mio tesoro! Ah! quel che chiedi
è mio sacro dover. Sì, lo prometto;
l'adempirò: lo giuro
a' numi, a te. Te sola Alceste amai
mentre vivesti; estinta
sempre t'adorerò. Questi tuoi figli,
saran soli i miei figli. Ogni contento
fugge da me col tuo morir: mi resta
pianto, lutto, dolor, che fine avranno
col finir de' miei giorni... E, oh me felice!
se a ricondirmi a te nella serena
placida sede alle bell'alme eletta,
questo dolce momento il ciel m'affretta.

ALCESTE

Vieni dunque, e ricevi
dalla man della sposa
questi, che a te confida
pegni dilette... E prendi...
l'ultimo addio.

ADMETO

L'ultimo!

ALCESTE

Ah!... Sì.

ADMETO

Mi sento

da una piena d'affanni
sconvolto il core!

ALCESTE

Aspasia... Eumelo, oh care
parti di questo seno!
Pensate a me: venite
sovente alla mia tomba,
ornatela di fiori (ombra amorosa
vi girerò d'intorno). E della vostra
povera madre il memorabil voto,
la fedeltà, l'amore,
rammentate talvolta al genitore.

ALCESTE

Cari figli... Ah! non piangete:⁵⁷
tutto il suo tenero affetto
vi promette il genitor.

⁵⁷ Duetto. *Moderato-Allegro-Lento* – ♭-♭-♭, Mi♭.

Il duetto che segue, in un purissimo stile cantabile esprime dignità, compostezza e affetto, segna l'atteso approdo di Admeto al Mi♭ maggiore, e la sua accettazione della perdita di Alceste e delle sue nuove responsabilità di sovrano vedovo (come Maria Teresa dopo la morte di Francesco Stefano). Alceste dà l'esempio, con una prima frase che rovescia il «Piangete, ah sì! piangete, innocenti fanciulli» di II.6 in «Cari figli... Ah! non piangete»: vostro padre si prenderà cura di voi.

ESEMPIO 13 (III.2, bb. 122-126)



Admeto riprende la stessa identica frase, e finalmente riesce a dire ai figli che non saranno per lui fonte di strazio, ma di conforto. Entrambe le frasi modulano da Mi♭ maggiore a Si♭ maggiore, e nel dialogo che segue Alceste può finalmente rivolgersi ad Admeto con compassione ed empatia, modulando a Fa minore e poi a Do minore, con sesta napoletana, per «Ti consola, o sposo amato... I sol m'affanna il tuo dolor». A questo punto sviene, come avverrà ancora nel seguito della scena, in cui la sua presenza è intermittente, in prossimità della morte. Admeto prorompe in un'esclamazione di dolore, passando a un *Allegro* in tempo tagliato, ma la prova del suo riconquistato equilibrio è che dopo l'inizio in Do minore torna immediatamente a Mi♭ maggiore con l'emblema-

ADMETO

Cari figli... Ah! voi sarete
il conforto ed il diletto,
soli voi, di questo cor!

ALCESTE (*languidamente e come se si senta mancare*)

Ti consola... o sposo... amato...

ADMETO

Troppo è barbaro il mio fato!

ALCESTE^{xvii}

Ah mio bene, in tal momento
sol m'affanna il tuo dolor!

(*Cade in un deliquio*)ADMETO (*dopo averla guardata, smanando per la scena*)

Che acerbo tormento,
che strazio, che morte,
la dolce consorte
vedersi rapir!

L'esempio son io
di quanto si possa
da un misero, oh dio!
vivendo soffrir...

(*S'accosta ad Alceste*)

Numi! amici! ah chi m'aita?

ALCESTE (*risorge alquanto*)

Sposo... figli... ah mentre è in vita
abbracciate Alceste ancor.

(*S'avanzano per abbracciarla*)ADMETO, EVANDRO, ISMENE (*sono sbigottiti da un suono spaventevole che si sente dentro la scena. Torna a cadere Alceste in deliquio. A tre*)

Ma! Qual suono di voci tremende,⁵⁸
qual caligine involta di tenebre
ci sorprende, ci copre d'orror!

(*Entrano in una nera nuvolosa i numi infernali*)

ADMETO

Quant'ombre!

EVANDRO

Quante larve!

ADMETO

Di terribile aspetto!

EVANDRO

Di sembianza feroce e minacciosa!

ADMETO

Che avverrà?

EVANDRO^{xviii}

Che vorranno?

EUMELO e ASPASIA (*vedendoli avvicinare ad Alceste*)

Ah madre!

ADMETO

Ah sposa!

UN NUME INFERNALE^{xix}

Vieni Alceste: il tuo voto rammenta.

Mai la Parca sospese sì lenta
il severo, suo fiero rigor.

(*S'avvicinano ad Alceste*)

segue nota 57

tica frase, ripetuta più volte in stile eroico, «L'esempio son io di quanto si possa vivendo soffrir»: *esempio e vivendo*, l'impulso a fuggire col suicidio è superato. Il duetto, altra forma composita con cui Gluck segue nel dettaglio lo sviluppo del testo, si conclude con un'ultima sezione, una coda *Lento* nella quale Alceste, momentaneamente rinvenuta, chiede un abbraccio.

^{xvii} «A DUE».⁵⁸ Terzetto. *Andante* – ♭, si♭ #vii → do v || Coro. *Andante* – 2, sol → fa.

Al sommessio Mi♭ maggiore con cui si conclude il duetto si oppone drammaticamente un terribile Sol♭ all'unisono di archi, legni e tromboni, un «suono spaventevole» di una violenza inaudita per l'epoca che in un passaggio ricco di tremoli, settime diminuite, enarmonie e ritmi dispari (sette minime tra i primi tre rintocchi su Sol♭ e i secondi tre su Re♭) fa nuovamente perder conoscenza ad Alceste ed esclamare tre sbigottiti endecasillabi anapestici ad Ismene, Evandro ed Admeto. Il suono è seguito dall'orribile apparizione di ombre e larve infernali che circondano la regina svenuta (affannosa sticomitia di endecasillabi e settenari) e infine da un minaccioso coro di numi infernali (tenori e bassi quasi sempre all'unisono su furiose sestine ribattute degli archi) accompagnato dall'ultimo dei «balli pantomimi», che in un cupo Fa minore invitano Alceste a seguirli nell'Ade.

^{xviii} «ISMENE».^{xix} «CORO DI NUMI INFERNALI».

ALCESTE

Ahimè!... Chi mi riscuote?...⁵⁹

Chi mi scioglie da quella
 stupidezza di sensi in cui languiva
 priva d'ogni dolor, tranquilla e muta?...
 (*Voltandosi e vedendo i numi infernali*)
 Qual gente mi circonda! Ah! son perduta!

UN NUME INFERNALE^{xix} (*ad Alceste*)

Perché ti trattienni?

Sei vittima a Dite.

ADMETO (*smaniando*)

Fermatevi, udite:
 saziatevi o dei,
 e seco rapite
 un sposo amoroso
 che senza di lei
 no, più non vivrà.

CORO DI NUMI INFERNALI

Non è più permesso;
 non v'è più pietà.

ADMETO

Ma almeno un istante.

ALCESTE (*languidamente*)

Ma... ancora... un... amplesso.

CORO DI NUMI INFERNALI

Non è più permesso;
 non v'è più pietà.

UN NUME INFERNALE (*va per prendere Alceste*)

Vieni.

ADMETO (*snuda la spada, e va contro a' numi infernali*)

Ah barbari!

UN NUME INFERNALE (*voltandosi, e con maestà*)

Affrena,

temerario mortale,
 lo sconsigliato ardir che ti trasporta.
 (*Prende Alceste*)

ALCESTE (*venendo portata via da' numi infernali*)

Figli... addio... sposo... addio.

ADMETO

Moro.

(*Cade tramortito ed è condotto dentro*)

ALCESTE

Son morta!

(*È condotta via da' numi infernali*)

SCENA TERZA

(EVANDRO, ISMENE, parte de' cortigiani d'Admeto e delle damigelle d'Alceste; indi diversi personaggi di quelli che partirono con Admeto, e con Eumelo e Aspasia suoi figli. Precede sinfonia esprimente terrore e sbigottimento)⁶⁰

UNA VOCE (*a Evandro e Ismene*)

Morì?

ALTRA VOCE (*a Evandro e Ismene*)

Non vive più?

EVANDRO

Fra quelle larve

s'aspose, ci disparve.

ISMENE

Io gelo...

EVANDRO

Io tremo...

⁵⁹ Recitativo e coro. Recitativo-Andante-Allegro-recitativo – c- $\frac{2}{4}$ -♩-♩, fa → do → Mi $\flat$ → do.

La concitata conclusione della scena contiene l'ormai non più posponibile conseguenza della scelta eroica di Alceste: la sua morte, rappresentata dall'intervento *merveilleux* degli dei infernali venuti a reclamarla (intervento coerente con la teoria classica francese della *tragédie en musique* mitologica, in questo opposta alla prassi 'realistica' metastasiana). Una veloce successione di recitativo (Alceste rinviene e si vede perduta), coro dei numi, e arioso di Admeto che tenta di fermarli (con implorazione della stessa Alceste e irremovibile diniego dei numi), porta al rapidissimo recitativo finale (nove battute in tutto) nel quale il nume infernale, bloccato con lo sguardo Admeto che ha snudato la spada, conduce via Alceste che scompare mormorando un ultimo scarno addio.

⁶⁰ Sinfonia e recitativo. Lento-recitativo – ♩, do → do v.

Tanto semplice e rapida è la morte di Alceste, tanto lancinante suona il dolore all'inizio della scena successiva, in una «sinfonia esprimente terrore e sbigottimento» nella quale sulle sincopi di archi e tromboni si staglia una penetrante scala ascendente di flauti e oboi, da Mi $\flat_5$ a La $_5$.

ISMENE

Di terror...

EVANDRO

Di spavento...

EVANDRO e ISMENE

Oh noi dolenti!

Chi ci soccorrerà? Chi ci conforta?

CORO DI TUTTI QUELLI CHE SONO IN SCENA

Piangi o patria, o Tessaglia; Alceste è morta!^{xx} 61CORO NELLA CITTÀ (*in lontano*)Piangi o patria, o Tessaglia; è morta Alceste!^{xxi}

ISMENE

Alceste è morta! Ahimè,
mai fine il pianto avrà
che queste bagnerà
spiagge funeste!

CORO IN SCENA

Piangi o patria, o Tessaglia; è morta Alceste!

segue nota 60

ESEMPIO 14 (III.3, bb. 1-11)

Iniziato *forte*, il loro suono si affievolisce per sfociare direttamente nell'accordo tenuto degli archi che apre il recitativo, quasi la fitta iniziale si sciogliesse in un'attonita contemplazione del vuoto, da cui emergono le voci smarrite di due cortigiani: «Mori? Non vive più?». Un'esclamazione di dolore di Ismene ed Evandro si sospende sull'accordo di dominante di Do minore, da cui prende avvio il grande coro funebre «Piangi o patria, o Tessaglia».

^{xx} «è morta Alceste!».

^{xxi} «Alceste è morta!».

⁶¹ Coro. *Lento* – ♩, do ♭ || Solo. ♩, sol → do ♭ || Coro. *Lento* – ♩, do ♭ || Solo. $\frac{2}{4}$, Mi♭ → do ♭ || Coro. *Lento* – ♩, do ♭ || Duetto. ♩, La♭ → do ♭ || Coro. *Lento* – ♩, do ♭.

Siamo alla quarta grande scena corale dell'opera, dopo quella di popolo dell'atto primo («Ah di questo affitto regno», sulla piazza antistante al palazzo) e le due aristocratiche dell'atto secondo («Dal lieto soggiorno» dei cortigiani d'Admeto e «Oh come rapida» delle damigelle d'Alceste, nel sacrario domestico interno al palazzo). L'atto terzo si svolge nel vestibolo del palazzo, dal cui colonnato si scorge la città. Il coro in scena, accolto durante la sinfonia, è dunque un coro di cortigiani, a quattro voci, che canta accompagnato da archi e legni. Ma ad esso, con grandioso effetto spaziale, risponde in eco un secondo coro, «in lontano nella città», il cui suono attutito è ottenuto con l'assenza dei soprani (coro a tre voci, alto tenore e basso) e con l'accompagnamento affidato al fagotto e ai tre tromboni. Il lutto per la morte di Alceste accomuna tutti, aristocratici nel palazzo e popolo ansiosamente radunato (come nel primo atto) sulla piazza, in un pianto funebre di semplicità quasi arcaica dominato dalle oscillazioni plagali di «o patria», «o Tessaglia» (il secondo coro ripete identiche le armonie del primo).

ESEMPIO 15 (III.3, bb. 34-42)

Al gioco spaziale dei due cori, in scena e dietro le quinte (secondo esperimento stereofonico dell'opera, dopo l'effetto destra / sinistra di I.2, cfr. nota 9), si aggiunge la consueta struttura responsoriale coro / corifeo, con due soli e un duetto di Ismene ed Evandro incastonati tra le quattro riprese del coro. Calzabigi prevede un sottile gioco di rime tra il coro e i soli («conforta / morta», «Alceste / funeste / Alceste», «morta / porta / morta», «Alceste /

CORO NELLA CITTÀ

Piangi o patria, o Tessaglia: Alceste è morta!

EVANDRO

Morte trionfa, e altera
 il vanto di beltà,
 l'esempio d'onestà
 seco sen porta!

CORO IN SCENA

Piangi o patria, o Tessaglia; Alceste è morta!

CORO NELLA CITTÀ

Piangi o patria, o Tessaglia: è morta Alceste!

ISMENE e EVANDRO

Ogni virtù più bella
 con lei da noi partì:
 punirci, ah voi così,
 numi, voleste!

CORO IN SCENA

Piangi o patria, o Tessaglia: è morta Alceste!

CORO NELLA CITTÀ

Piangi o patria, o Tessaglia: è morta Alceste!

SCENA QUARTA

(ADMETO con seguito di cortigiani che lo circonda
 per disarmarlo; EUMELO, ASPASIA, damigelle d'Alceste, e detti)

ADMETO (*vien disarmato*)

Lasciatemi, crudeli. Invan sperate⁶²
 impedirmi il morir: s'opponne invano
 a' miei disegni il cielo. È morta Alceste,
 e la vita diventa
 un supplizio per me. Come potrei
 di queste odiose mura

l'aspetto sopportar? Girar lo sguardo,
 né più vederla! Andar volgendo il passo,
 e incontrar da per tutto
 solitudine e lutto!...

(*Con impeto*)

Ah! chi mi toglie

di sottrarmi morendo

a un destino sì rio

è il peggior de' viventi, è l'odio mio.

ISMENE

Ah signore!...

EVANDRO

Ah mio re!...

ADMETO

Scostati, taci;

lasciami per pietà.

ISMENE

Ma... questo regno...

EVANDRO (*presentandogli Eumelo e Aspasia che s'in-*
ginocchiano avanti a lui)

Ma... questi figli.

ADMETO

Ismene, Evandro, oh dio!

Di straziarmi cessate...

(*Scostandosi, appoggiandosi ad una scena, e co-*
prendosi il volto)

Io non ho in mente,
 non ho nel core altri che Alceste, e voglio
 riunirmi con lei.

(*Comincia a vedersi lume in aria*)

ISMENE

Ma qual fiammeggia

improvviso balen?

segue nota 61

voleste / Alceste») che Gluck parzialmente annulla nella prima enunciazione del coro, ma tema centrale dell'intero polittico è l'idea di pianto rituale rispetto alla quale i testi dei soli (lacrime, trionfo della morte, punizione degli dei) sono puramente accessori e servono a dare il movimento armonico (il primo è in Sol minore, il secondo in Mi♭ maggiore, il terzo il La♭ maggiore) necessario a prolungare per 110 battute l'immobile Do minore del coro.

⁶² Recitativo. e, do → re → (Mi♭) → Sol.

Dopo il rito funebre Admeto torna in scena, in preda a un nuovo accesso di disperazione. Il suo seguito deve disarmarlo, per impedirgli il suicidio, e Ismene ed Evandro devono ricordargli «questo regno... questi figli...». Admeto si copre il volto, e non vede il «lume in aria» che comincia ad apparire, illustrato musicalmente da scalette di semicrome staccate dei violini. Erompe in un ultimo impeto di ribellione e si appresta a dirigersi verso la tomba di Alceste quando con una cadenza evitata alla rima «riserva / osserva» (Mi♭ v-do v) Evandro e Ismene lo trattengono facendogli osservare la «gran nuvola luminosa che scende».

EVANDRO

Qual ampio lume

le nubi accende?

ADMETO

Ah! Nella tomba istessa

coll'adorata sposa

chiuso io sarò:

(Impetuoso in atto di partire)

la seguirò fedele

nel soggiorno felice

ch'a giusti ed agli eroi il ciel riserva.

EVANDRO *(lo trattiene)*

Ferma...

ISMENE

Aspetta...

ADMETO

Che fu?

EVANDRO

Rimira.

ISMENE

Osserva.

(Gli fanno osservare una gran nuvola luminosa che scende)

ADMETO

Che prodigi son questi?

ISMENE *(vedendo comparire un nume sulla nuvolosa)*

Ah! un nume...

EVANDRO

Un nume

fra noi discende, e sembra

che tutti i rai del sol si tragga appresso.

ADMETO

Stupisco.

ISMENE e EVANDRO

Mi conforto.

ADMETO

È Apollo!

ISMENE e EVANDRO

È desso!

SCENA ULTIMA

(APOLLO in nuvola luminosa; ALCESTE chiusa in un gruppo di nuvole, e detti)⁶³

APOLLO

Admeto, in cielo ancora⁶⁴

il tuo misero affanno

destò pietà. Della fedel tua sposa

il magnanimo voto

piacque agli dei. Son degni

due sì teneri amanti

d'una sorte migliore. In terra un giorno

se m'accogliesti, il maggior premio ottieni

che dal favor celeste

sperar possa un mortal: ti rendo Alceste.

*(S'apre il gruppo nuvoloso, ne scende Alceste, e risale la nuvolosa)*ADMETO *(correndo a incontrarla)*

Ah! Mia vita...

ALCESTE

Ah! Mio ben...

ADMETO

Vivi!

ALCESTE

T'abbraccio!

⁶³ Sinfonia. *Andante* – ♮, Sol → Sol^v.Una tipica sinfonia da *deus ex machina*, come quelle barocche della *tragédie lyrique* francese, accompagna la discesa di Apollo: la tonalità è Sol maggiore, come nel ballo dei sacerdoti nel primo atto (cfr. nota 15); la strumentazione è luminosa, con legni, archi e corni; i mordenti e i trilli dei flauti suggeriscono il fremere della luce intorno al dio. La musica descrive il lento moto discendente della macchina, con mezzi non solo melodici ma anche timbrici (il progressivo passaggio da flauti e oboi, a oboi e fagotti, a violini e fagotti nel registro grave).⁶⁴ Recitativo. ♮, Sol → mi → Re.

Il recitativo accompagnato dagli archi di Apollo introduce il lieto fine. Gli dei accettano la purificazione per sofferenza di Admeto e ricompensano il «magnanimo voto» di Alceste, che col suo esempio ha rinsaldato il patto di fedeltà all'ordine divino che costituisce il fondamento del regno. Grato per l'ospitalità offertagli da Admeto sull'Anfriso, Apollo gli restituisce Alceste, che esce da un secondo gruppo nuvoloso e corre ad abbracciare sposo e figli mentre Admeto, recuperato il suo ruolo di sovrano, dispone festeggiamenti e offerte agli dei.

ADMETO

Oh portento!

ALCESTE

Oh stupore!

ADMETO

Oh me felice!

ALCESTE

Oh cari figli!^{xxii}

Oh diletto consorte! E pur di nuovo

tutti vi stringo al seno.

(Abbracciandosi tutti)

ADMETO

Oh ciel pietoso!

Oh benefico nume!

Oh fausto dì!... Festeggi

l'inaspettato evento

il regno mio: s'appresti

solenne sacrificio; e i primi, o cara,

pensieri tuoi, i primi voti miei

in sì lieta fortuna abbian gli dei.

TUTTI

Regna a noi con lieta sorte⁶⁵

donna eccelsa, a cui sul trono

altra donna ugual non fu.

Bella e casta, e saggia e forte:

tutte in te congiunte sono

le bellezze e le virtù.

IL FINE

^{xxii} Verso ipometro, sia nel libretto del 1767 che in partitura. Nel tomo I delle *Poesie di Ranieri de' Calsabigi*, Livorno, Stamperia dell'Enciclopedia, 1774, la metrica è sanata col settenario «Oh cari, oh amati figli!».

⁶⁵ Coro. *Andante* – $\frac{6}{8}$, Sol.

Il festoso e magniloquente coro celebrativo finale, animato da un «ballo ballato di popolo per celebrare il ritorno d'Alceste alla vita», è interamente redatto in maiuscoletto nel libretto originale, a sottolineare l'omaggio, tanto nel brano quanto nell'intera opera, a Maria Teresa d'Austria, come Alceste «donna eccelsa a cui sul trono | altra donna ugual non fu».

PERSONAGGI.

ADMETO Re di Fera in Tessaglia.

Il Sig. Giuseppe Tibaldi.

ALCESTE sua Sposa.

La Sig. Antonia Bernasconi.

EUMELO

} loro Figli.

ASPASIA

EVANDRO confidente d'Admeto.

Il Sig. Antonio Pulini.

ISMENE confidente d'Alceste.

La Sig. Teresa Eberardi.

Un **BANDITTORE.**

Un **NUME INFERNALE.**

ORACOLO.

Il Sig. Domenico Puggi.

APOLLO.

Un **SACERDOTE** d'Apollo.

Il Sig. Filippo Laschi virtuoso di
Camera di S. A. R. il Principe Carlo
di Lorena, di Bar &c. &c.

CORO di Cortigiani, e Cittadini.

CORO di Damigelle d'Alceste.

CORO di Sacerdoti d'Apollo.

CORO di Numi Infernali.

La Scena è in Fera.

MU.

L'orchestra

2 flauti	2 corni
2 oboi	2 trombe
2 chalumeaux	3 tromboni
2 corni inglesi	
2 fagotti	timpani
violini I	basso continuo:
violini II	violoncello e clavicembalo
viole	
violoncelli	
contrabbassi	

Rispetto all'orchestra *standard* dell'opera seria italiana (due oboi, due fagotti, due corni, archi e basso continuo), l'orchestra di *Alceste* si caratterizza per la dovizia dei fiati, che intervengono nella partitura con continuità e in modi sempre diversi, secondo il principio, enunciato nella prefazione, «che il concerto degli'istrumenti abbia a regolarsi a proporzione dell'interesse e della passione». Tanto nei recitativi quanto nelle forme chiuse, ogni frase presenta sottolineature timbriche di grande efficacia espressiva, e diversi impasti strumentali sono utilizzati non solo in funzione drammatica (nei limiti dell'uniformità quasi oratoriale di una vicenda interamente imperniata sul tema della morte), ma anche per dare rilievo alla struttura del grande edificio tragico, secondo il principio che la musica debba fare sopra la poesia «quel che sopra un ben corretto e ben disposto disegno [fanno] la vivacità de' colori e il contrasto bene assortito de' lumi e dell'ombre, che servono ad animar le figure senza alterarne i contorni». I due cori cui è affidata l'ossatura delle scene I.1-2, «Ah di questo afflitto regno» e «Misero Admeto», ad esempio, si distinguono per il colore degli oboi nel primo e dei flauti nel secondo; a loro volta questi due cori, che esprimono il dolore del popolo per l'imminente morte di Admeto, si distinguono dai più raccolti cori di damigelle in II.6 per la presenza dei tromboni, assenti in «O come rapida» e «Così bella», anch'essi accompagnati rispettivamente dagli oboi e dai flauti. Ognuno dei cori presenta poi al suo interno episodi solistici affidati ai corifei (Ismene con i corni inglesi ed Evandro con gli oboi nel primo coro), senza contare gli effetti stereofonici dei doppi cori «Misero Admeto»

(oboi per il coro di destra, flauti per il coro di sinistra, tromboni per i due cori riuniti) e «O patria, o Tessaglia» (tutti i legni per il coro in scena, tromboni e fagotti senza gli archi per il coro dietro le quinte).

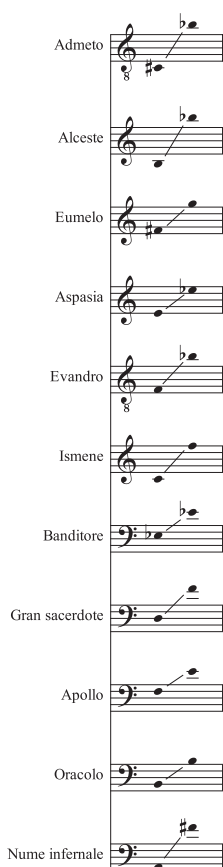
Gli archi sono ovviamente il motore dell'orchestra, e suonano ininterrottamente con le più varie tecniche (compresi *ondeggiandi*, *vibrati* e *tremoli* accuratamente distinti in partitura), senza fermarsi neppure durante i recitativi, per evitare «quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria e il recitativo, che non [...] interrompa mal a proposito la forza e il caldo dell'azione». Il recitativo secco è infatti utilizzato, *ad hoc*, solo in cinque scene (ad esempio in 1.6 per opporre la concretezza dei due confidenti alla dimensione altra di Alceste, le cui repliche sono alonate dagli archi), mentre tutti gli altri dialoghi in versi sciolti sono accompagnati dagli archi, in una gamma di gradazioni espressive che va dalle semplici note dell'armonia (brevi o tenute) a passaggi misurati o obbligati, fino, nei momenti di maggiore tensione drammatica, all'intervento dei fiati. A parte le singole frasi o sezioni all'interno dei brani, sono accompagnati dai soli archi solo l'aria di Ismene e un ballo pantomimo, mentre viceversa ben cinque sono i passaggi affidati ai soli fiati, senza archi: la tromba del banditore, l'appello del Gran sacerdote, il coro dietro le quinte e soprattutto le invocazioni di Alceste a Vesta e al letto nuziale (II.6), accompagnate da un amalgama di *chalumeaux*, corni inglesi e tromboni.

Oboi, fagotti e corni sono usati intensivamente ed emergono talora singolarmente, soprattutto gli oboi in funzione patetica (nelle arie e nei gesti di afflizione dei recitativi) o perturbante (nella scena della selva infernale, anticipata nell'*Intrada*). È invece pressoché assente un loro uso concertante, con l'eccezione delle due ampie frasi cantabili dell'oboe nell'introduzione di due arie di Alceste (I.2 e II.6), e del fitto dialogo tra oboe e fagotto nell'aria di Admeto «Misero! E che farò?».

I fiati supplementari comprendono alcuni strumenti rari come gli *chalumeaux* (un antenato del clarinetto, utilizzato per l'agghiacciante richiamo degli uccelli notturni nella scena della selva) e i corni inglesi (strumento nuovo, molto amato da Gluck, utilizzato per il primo duetto dei bambini e per il dimesso ringraziamento di Alceste ai numi infernali); le trombe (per il richiamo del banditore e i cori di giubilo in II.3 e III.5); e i flauti utilizzati, come gli oboi, con varie funzioni (dar movimento e brillantezza ai cori festosi o in azione, suggerire il raggio di Apollo in I.3 e III.5, sottolineare la reticenza di Alceste nel dialogo dell'agnizione).

Ma *Alceste* è soprattutto caratterizzata dal timbro cupo e imponente dei tre tromboni, strumenti del tutto nuovi per il pubblico operistico settecentesco (che non conosceva *L'Orfeo* di Monteverdi), introdotti per la prima volta da Gluck sull'esempio degli oratori händeliani. Il dolore mortale del popolo di Fera, la dimensione soprannaturale dell'oracolo di Apollo, il terrore sacro di fronte agli dei infernali, il lutto per la morte di Alceste: tutti aspetti della pervasiva presenza del tema della morte annunciato fin dal loro impressionante accordo di Re minore che apre l'*Intrada*.

Le voci



L'opera seria metastasiana aveva di solito sei personaggi: primo uomo e prima donna, secondo uomo e seconda donna (intrigo secondario), re e confidente. In *Orfeo ed Euridice* Calzabigi li ridusse a tre: Orfeo, Euridice e Amore. In *Alceste* li portò invece a undici, senza però che questo comportasse l'intenzione di complicare l'azione, come prova la citazione oraziana inserita nell'occhiello della partitura: «Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum» (ogni cosa va bene, purché sia semplice e unitaria). Sul modello della tragedia greca l'intera trama dell'opera è infatti concentrata sui due protagonisti, Admeto e Alceste, e su come essi affrontano il lutto l'uno dell'altro: non esiste intrigo secondario (come nell'opera metastasiana o come nell'*Alceste* di Lully), e tutti gli altri personaggi sono funzionali all'azione principale.

Eumelo e Aspasia, voci bianche, sono i figlioletti di Admeto e Alceste, simbolo delle loro responsabilità di genitori e regnanti. Evandro e Ismene, i due confidenti, fungono da cerniera tra i sovrani e il popolo (impersonato dal coro), ora come corifei ora come portavoci della corte. Il banditore, l'oracolo di Apollo e Apollo, che pronunciano poche ma determinanti battute di recitativo, sono essenzialmente strumenti della drammaturgia: il banditore apre l'opera (Admeto sta per morire: esposizione), l'oracolo pone il dilemma tragico (Admeto potrà salvarsi se qualcuno morrà al suo posto: nodo), Apollo introduce il lieto fine (gli dei premiano la costanza dei due sposi rinunciando alla loro vittima: scioglimento). Il gran sacerdote e il nume infernale rappresentano il contesto mitologico dell'azione: gli dei dell'Olimpo (di cui il sacerdote è mediatore) da un lato e gli dei infernali dall'altro, geografia del meraviglioso che obbliga Alceste a un preciso codice di comportamento.

Alceste, prima ancora di Admeto, è dunque la protagonista assoluta della tragedia, che ruota interamente intorno alla sua figura. Prima interprete del ruolo fu il soprano Antonia Bernasconi, che nell'estate 1767 era entrata a far parte della compagnia d'opera buffa di Vienna. Gluck e Calzabigi la scelsero per il suo istinto d'attrice, e secondo

le testimonianze coeve la sua interpretazione fu impressionante per verità drammatica, nonostante si fossero resi necessari alcuni tagli per l'eccessivo impegno vocale del ruolo rispetto alla sua delicata voce di buffa. Presente in dieci scene su diciotto, con ampie sezioni in recitativo drammatico nelle quali deve esprimere una gamma vastissima di emozioni, Alceste canta sette arie e due duetti, passando per tutte le tipologie (salvo, riforma *oblige*, l'aria di bravura) catalogate nel 1789 da John Brown: arie cantabili («Io non chiedo eterni dei», che si trasforma poi in aria agitata), di portamento («Ombre, larve», che sale fino al Si_4 e scende fino al Do_3), parlanti («Chi mi parla?»), di mezzo carattere («Non vi turbate no»), religiose («Vesta, tu» e «O casto, o caro nuzial mio letto»), fino a un'aria-rondò *ante litteram* («Ah per questo già stanco mio core», soprannominata «air du cri» per il La_4 di forza nella stretta).

Admeto, interpretato nel 1767 dal più navigato Giuseppe Tibaldi (con un ampio repertorio d'opera seria, anche gluckiana, alle spalle, e tuttavia con la capacità, che molto impressionò Sonnenfels, di esprimersi «con vero sentimento»), entra in scena solo a metà del secondo atto, inizialmente in uno smarrito recitativo secco. Ma lo attende subito l'incontro con Alceste, nel quale la sua inquietudine cresce progressivamente condensandosi in un piccolo duetto patetico (quasi 'cavato' dal recitativo), fino alla scoperta del sacrificio della sposa, cui reagisce con un recitativo furioso repentinamente giunto alla massima temperatura emotiva. Le sue due arie di disperazione, «No, crudel» e «Misero! E che farò?», toccano entrambe il La_3 , preso direttamente e tenuto a lungo (per frasi come «non posso vivere»), e nel duetto del terzo atto il tentativo di ritrovare, sull'esempio di Alceste, la padronanza di sé sfocia nel passaggio di portamento «l'esempio son io», che tocca il Si_3 .

A Evandro e Ismene, interpretati nel 1767 dal tenore Antonio Pulini e dal soprano Teresa Eberardi, sono riservati molti dialoghi nei recitativi, importanti sezioni *a solo* nei cori, e un'aria solistica ciascuno, parlante per Ismene, che tenta di trattenere Alceste all'entrata della selva infernale («Parto... ma senti...»), brillante per Evandro, nell'episodio dei festeggiamenti per il ristabilimento di Admeto («Or che morte», che giunge nell'acuto fino al Si_3).

Il baritono Filippo Laschi sostenne il ruolo del gran sacerdote (un'importante parte solistica nel coro «Dilegua il nero fulmine» e un impegnativo recitativo obbligato nella scena successiva) e la piccola parte di Apollo. Il basso Giovanni Domenico Poggi quello del nume infernale (piccoli passaggi di recitativo e l'aria «Dunque vieni», oggi spesso affidata ai bassi del coro all'unisono) e i due piccoli ruoli del banditore e dell'oracolo.

I due duetti dei bambini, drammaturgicamente essenziali quanto musicalmente preziosi, furono invece tagliati a Vienna per l'impossibilità di trovare due piccoli interpreti in grado di eseguirli.

Alceste in breve

a cura di Tarcisio Balbo

Hanno – in apparenza – del paradossale i giudizi che del giovane Gluck danno alcuni tra i maggiori rappresentanti della cultura musicale settecentesca. Come riferisce Charles Burney, nel 1745 Georg Friedrich Händel liquida Gluck appena trentunenne con una sola frase preceduta da un'imprecazione: «Non sa più contrappunto del mio cuoco Waltz». Pochi anni dopo, nel 1748, Pietro Metastasio definisce l'intonazione gluckiana della propria *Semiramide* «una musica arcivandalica insopportabile». Le opinioni di Händel e Metastasio non cadono del tutto a sproposito, se limitate all'orizzonte del melodramma italiano di stretta osservanza. Giudizi così *tranchant* risultano invece assai più parziali se si allarga lo sguardo a tutte le esperienze teatrali di Gluck, che assieme al dramma per musica italiano pratica il genere dell'*opéra comique* e compone le musiche per molti *ballets d'action* che all'epoca rappresentavano l'ultima novità in fatto di drammaturgia coreografica. Per tacere dell'adesione di Gluck agli ideali drammatico-musicali di teorici e letterati illuministi (tra loro Francesco Algarotti col suo *Saggio sopra l'opera in musica* del 1755) che da tempo invocavano più o meno gli stessi correttivi che il compositore e i suoi compagni di strada avrebbero concretamente attuato a partire dal 1761: un'accurata scelta di soggetti che potessero dar luogo «a più maniere di maraviglioso» (sono parole di Algarotti); una musica subordinata alla poesia, e con la commozione dell'animo quale fine principale; un canto e una recitazione 'naturali', alieni da qualsiasi virtuosismo; la danza integrata nell'azione del dramma vero e proprio... I 'compagni di strada' di Gluck, a loro volta, sono imbevuti di cultura francese: di idee francofile è il conte Giacomo Durazzo, dal 1754 *Generalspektakeldirektor* dei teatri viennesi; il librettista Ranieri de' Calzabigi era vissuto a Parigi, dove nel 1755 aveva pubblicato un'edizione delle opere di Metastasio con premessa la propria *Dissertazione su le poesie drammatiche del signor abate P. Metastasio*, prima enunciazione dei propri principi di poetica melodrammatica; il coreografo Gasparo Angiolini era discepolo di Franz Hilverding, pioniere del *ballet d'action*; l'evirato Gaetano Guadagni, infine, era tra i primi cantanti d'opera a sfoggiare una recitazione naturalistica, grazie alle lezioni avute a Londra dal grande attore shakespeariano David Garrick. Questi sono i componenti del 'gruppo di fuoco' che a tappe successive sviluppa sulle scene viennesi quelli che fino ad allora erano stati meri assunti teorici di letterati. La prima tappa è il balletto *Don Juan ou le Festin de pierre*, da Molière, che va in scena al Kärntnertortheater il 17 ottobre del 1761, e il cui libretto riporta una prefazione di Calzabigi che si può considerare l'applicazione della poetica 'riformata' alla danza. Il 5 ottobre 1762 al Burgtheater va in scena *Orfeo ed Euridice*: non è un 'dramma per musica' bensì un' 'azione teatrale', ovvero un'opera con un numero ridotto di personaggi, che nella declinazione di Gluck e Calzabigi prevede l'integrazione del coro e degli episodi danzati (questi ultimi fino ad allora relegati negli *entr'acte* e staccati dalla vicenda).

Per arrivare a un dramma per musica vero e proprio, o meglio a una 'tragedia' (il riferimento al modello classico di Euripide è dichiarato), occorre aspettare il 1767. Gaetano Guadagni, il pri-

mo Orfeo gluckiano, è ormai lontano da Vienna; il conte Durazzo è caduto in disgrazia nel 1764 e, *promoveatur ut amoveatur*, è stato nominato ambasciatore imperiale a Venezia; Angiolini è in Russia dal 1765: a collaborare con Gluck e Calzabigi, per l'*Alceste* che va in scena al Burgtheater il 26 dicembre, c'è il grande coreografo Jean-Georges Noverre, che già nel 1761 aveva composto un ballo intitolato *Admeto ed Alceste* a conclusione dell'*Olimpiade* di Jommelli per la corte di Stoccarda. È *Alceste*, ancor più di *Orfeo ed Euridice*, il vero manifesto della cosiddetta riforma gluckiana, non solo per le ampie proporzioni dell'opera, non solo per il *cast* nutrito o per l'orchestrazione possente, ma soprattutto per la concezione formale del dramma, che sostituisce l'usuale alternanza di recitativi e numeri chiusi con una struttura 'a pannelli' in cui la ripresa dello stesso materiale musicale crea ampie campiture musicali tra una scena e l'altra. Per tacere della celeberrima prefazione (firmata da Gluck, ma quasi certamente scritta da Calzabigi) alla prima edizione a stampa della partitura pubblicata a Vienna nel 1769, in cui vengono sintetizzati i fondamenti della poetica gluckiana: il rifiuto del virtuosismo vocale fine a se stesso (non è un caso che la prima interprete di Alceste, Antonia Bernasconi, fosse una cantante d'opera buffa, avvezza quindi a uno stile vocale scevro da virtuosismi e a una recitazione non stilizzata); la preminenza della retorica del testo sulle norme d'uso dell'intonazione musicale; una sinfonia d'apertura legata alla vicenda e ad essa introduttiva; l'eliminazione del divario tra recitativo e pezzo chiuso; una «bella semplicità» di stile che idealmente collega Gluck alle idee generali sull'arte del proprio tempo (la *Storia delle arti e del disegno presso gli antichi* di Johann Joachim Winckelmann era stata pubblicata a Dresda nel 1763).

Dopo *Alceste*, e dopo *Paride ed Elena* del 1770, la fortuna di Gluck e Calzabigi comincia a scemare. Dopo il 1771 Calzabigi è costretto a lasciare Vienna e rientra in Italia, mentre Gluck si trasferisce a Parigi. Nel 1774, all'Académie royale de musique vanno in scena *Iphigénie en Aulide*, da Racine e, in una nuova versione francese, *Orphée et Eurydice*. Nel 1776 toccherà ad *Alceste* debuttare sulle scene francesi in una nuova foggia, con numerose varianti tra cui l'introduzione del personaggio di Hercule che libera Alceste dagli dei infernali. Ad *Alceste* guarderà come un modello Mozart, che tra il 1778 e il 1779 intonerà il recitativo ed aria «Popoli di Tessaglia». Hector Berlioz, *fan* entusiasta di Gluck, curerà due allestimenti di *Alceste* all'Opéra nel 1861 e nel 1866. In un suo articolo, che qui si cita per chiudere il cerchio sulla parabola creativa di Gluck, così si esprime:

Gluck, il compositore di *Alceste*, era di certo lontano dal possedere l'abilità, la conoscenza dell'armonia, e il talento compositivo che la Natura e il caso diedero a Haydn [...]. Ma considerate, anche nei suoi primi lavori, [...] quale calore, quale vita, quale passione, quale profondo sentimento, quale poesia pro-manano! Niente in musica tocca più il cuore dell'angoscia di Alceste, niente è più schietto e spontaneo della gioia dei Tessali; niente è più terrificante della scena dell'oracolo, o più fantastico della rapida pulsazione del recitativo misurato «Ove fuggo, ove m'ascondo» [...]. E cosa, infine, potrebbe essere più colossale nella concezione e nella forma, nel sentimento e nell'esecuzione, dell'aria «Divinités du Styx» [«Ombre, larve» nella versione italiana]?» (HECTOR BERLIOZ, *Terzo concerto al Conservatoire*, «Journal des débats», 20 febbraio 1835).

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Nella piazza principale della città di Fera, in Tessaglia, un banditore annuncia al popolo dolente l'imminente morte del re Admeto. Evandro, confidente del re, esorta il popolo a offrire sacrifici agli dei e consultare un oracolo sul da farsi, allorché dalla reggia esce la moglie di Admeto, Alceste, assieme ai figli Eumelo e Aspasia: anche la regina vuole unirsi al popolo per sacrificare e consultare l'oracolo, e nell'udire i figli piccoli che cercano di consolarla, li stringe in un abbraccio per poi recarsi al tempio alla testa dei propri sudditi.

Nel tempio di Apollo, il gran sacerdote e i suoi ministri invocano il dio e compiono i sacrifici. Giunge Alceste col proprio seguito, e anche la regina sacrifica al dio. Il sacrificio è accolto; il tempio s'illumina, profuma, trema, e l'oracolo di Apollo pronuncia il proprio verdetto: Admeto morrà, se qualcun altro non si sacrificherà al suo posto. Alceste, dapprima sbigottita e confusa, si chiede chi possa amare tanto Admeto da sacrificare a lui la propria vita, quindi, ispirata dal dio, decide di offrire se stessa in cambio della vita del marito. Mentre Alceste sta per allontanarsi risoluta assieme ai figli, Evandro e la confidente Ismene accorrono per annunciarle che Admeto, spirante, chiede di rivedere un'ultima volta la sposa. Partita Alceste, i sacerdoti e il popolo si uniscono a Evandro e Ismene per commentare gli ultimi accadimenti – tutti ignorano il voto della regina –, e nessuno ha il coraggio di offrire la propria vita per la salute del re.

ATTO SECONDO

Di notte, Ismene tenta di impedire che Alceste s'inoltri in un bosco sacro agli dei infernali. Allontanata d'imperio la confidente, la regina s'inoltra nel bosco e invoca le divinità sotterranee. Alla risposta di una voce sconosciuta, Alceste è dapprima atterrita, ma riprende man mano coraggio, e nonostante i moniti delle divinità infernali pronuncia il giuramento che la condanna a morte al posto di Admeto. Alla risposta positiva degli dei, però, Alceste chiede e ottiene di abbracciare un'ultima volta il consorte e i figli prima di scendere nell'Ade.

Nella reggia, in una camera negli appartamenti di Admeto, i cortigiani celebrano festosi l'inaspettata guarigione del re. Anche Evandro si unisce al giubilo, e mentre conforta Admeto, ancora stupito per essersi ristabilito in modo così repentino, rivela al re il contenuto dell'oracolo di Apollo, e si dice certo che qualcuno abbia sacrificato la propria vita per la sua salute. Mentre il re elogia la generosità dell'incognito eroe, giunge Alceste col proprio seguito. Admeto corre ad abbracciare la sposa, e non comprende perché Alceste sia visibilmente turbata e non risponda alle sue domande. A poco a poco la regina cede: ricorda ad Admeto l'oracolo di Apollo, rassicura il consorte sul proprio amore e sulla salute dei figli, e infine rivela di essersi votata al dio in cambio del-



Scene dal mito di Admeto e Alceste. Marmo, sarcofago di Caio Giunio Evodo e Metilia Atte (161-170 d.C.). Roma, Museo Chiaramonti (Musei Vaticani).

la salute del re. Admeto è furente: rifiuta il sacrificio di Alceste, che ha anteposto il proprio amore ai doveri di moglie e di madre, e parte con Evandro per recarsi a consultare di nuovo l'oracolo, certo che il suo responso sia falso o sia stato male interpretato. Alceste, rimasta sola con Ismene e le proprie damigelle, sente la vita abbandonarla, e si appresta a morire tra il dolore della confidente e del proprio seguito: chiede di abbracciare un'ultima volta i figli, li vota a Vesta affinché li protegga, si congeda da loro tra le lacrime, e si alza per portarli lei stessa ad Admeto affinché se ne assuma l'intera cura.

ATTO TERZO

In un vestibolo del palazzo reale, Admeto riferisce a Evandro che l'oracolo di Apollo è rimasto muto: Admeto non può a sua volta morire per la sposa, e dovrà quindi rassegnarsi alla sua perdita. Mentre il re piange la propria sorte, giunge Alceste assieme ai figli, a Ismene e al proprio seguito. Preoccupata per il futuro dei figli, la regina chiede che in cambio del suo sacrificio Admeto non sposi mai un'altra donna, quindi affida i due fanciulli al re e si congeda per l'ultima volta. Alceste raccomanda quindi ai figli di prendersi cura del suo sepolcro, e mentre tutti lamentano la sorte della regina, un gruppo di divinità infernali irrompe nel vestibolo: il tempo concesso è scaduto, e Alceste deve recarsi negli Inferi. A nulla serve che Admeto si offra un'ultima volta in cambio della sposa, o che snudi la spada per difenderla: Alceste viene inesorabilmente condotta via dalle divinità dell'Ade, tra il dolore e la costernazione dei presenti. Admeto, sconvolto, vorrebbe togliersi la vita per ricongiungersi subito con la sposa, ma viene trattenuto da Evandro e Ismene, che gli fanno notare un bagliore tra le nubi. Apollo in persona discende dal cielo e si rivolge al re: gli dei hanno avuto pietà per la sorte dei due coniugi, e restituiscono Alceste, che subito può riabbracciare il consorte e i figli tra il tripudio generale. Per ringraziare Apollo, il re ordina subito un sacrificio, affinché i suoi primi pensieri e quelli di Alceste siano rivolti a chi ha voluto premiare l'amore dei due sposi.

Argument

PREMIER ACTE

Dans la place principale de la ville de Phères, en Thessalie, un héraut annonce au peuple affligé que le roi Admète est mourant. Évandre, confident du roi, exhorte le peuple à offrir des sacrifices aux dieux et à consulter l'oracle. La femme d'Admète, Alceste, sort du palais avec ses enfants Eumélus et Aspasia: elle aussi veut sacrifier aux dieux et consulter l'oracle. La reine serre ses enfants dans ses bras, avant de se rendre au temple à la tête de ses sujets.

Au temple d'Apollon, le grand prêtre et ses ministres invoquent le dieu et célèbrent les sacrifices. Alceste survient avec sa suite et sacrifie au dieu à son tour. Le temple s'illumine et tremble, et l'oracle d'Apollon rend son jugement: Admète mourra, à moins que quelqu'un n'accepte de se sacrifier à sa place. Alceste, d'abord ahurie et déconcertée, se demande qui peut aimer Admète au point de lui sacrifier sa propre vie, puis décide de mourir elle-même à la place de son époux, inspirée par le dieu. Sa confidente Ismène et Évandre viennent lui annoncer que le roi mourant veut voir son épouse pour la dernière fois. Alceste s'éloigne, tandis que les prêtres et le peuple, qui ne connaissent pas la décision de la reine, commentent les derniers événements; mais personne n'a le courage d'offrir sa propre vie pour sauver celle du roi.

DEUXIÈME ACTE

Au tomber de la nuit, Ismène tente d'empêcher Alceste de pénétrer dans le bois sacré aux dieux infernaux. La reine renvoie sa confidente, entre dans le bois et invoque les divinités souterraines. Une voix mystérieuse lui répond; d'abord effrayée, Alceste prend courage et prononce le serment qui la condamne à mourir à la place d'Admète. Elle obtient cependant des dieux la permission d'embrasser son mari et ses enfants une dernière fois, avant de descendre aux Enfers.

Entre-temps, au palais, les courtisans se réjouissent de la guérison inattendue du roi. Évandre révèle à Admète, qui s'étonne de son rétablissement miraculeux, le contenu de l'oracle d'Apollon: quelqu'un a certainement donné sa vie pour épargner celle du roi. Alors qu'Admète élogie ce généreux héros inconnu, Alceste survient avec sa suite. Admète court embrasser sa femme, et ne comprend pas pourquoi elle est visiblement bouleversée et ne répond pas à ses questions. Peu à peu, la reine cède et parle: elle rappelle à Admète l'oracle d'Apollon, rassure son époux sur son amour pour lui et sur la bonne santé de leurs enfants et finit par avouer qu'elle s'est vouée au dieu pour le sauver. Admète, horrifié, ne veut pas du sacrifice d'Alceste, qui a fait passer son amour avant ses devoirs de femme et de mère, et part avec Évandre consulter de nouveau l'oracle, sûr qu'il ait été mal interprété. Alceste, restée seule avec Ismène et ses dames, sent que les forces l'abandonnent, et s'apprête à mourir, entourée par sa suite en deuil; elle embrasse ses enfants pour la dernière fois, en les confiant à Vesta, déesse du foyer, pour qu'elle les protège, et se lève pour les amener auprès de leur père, qui devra s'en occuper seul dorénavant.

TROISIÈME ACTE

Dans la cour du palais royal, Admète rapporte à Évandre que l'oracle d'Apollon est resté muet: il ne peut pas mourir à son tour à la place de sa femme, et il faudra donc qu'il se résigne à la perdre. Pendant que le roi pleure son sort, Alceste arrive avec les enfants, Ismène et sa suite. Inquiète pour l'avenir de ses enfants, la reine demande à Admète, en échange de son sacrifice, de ne pas se remarier, confie Eumélus et Aspasia à leur père et prend définitivement congé de ses proches, en leur demandant de prendre soin de sa tombe. Alors que tous pleurent la reine, un groupe de divinités infernales vient la réclamer: le temps qu'elles lui ont accordé est expiré, et Alceste doit des-

endre aux Enfers. En vain Admète s'offre encore une fois à la place de son épouse, et dégainé son épée pour la défendre: les dieux des Enfers entraînent inexorablement Alceste avec eux, au grand chagrin de tous les présents, accablés. Admète est si bouleversé qu'il voudrait se donner la mort pour rejoindre aussitôt son épouse, mais Évandre et Ismène l'en empêchent, ayant aperçu un éclat entre les nuages. C'est Apollon en personne, qui descend du ciel et s'adresse au roi: les dieux ont eu pitié du sort des deux époux et ont décidé de rendre Alceste, qui peut ainsi embrasser de nouveau son mari et ses enfants, dans la réjouissance générale. Pour remercier Apollon, le roi fait immédiatement célébrer un sacrifice, afin de démontrer toute sa reconnaissance au dieu qui a su récompenser leur amour conjugal.

Synopsis

ACT ONE

In the main square in the city of Pherae in Thessaly, the town crier is announcing King Admetus' imminent death to his sorrowful people. The King's confidant, Evander, is asking the people to offer sacrifices to the gods and consult an oracle, asking for advice, when Admetus' wife, Alcestis comes out of the palace, together with her children Eumelus and Aspasia: The Queen also wants to join the people in the sacrifice and consult the oracle; as her young children try to console her, she hugs them before leading her people to the temple.

In Apollo's temple, the high priest and his ministers are invoking god and offering sacrifices. Alcestis arrives with her retinue and the Queen also makes a sacrifice to god. The sacrifice is accepted; the temple is illuminated, perfumed and begins shaking; Apollo's oracle pronounces his verdict: Admetus will die unless someone else is sacrificed in his place. Initially aghast and confused, Alcestis wonders who might love Admetus so much that they would sacrifice their own life, then, possessed by god, she decides to offer her own life in exchange for her husband's. While Alcestis is about to resolutely take her leave together with her children, Evander and the confidant Ismene rush to tell her that Admetus, on his death bed, is asking to see his wife one last time. Once Alcestis has left, the priests and people join Evander and Ismene to discuss the latest turn of events – all unaware of the queen's vow – and nobody has the courage to offer their own life to save the King.

ACT TWO

At night, Ismene tries to stop Alcestis going into the sacred woods dedicated to the gods of the underworld. Once she has distanced herself from her confidant, the Queen enters the woods, invoking the underworld gods. When she hears an unknown voice Alcestis is terrified but then her courage gradually returns and, despite the warnings from the infernal gods, she takes the oath that condemns her to death in Admetus' place. With the gods' agreement, Alcestis asks she be allowed to embrace her husband and children one last time before descending into Hades, and they consent.

In the palace, in one of the rooms in Admetus' apartments, the courtiers are celebrating the King's unexpected recovery. Evander also joins in the rejoicing and while he is comforting Admetus, who is still amazed he recovered so quickly, he tells the King about Apollo's oracle, saying he is certain someone has sacrificed their own life for his good health. While the King is praising the generosity of this anonymous hero, Alcestis arrives with her retinue. Admetus runs towards his wife to embrace her, and does not understand why she is visibly upset and refuses to answer his questions. The Queen gradually gives in: she reminds Admetus about Apollo's oracle, reassures

her husband about her love for him and their children's good health, and finally reveals she has promised herself to the gods in exchange for the King's good health. Admetus is furious: he refuses Alcestis' sacrifice, putting her love before her duties as a wife and mother, and leaves with Evander to return to the oracle, convinced this response was wrong, or misconstrued. Once she is left alone with Ismene and her ladies-in-waiting, Alcestis feels her strength fading and she prepares herself for death, much to the sorrow of her confidant and retinue: she wants to embrace her children one last time, prays to Vesta to protect them, and says goodbye in tears; she gets up to take them to Admetus so he can look after them.

ACT THREE

In a room in the royal palace, Admetus is telling Evander that Apollo's oracle remained silent. Admetus cannot die for his wife, so he must resign himself to her death. While the King is lamenting his fate, Alcestis arrives with the children, Ismene and retinue. Worried about her children's future, in exchange for her sacrifice the Queen asks Admetus never to marry again; she then entrusts the two young children to the king and says farewell. Alcestis asks her children to look after her tomb; while everyone is lamenting the Queen's fate, a group of infernal gods burst into the room: her time is up, Alcestis has to go to the underworld. Admetus offers himself one last time instead of his wife, drawing his sword to defend her but it is all to no avail: Alcestis is inexorably led away by the gods of Hades, to the sorrow and consternation of those present. Distraught, Admetus wants to take his own life so he can join his wife straightaway but Evander and Ismene stop him, pointing at a bright flash up in the clouds. Apollo himself comes down from the skies and turns to the King: The gods took pity on the couple and are returning Alcestis, who embraces her husband and children immediately, to great exultation. The King orders another sacrifice straight away to thank Apollo, so that his and Alcestis' first thoughts are with the person who decided to reward the couple's love.

Handlung

ERSTER AKT

Auf dem Hauptplatz der thessalischen Stadt Pherai verkündet ein Herold der bewegten Menschenmenge, dass König Admetos im Sterben liegt. Evander, der Vertraute des Königs, beschwört das Volk, den Göttern Opfer zu bringen und das Orakel um Rat zu fragen. In diesem Moment tritt Admetos' Gemahlin Alkestis mit ihren Söhnen Eumelos und Aspasia vor den Palast: Die Königin möchte sich dem Volk anschließen, um den Rat des Orakels zu vernehmen. Sie umarmt ihre Söhne, die ihr Trost spenden wollen, und begibt sich an der Spitze ihrer Untertanen auf den Weg zum Tempel.

Im Apollotempel wendet sich der Hohepriester mit seinen Ministranten an die Gottheit und vollzieht das Weihopfer. Alkestis betritt den Tempel mit ihrem Gefolge und bringt Apollo ebenfalls ein Opfer dar. In diesem Augenblick erstrahlt der Tempel in hellem Licht, Duft breitet sich aus, die Erde bebt; das Orakel verkündet seinen Spruch: Admetos kann nur gerettet werden, wenn ein Anderer bereit ist, an seiner Stelle zu sterben. Alkestis ist bestürzt und verwirrt: Wer liebt Admetos so sehr, dass er sein Leben für ihn geben würde? Besessen von der Gottheit erklärt sie sich bereit, ihr eigenes Leben für ihren Gemahl zu opfern. Während sich Alkestis fest entschlossen mit ihren Söhnen entfernt, treten Evander und die Vertraute Ismene auf und verkünden, Admetos wolle seine Gattin noch ein letztes Mal sehen. Nach Alkestis Abgang treten die Priester und das Volk

mit Evander und Ismene zusammen und sprechen über das Vorgefallene. Niemand weiß vom Entschluss der Königin und niemand hat den Mut, sein eigenes Leben für den König zu opfern.

ZWEITER AKT

In der Nacht versucht Ismene, Alkestis daran zu hindern, sich zu dem den Göttern der Unterwelt geweihten Hain zu begeben. Die Königin weist ihre Vertraute entschieden zurück und betritt den Hain, wo sie die unterirdischen Gottheiten anruft. Als ihr eine unbekannte Stimme antwortet, ist sie zunächst verängstigt, fasst sich aber rasch wieder ein Herz und schwört den Mahnungen der Götter zum Trotz, dass sie ihr Leben für Admetos geben wird. Als die Götter in ihr Opfer einwilligen, bittet sich Alkestis aus, ihren Gemahl und die Kinder ein letztes Mal umarmen zu dürfen, bevor sie in den Hades hinabsteigt.

Im Königspalast, in den Gemächern von Admetos, feiern die Höflinge die unerwartete Genesung des Königs. Auch Evander stimmt in den Jubel mit ein und berichtet Admetos, der seine rasche Heilung selbst kaum fassen kann, vom Orakelspruch des Apollo. Irgendjemand, so bekundet er dem König, müsse sein Leben für ihn geopfert haben. Während der König die Selbstlosigkeit des unbekannten Helden rühmt, erscheint Alkestis mit ihrem Gefolge. Admetos schließt seine Gattin freudig in die Arme. Ihre offene Zurückhaltung begreift er nicht, doch auf seine Fragen gibt Alkestis ihm keine Antwort. Erst allmählich eröffnet sie ihm den Stand der Dinge: Sie ruft ihm den Orakelspruch in Erinnerung und versichert Admetos, dass sie ihn liebe und ihre Söhne wohlauf seien. Um ihn zu retten, habe sie Apollo geschworen, ihr eigenes Leben hinzugeben. Admetos ist außer sich: Er verweigert Alkestis Opfer, da sie ihre Liebe über ihre ehelichen und mütterlichen Pflichten gestellt habe. In der festen Überzeugung, das Orakel sei falsch gedeutet worden, bricht er mit Evander zum Heiligtum auf, um einen neuen Orakelspruch zu erbitten. Alkestis bleibt allein mit Ismene und ihren Zofen zurück. Ihr schwinden die Kräfte. Da sie ihren Tod nahe wähnt, bittet sie ihre verzweifelte Vertraute und die Zofen, noch ein letztes Mal ihre Söhne in die Arme schließen zu dürfen. Sie befiehlt die Kinder dem Schutz der Vesta, nimmt unter Tränen Abschied von ihnen und bricht auf, um sie zu Admetos zu begleiten, der sich ihrer annehmen soll.

DRITTER AKT

In einem Vorzimmer im Königspalast berichtet Admetos Evander, dass das Apolloorakel stumm geblieben ist: Admetos darf seinerseits nicht für seine Gemahlin sterben und muss sich mit ihrem Tod abfinden. Während der König sein Schicksal beweint, tritt Alkestis mit ihren Söhnen, Ismene und ihrem Gefolge hinzu. In Sorge um das Schicksal ihrer Söhne verlangt die Königin von Admetos, er solle im Gegenzug zu ihrem Opfer niemals eine andere Frau heiraten. Sie vertraut ihm die beiden Knaben an und nimmt endgültig Abschied von ihm. Dann bittet Alkestis ihre Söhne, ihr Grab zu pflegen. Unter dem allgemeinen Wehklagen über das schwere Los der Königin treten plötzlich die Götter der Unterwelt in Erscheinung: Alkestis Gnadenfrist ist um, sie muss ihnen in die Unterwelt folgen. Auch Admetos' letzte Versuche, an Stelle seiner Gemahlin in den Hades zu gehen oder sie mit gezücktem Schwert zu verteidigen, sind vergebens: Zum allgemeinen Entsetzen führen die Götter Alkestis ungerührt in die Unterwelt. In seiner Verzweiflung beschließt Admetos, sich das Leben zu nehmen, um sich wieder mit Alkestis zu vereinen, doch Evander und Ismene halten ihn zurück. Blitze zücken in den Wolken. Apollo steigt aus dem Himmel herab und spricht zum König: Die Götter haben Erbarmen mit dem Schicksal des Paares, Alkestis darf weiterleben. Jubel bricht aus, freudig wirft sich Alkestis dem Gemahl und ihren Söhnen in die Arme. In tiefer Dankbarkeit befiehlt der König, umgehend ein Opfer für Apollo darzubringen, denn der erste Gedanke des Königspaares soll denen gelten, die ihre Liebe belohnt haben.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Dagli umili natali in un periferico villaggio del Palatinato bavarese agli sfarzosi trionfi parigini mietuti in età avanzata nel cuore pulsante della cultura europea, la parabola esistenziale di Gluck si dispiega nel graduale manifestarsi di una volontà artistica testarda e incrollabile. Eventi dai risvolti romanzeschi, come la severa educazione impartitagli dal padre, rude guardiacaccia poi entrato al servizio della nobile casata boema dei principi Lobkowitz in qualità di ispettore forestale, oppure la fuga giovanile per sfuggire alle pretese di un genitore ostile ad assecondare le inclinazioni musicali del figlio, affollano i primi anni dell'arduo apprendistato, condotto con ferrea dedizione da orgoglioso autodidatta. Le tappe principali della lenta ma costante maturazione compositiva sono, al contrario, scandite da una serie di opportunità favorevoli, sapientemente sfruttate e ricondotte nell'alveo di una formazione aperta e variegata: lo studio a Milano, propiziato dall'invito del conte Antonio Maria Melzi, con l'illustre sinfonista Giovanni Battista Sammartini, il prolungato tirocinio metastasiano combinato a usuranti *tournées* europee per ingraziarsi ambienti e teatri – proficuo sarà in particolare il soggiorno londinese del 1746, occasione per conoscere l'arte di Händel e ammirare le doti interpretative dell'attore shakespeariano David Garrick –, l'approdo a Vienna nel 1752 dove il contatto con autorevoli personalità italiane del *milieu* culturale (il diplomatico Giacomo Durazzo, sovrintendente ai Teatri imperiali, il coreografo Gasparo Angiolini e il poeta Ranieri de' Calzabigi) gli permette di accostarsi ai due generi francesi dell'*opéra comique* e del *ballet d'action* e di trovare il terreno ideale per elaborare la 'riforma' dell'opera seria, infine il trasferimento, meticolosamente pianificato, a Parigi nel 1773 e la repentina conquista per un quinquennio della piazza musicale più ambita.

A dispetto della varietà delle manifestazioni estetiche, che tuttavia quasi escludono la produzione strumentale e sacra, l'individualità artistica del compositore si staglia originale rispetto al panorama coevo in virtù di una drammaturgia musicale che rompe i legami con la tradizione, approdando a un nuovo equilibrio tra parola e suono. Se i presupposti concettuali della 'riforma' – «Je cherche, avec une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, à fixer le moyen de produire une musique propre à toutes les nations, et à faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales»¹ – ricalcano infatti le plurime sollecitazioni letterarie già espresse in materia, la serietà del-

¹ Lettera all'editore della rivista «Mercure de France» del 1 febbraio 1773, in *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, a cura di Gaspard Michel (Abbé Leblond), Napoli [Paris], Bailly, 1781, p. 10; trad. ted. di Johann Gottlieb Siegmeyer: *Über den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit. Eine historisch-kritische Beurtheilung seiner Opern-Musik*, Berlin, Voß, 1822, 1837² (nella ristampa sono aggiunte una nuova prefazione e un breve schizzo biografico).

l'operazione si impone per la potenza e la chiarezza della concezione drammatica. La dilatazione spasmodica della singola scena, ottenuta attraverso una drastica sintesi narrativa che indugia soltanto sugli snodi cruciali, consegna l'evento teatrale a una dimensione prossima alla solennità del rito, mentre nella componente sonora l'assenza di eccessivi orpelli tematico-contrappuntistici ha lo scopo di rafforzare l'icastica efficacia di una tavolozza stilistica e formale deliberatamente povera, da cui emergono la vigorosa omoritmia della scrittura, la matrice liederistica dei pezzi chiusi, l'utilizzo quanto mai spregiudicato e moderno del timbro orchestrale.

Il 'fenomeno' Gluck, alimentato con innegabile perizia dallo stesso compositore a mezzo stampa, esplode con violenza nel 1774 alla vigilia della *première* parigina di *Iphigénie en Aulide*, prima di evolvere prontamente in una nuova *querelle* teatral-musicale architettata da un gruppo di letterati capeggiati da Jean-François Marmontel per contrapporre al maestro tedesco l'elegante melodista di scuola napoletana Niccolò Piccinni. Editi nel 1781, a polemica non ancora esauritasi nonostante il rientro di Gluck a Vienna l'anno prima, i *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck* contengono in una copiosa antologia di lettere, dediche, recensioni, memorie e aneddoti le opposte ragioni del contendere – tra cui il 'manifesto' piccinnista a firma di Marmontel –,² reperibili inoltre nella *Lettera* programmatica edita da François-Louis Gand Le Bland Du Roullet, librettista di *Iphigénie en Aulide* e autore del rifacimento francese di *Alceste*,³ e sulle principali testate giornalistiche parigine nel biennio 1777-1778, su tutte il «Mercure de France» e il «Journal de Paris». Incentrata essenzialmente sulla *ve-xata quæstio* del rapporto testo-musica, la diatriba segna una cesura indelebile nel teatro musicale francese, determinando di riflesso una netta linea di demarcazione anche nella critica gluckiana, del tutto sbilanciata fin dai suoi esordi a favore delle opere francesi. Timidi accenni analitici sono tentati parallelamente pure in terra tedesca, dove Friedrich Justus Riedel redige il primo profilo biografico del connazionale,⁴ perfezionato negli anni successivi da una folta messe di contributi testamentari e memorialistici.⁵

Per tutto l'Ottocento la persistenza sui palcoscenici europei dei maggiori titoli gluckiani, seppur in forma ibrida e arbitrariamente rimaneggiata per adattarli al gusto coevo – basti citare la profonda revisione di *Iphigénie en Aulide* realizzata da Wagner per un allestimento in traduzione tedesca alla Semperoper di Dresda nel 1847 o l'edizione di *Orphée et Eurydice* licenziata da Ber-

² [JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL], *Essai sur les révolutions de la musique en France*, in *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution* cit., pp. 153-190.

³ FRANÇOIS-LOUIS GAND LE BLAND DU ROULLET, *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam-Paris, Esprit, 1776.

⁴ FRIEDRICH JUSTUS RIEDEL, *Über die Musik des Ritters Christoph von Gluck. Verschiedene Schriften*, Wien, Trattner, 1775; [BERNARDIN DE SAINT-PIERRE], *Etwas über den Ritter Gluck*, «Musikalische Realzeitung», 1/20-21, 1788, pp. 153-158, 161-167.

⁵ ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY, *Mémoires, ou Essai sur la musique*, Paris, Prault, 1789; rist. ampl.: *Mémoires, ou Essais sur la musique*, 3 voll., ivi, Imprimerie de la République, 1797; rist. anast. New York, Da Capo, 1971; CARL DITTERS VON DITTERSDORF, *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktirt*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1801; rist. München, Kösel, 1967 («Lebensläufe. Biographien, Erinnerungen, Briefe», 12) e ivi, Langen Müller, 1999, a cura di Ludger Udolph; trad. ingl. di Arthur Duke Coleridge: *The Autobiography of Karl von Dittersdorf. Dictated to His Son*, London, Bentley, 1896, rist. New York, Da Capo Press, 1970; CHARLES-SIMON FAVART, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de C. S. Favart, publiés par A[ntoine] P[ierre] C[harles] Favart, son petit-fils; et précédés d'une notice historique, rédigée sur pièces authentiques et originales, par H[enry] F[rançois] Dumolard*, 3 voll., Paris, Collin, 1808; FRIEDRICH ROCHLITZ, *Glucks letzte Plane und Arbeiten*, «Allgemeine musikalische Zeitung», x1/25, 1809, pp. 385-390; e replica di ANTONIO SALIERI, *Erklärung in Beziehung auf Rochlitz's Aufsatz «Glucks letzte Plane und Arbeiten»*, «Allgemeine musikalische Zeitung», x1/13, 1809, pp. 196-198.

lioz nel 1859 per una ripresa all'Opéra di Parigi –, rinnova l'interesse generale nei confronti del lascito operistico del maestro tedesco. Se la palese ammirazione di numerosi colleghi per la monumentalità della concezione drammatica e l'inventiva dell'orchestrazione – ai compositori succitati⁶ occorre almeno aggiungere il nome di Liszt, entusiasta curatore di un adattamento dell'*Orfeo* diretto all'Hoftheater di Weimar nel 1854⁷ – è però accompagnata immancabilmente dall'accusa ricorrente di sciatteria e superficialità stilistica, la critica si dimostra ben più indulgente. In ambito francese la tematica più dibattuta rimane ancora, pur privata della faziosa partigianeria del secolo precedente, quella relativa alla *querelle* Gluck-Piccinni,⁸ arricchita da preziose fonti documentarie sui rapporti del compositore con l'ambiente politico-culturale parigino⁹ e dalle penetranti disamine della peculiare drammaturgia musicale gluckiana tracciate da Edouard Schuré¹⁰ ed Eugène de Bricqueville.¹¹ Antesignana nel far risalire a Gluck le radici estetico-ideologiche del *Musikdrama* wagneriano è tuttavia la musicologia tedesca,¹² che accanto a una grande mole di volumi monografici – fondamentali sono in particolare il corposo studio di Anton

⁶ RICHARD WAGNER, *Gesammelte Schriften*, 14 voll., a cura di Julius Kapp, Leipzig, Hesse & Becker, 1914, IX (*Musikalische Erläuterungen*), pp. 68-109 (la traduzione del libretto è seguita da un'attenta discussione della partitura) – per una discussione della profonda rilettura wagneriana si legga HANSPETER RENGGLI, «Die Belebung der Szenischen Darstellung». *Richard Wagners Bearbeitung der «Iphigénie en Aulide» von Christoph Willibald Gluck*, «Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft», IV-V, 1984-1985, pp. 139-162; HECTOR BERLIOZ, *A travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris, Lévy, 1862, pp. 108-121 (L'«*Orphée*» de Gluck au Théâtre-Lyrique), 122-129 (Lignes écrites quelques temps après la première représentation d'«*Orphée*»), 130-197 (L'«*Alceste*» de Euripide. Celles de Quinault et de Calzabigi. Les partitions de Lully, de Gluck, de Schweizer, de Guglielmi e de Handel sur ce sujet), 198-213 (Reprise de l'«*Alceste*» de Gluck à l'Opéra) – sull'edizione di Berlioz è illuminante il commento di JOËL-MARIE FAUQUET, *Berlioz's Version of Gluck's «Orphée»*, in *Berlioz Studies*, a cura di Peter Bloom, New York, Cambridge University Press, 1992; rist. 2006, pp. 189-253, mentre sulla ricezione ottocentesca di Gluck, e in particolare dei due compositori succitati, cfr. nota 65.

⁷ Cfr. FRANZ LISZT, «*Orpheus*» von Gluck, «*Neue Zeitschrift für Musik*», XL/18, 1854, pp. 189-192. Un pionieristico resoconto degli allestimenti gluckiani a Berlino nella prima metà dell'Ottocento è stilato da KARL WÖRNER, *Die Pflege Glucks an der Berliner Oper 1795-1841*, «*Zeitschrift für Musikwissenschaft*», XIII/1, 1930-1931, pp. 206-216.

⁸ GUSTAVE DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccinni. 1774-1800*, Paris, Didier, 1872, 1875² («La musique française au XVIII^e siècle»); ERNEST THOINAN [ANTOINE ERNEST ROQUET], *Christophe-Willibald Gluck*, in FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément*, 2 voll., a cura di Arthur Pougin, Paris, Firmin-Didot, 1878-1880, I, pp. 391-394; rist.: *Notes bibliographiques sur la guerre musicale des Gluckistes et des Piccinistes*, ivi, Baur, 1878; HIPPOLYTE BARBEDETTE, *Gluck. Sa vie, son système et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1882 – propaggini italiane della discussioni sono rintracciabili negli anni seguenti nei saggi di ENRICO PANZACCHI, *Una lotta musicale. Gluck e Piccinni*, «Nuova Antologia», XIII/3, 1888, pp. 194-215; e di FRANCESCO VATIELLI, *Riflessi della lotta Gluckista in Italia*, «Rivista Musicale Italiana», XXI/4, 1914, pp. 639-671.

⁹ ADOLPHE JULLIEN, *La cour et l'Opéra sous Louis XVI. Marie-Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck. D'après des documents inédits conservés aux Archives de l'État et à l'Opéra*, Paris, Didier, 1878, pp. 154-165 (*Gluck et Salieri*), 323-349 (*Favart et Gluck. La première édition d'«Orphée» (1764)*), 351-359 («*Les pèlerins de la Mecque*», *opéra-comique de Gluck*).

¹⁰ EDOUARD SCHURÉ, *Gluck, créateur du drame musical*, in Id., *Le drame musical*, 2 voll., Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875, 1886², ivi, Perrin, 1928¹⁷, I, pp. 324-343.

¹¹ EUGÈNE DE BRICQUEVILLE, *Le livret d'opéra français de Lully a Gluck, 1672-1779*, Paris, Schott, 1887, pp. 69-77.

¹² LUDWIG NOHL, *Gluck und Wagner. Über die Entwicklung des Musikdramas*, München, Finsterlin, 1870 (dell'autore è inoltre una miscellanea che del compositore presenta una scarna rassegna dell'epistolario: *Musikerbriefe. Eine Sammlung Briefe von C. W. von Gluck, Ph. E. Bach, Jos. Haydn, Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy*, a cura di Ludwig Nohl, Leipzig, Duncker & Humblot, 1867, pp. 1-56; trad. fr. di Guy

Schmid,¹³ il saggio monumentale di Adolph Bernhard Marx¹⁴ e la precisa analisi firmata da August Reissmann¹⁵ – non rinuncia a pionieristici sforzi di catalogazione tematica e iconografica.¹⁶

Con il volgere del secolo e il concomitante approssimarsi della ricorrenza per il bicentenario della nascita la ricerca gluckiana entra di prepotenza nella sua fase più matura. Personalità cardine nella complessa opera di interpretazione della sfuggente individualità artistica del compositore è in primo luogo Hermann Abert, già autore di un'imponente biografia critica su Mozart e convinto sostenitore della natura razionale dell'estetica di Gluck, intesa nella sua nitidezza e semplicità linguistica quale giuntura essenziale nella storia dell'opera tra la barocca *Affektenlehre* e la dottrina winckelmanniana dell'imitazione della Natura.¹⁷ Tale ermeneutica 'illuministica', alimentata con dovizia di interventi fin dai quattro numeri del «Gluck-Jahrbuch» editi per conto della Gluck Gesellschaft,¹⁸ istituzione fondata a Berlino nel 1909 insieme a Guido Adler, è stata parimenti patro-

de Charnacé: *Lettres de Gluck et de Weber*, Paris, Plon, 1870, pp. 7-81); CARL HERMANN BITTER, *Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagner's Kunstwerk der Zukunft*, Braunschweig, Vieweg, 1884; incentrato sulle evidenze documentarie che riguardano la fruttuosa relazione con Calzabigi è in aggiunta HEINRICH WELTI, *Gluck und Calsabigi*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», VII, 1891, pp. 26-42.

¹³ ANTON SCHMID, *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Ein biographisch-ästhetischer Versuch und ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Musik in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Fleischer, 1854.

¹⁴ ADOLPH BERNHARD MARX, *Gluck und die Oper*, 2 voll., Berlin, Janke, 1863; rist. Hildesheim, Olms, 1980; e Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

¹⁵ AUGUST REISSMANN, *Gluck. Sein Leben und seine Werke*, Berlin-Leipzig, Guttentag, 1882. Nel novero dei contributi di natura biografica citiamo anche JOHANN BAPTIST GREGER, *Nachrichten über Christoph von Gluck bei der Enthüllung seines Monuments in München. Alle Freunde der Musik gewidmet*, München, Dreschler, 1848; *Christoph Willibald Gluck. Eine Biographie*, Kassel, Balde, 1855; FRANZ MICHAEL RUDHART, *Gluck in Paris. Nach einem bisher unedirtem Manuscripte. Bei Gelegenheit des 90. Jahrestages der ersten Aufführung der «Iphigénie en Aulide» in Paris* (19. April 1774), München, Königlicher Central-Schulbücher, 1864; KARL FERDINAND POHL, *Gluck's Aufenthalt in London*, «Allgemeine musikalische Zeitung», II/12, 1867, pp. 93-95; HEINRICH WELTI, *Gluck*, Leipzig, Reclam, 1888 («Musiker Biographien», 9).

¹⁶ ALOYS FUCHS, *Verzeichnis aller von Gluck erschienenen Abbildungen*, «Neue Berliner Musikzeitung», V/27, 1851, p. 210; ID., *Thematisches Verzeichniss sämtlicher Compositionen des K. K. Hof-Componisten Christoph Ritters von Gluck*, ivi, pp. 207-210; EMIL VOGEL, *Gluck-Portraits*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», IV, 1897, pp. 11-18.

¹⁷ HERMANN ABERT, *Gluck, Mozart und der Rationalismus*, in ID., *Gesammelte Schriften und Vorträge*, a cura di Friedrich Blume, Halle, Niemeyer, 1929, Tutzing, Schneider, 1968², pp. 311-345; ID., *Mozart and Gluck*, «Music & Letters» X/3, 1929, pp. 256-265.

¹⁸ «Gluck-Jahrbuch», I-IV, 1914-1918; rist. anast. Wiesbaden, Sändig, 1969 – I. HERMANN ABERT, *Zum Geleit*, pp. 1-8; ID., *Zu Glucks «Ippolito»*, pp. 47-53; JULIEN TIERSOT, *Les premiers opéras de Gluck*, pp. 9-27; GEORGES DE SAINT-FOIX, *Les débuts milanais de Gluck*, pp. 28-46; RICHARD ENGLÄNDER, *Glucks «Cinesi» und «Orfano della China»*, pp. 54-81; HUGO GOLDSCHMIDT, *Eine bezeichnende Äußerung Gluck zur Musikästhetik*, pp. 82-85; JOHN ALEXANDER FULLER-MAITLAND, *Der Streit um die dramatische Wahrheit in der Oper*, pp. 86-90; II. HERMANN ABERT, *Gluck italienische Opern bis zum «Orfeo»*, pp. 1-25; RICHARD ENGLÄNDER, *Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775*, pp. 26-55 – dell'autore è anche un saggio sulla fortuna di Gluck nella Svezia del secondo Settecento: ID., *Gluck-Pflege und Nachfolge Glucks im Schweden Gustavs III.*, in *Musa, mens, musici. Im Gedenken an Walther Vetter*, a cura dell'Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1969, pp. 215-223; ALBERT EINSTEIN, *Calzabigis «Erwiderung» von 1790*, pp. 56-102; III. ERICH HERMANN MÜLLER VON ASOW, *Gluck und die Brüder Mingotti*, pp. 1-14; HUGO GOLDSCHMIDT, *Zur Psychologie des Gluckschen Kunstschaffens*, pp. 15-24; ALBERT EINSTEIN, *Calzabigis «Erwiderung» von 1790*, pp. 25-49; HERMANN ABERT, *Leopold Mozarts Notenbuch von 1762*, pp. 51-87; IV. RALPH MEYER, *Die Behandlung des Rezitativs in Glucks italienischen Reformopern*, pp. 1-90; LEOPOLD SACHSE, *Bemerkungen zu Gluck-Inszenierungen*, pp. 91-98; HERTHA MICHEL, *Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker. Mit einer biographischen Einleitung*, pp. 99-171. Contemporanei e con la medesima fi-



Johann Georg Weikert (1743-1799), Christoph Willibald Gluck con la moglie Maria Anna Bergin (1772 ca.).

cinata da Walther Vetter,¹⁹ mentre su posizioni antitetiche si è attestato invece Rudolf Gerber, difensore di un inquadramento *stürmisch* e fortemente innovativo del composito *corpus* gluckiano²⁰ che pare recuperare la visione mitizzata dell'artista romantico offerta da E. T. A. Hoffmann nel suo racconto *Der Ritter Gluck* – «Aber ich verrieth Unheiligen das Heilige, und eine eiskalte Hand faßte in dies glühende Herz! Es brach nicht; da wurde ich verdammt, zu wandeln unter den Unheili-

nalità celebrativa sono inoltre i numeri di «Die Musik», XIII/4, 1913-1914 – HERMANN ABERT, *Gluck und unsere Zeit*, pp. 3-9; MARIE LOUISE PEREYRA, *Vier Gluck-Briefe*, pp. 10-15; MAX AREND, *Gluck, der Reformator des Tanzes*, pp. 16-22; OTTO KELLER, *Gluck-Bibliographie*, pp. 23-37 –; e di «La revue musicale», X/6, 1914 – L. R., *Correspondance inédite de Gluck*, pp. 1-16; CAMILLE MAUCLAIR, *A travers la vie de Gluck*, pp. 17-34; LOUIS M. VAUZANGES, *L'écriture de Gluck*, pp. 35-38; JEAN LEROUX, *L'iconographie du Chevalier Gluck*, pp. 39-47.

¹⁹ WALTHER VETTER, *Die Arie bei Gluck*, diss. dottorale, Universität Leipzig, 1920; ID., *Gluck's Entwicklung zum Opernreformer*, «Archiv für Musikwissenschaft», VI/2, 1924, pp. 165-212; ID., *Glucks Stellung zur Tragédie lyrique und Opéra comique*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», VII/6, 1925, pp. 321-355; ID., *Gluck und seine italienischen Zeitgenossen*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft» VII/11-12, 1925, pp. 609-646; rist. in ID. *Mythos, Melos, Musica. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, 2 voll., Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1957-1961, II, pp. 220-251; ID., *Der Glucksche Klassizismus und die Gegenwart*, «Deutsche Musikkultur», I/6, 1936-1937, pp. 271-282. Notevole è infine il profilo biografico tracciato in ID., *Christoph Willibald Gluck. Ein Essay*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1964.

²⁰ RUDOLF GERBER, *Christoph Willibald Gluck*, Potsdam, Athenaion, 1941, 1950²; ID., *Neue Beiträge zur Gluckschen Familiengeschichte*, «Archiv für Musikforschung», VI/3, 1941, pp. 129-150; ID., *Wege zu einer neuen Gluck-Betrachtung*, «Die Musik», XXXIV/1, 1941-1942, pp. 89-98.

gen, wie ein abgeschiedener Geist» («Svelai il sacro ai profani, ma una mano gelida penetrò dentro il mio cuore ardente! Non lo spezzò, ma fui condannato a vagare tra i profani come lo spettro di un morto»).²¹ Tentativi di dar vita a un'edizione completa del lascito musicale dell'illustre conterraneo non approdano ancora in Germania a nulla di concreto, se si eccettua la pubblicazione nel 1910 della partitura dell'*opéra comique* *La rencontre imprévue* a cura di Maximilian August Arend, preminente studioso gluckiano di allora.²² Più fortunata e influente è, al contrario, la compilazione edita da Alfred Wotquenne del catalogo tematico delle composizioni di Gluck²³ (tuttora valido nonostante il debito ampliamento e aggiornamento compiuto dagli anni Cinquanta da Cecil Hopkinson),²⁴ stimolo assai proficuo per il forte risveglio dell'attività editoriale che caratterizza l'intera prima metà del secolo. Trainati dalla fresca disponibilità di nuovo materiale documentario,²⁵ epistolare²⁶ e iconografico,²⁷ i numerosi contributi monografici raggiungono nuove vette

²¹ ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*, «Allgemeine musikalische Zeitung», x/20, 1809, pp. 305-319; rist. in Id., *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Erster Theil*, Bamberg, Kunz, 1814, 1819², pp. 31-52. Un'interpretazione in chiave estetica del racconto è contenuta in HERBERT HECKMANN, *Das Problem der Identität. E.T.A. Hoffmann. Ritter Gluck*, Stuttgart-Berlin, Mayer, 1997.

²² MAXIMILIAN AUGUST (MAX) AREND, *Zur Kunst Glucks. Gesammelte Aufsätze*, Regensburg, Bosse, 1914; Id., *Gluck. Eine Biographie*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1921.

²³ ALFRED WOTQUENNE, *Catalogue thématique des oeuvres de Chr. W. v. Gluck*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904; trad. ted. di Josef Liebeskind con suppl., ivi, 1911; rist. Hildesheim, Olms, 1967. Ugualmente prezioso è il compendio bibliografico stilato da STEPHAN WORTSMANN, *Die deutsche Gluck-Literatur*, Nürnberg, Koch, 1914.

²⁴ CECIL HOPKINSON, *A Bibliography of the Printed Works of C. W. von Gluck, 1714-1787*, New York, Broude, 1959; rist. ampl. 1967.

²⁵ *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenmüller-Mentsch, kaiserlichen Obersthofmeisters, 1742-1776*, 7 voll., a cura di Rudolf Graf Khevenmüller-Mentsch e Hanns Schlitter, Wien, Holzhausen, 1907-1925; suppl.: *Tagebuch des Fürsten Johann Josef und Nachträge von anderer Hand, 1774-1780*, a cura di Maria Breunlich-Pawlik e Hans Wagner, ivi, 1972 («Veröffentlichungen der Kommission für neue Geschichte Österreichs», 56); GEORGES CUCUEL, *Les créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, Alcan, 1914, pp. 113-121; Id., *Les opéras de Gluck dans les parodies du XVIII^e siècle*, «Revue musicale», III/3, 1922, pp. 201-221, III/5, pp. 51-68; ERICH JÄGER, *Gluck und Goethe*, «Die Musik», XIII/21, 1914, pp. 131-139; ERICH HERMANN MÜLLER VON ASOW, *Die Mingottischen Opernunternehmungen 1732-1756. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden, Hille, 1915; rist.: *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, ivi, Rentling, 1917; JULIEN TIERSOT, *Gluck and the Encyclopædists*, «The Musical Quarterly», XVI/3, 1930, pp. 336-357; JULIA WITZENETZ, *Le Théâtre français de Vienne 1752-1772*, Szeged, Városi nyomda, 1932 («Études françaises publiées par l'Institut Français de l'Université de Szeged», 6); JOSEPH MÜLLER-BLAU, *Gluck und die deutsche Dichtung*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XLV, 1938, pp. 30-52.

²⁶ JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME, *Lettres de Gluck et à propos de Gluck*, «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», XIII/8, 1912, pp. 257-265 (sono edite sette lettere più una di Salieri e una di Piccinni); Id., *Écrits de musiciens (XV^e-XVIII^e siècles). Palestrina – R. De Lassus – Lully – Marcello – J.-S. Bach – Hændel – Rameau – Hasse – Gluck – Sacchini – etc.*, Paris, Mercure de France, 1912, pp. 374-437; JULIEN TIERSOT, *Pour le centenaire de Gluck. Lettres et documents inédits*, «Le Ménestrel», LXXX/27-28, 30-36, 1914, pp. 214-215, 221-222, 236-237, 243-245, 251-253, 261-262, 266-267, 270-271, 274-275 (il materiale è tratto da fonti testamentarie conservate alla Bibliothèque nationale di Parigi); Id., *Lettres des musiciens écrites en français du XVe au XXe siècles*, «Rivista Musicale Italiana», XVII/4, 1910, pp. 888-914 (alcune lettere di Piccinni, Sacchini e Salieri); ERICH HERMANN MÜLLER VON ASOW, *Zwei unveröffentlichte Briefe Glucks an Carl August*, «Die Musik», XV/2, 1923, pp. 652-654; *Glucks Briefe an Franz Kruthoffer*, a cura di Georg Kinsky, Wien-Prag-Leipzig, Strache, 1927; MARIA KOMORN, *Ein ungedruckter Brief Glucks*, «Neue Zeitschrift für Musik», XCIX/8, 1932, pp. 672-675; VLADIMIR HELFERT, *Dosud neznámý dopis Ran. Calsabigibo z r. 1767*, «Musikologie», I/2, 1938, pp. 114-122.

²⁷ JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME, *Les portraits français de Gluck*, «Rivista musicale italiana», XXV/1, 1918, pp. 29-62; CHARLES VAN DEN BORREN, *Un portrait inédit de Gluck par Duplessis*, «Revue de musicologie», VI/15, 1925, pp. 105-106; ROLAND TENSCHERT, *Christoph Willibald Gluck 1714-1787. Sein Leben in Bildern*, Leipzig,

qualitative – pregevoli sono in particolare i titoli di Julien Tiersot²⁸ e Jacques-Gabriel Prod'homme²⁹ in lingua francese, lo scrupoloso seppur esile estratto di Franz Xaver Buchner³⁰ e le ben più corpose disamine curate da Alfred Einstein³¹ e Hans Joachim Moser in ambito tedesco –,³² mentre la prospettiva analitica inizia ad allargarsi a settori finora inesplorati (opere metastasiane,³³ *opéras comiques*,³⁴ balletti³⁵ e musica strumentale)³⁶ e ad integrare nel giudizio del canone 'riformato' il maggior apprezzamento storiografico del teatro musicale tardo barocco.³⁷

Bibliographisches Institut, 1938 – dell'autore segnaliamo inoltre il penetrante volume biografico *Christoph Willibald Gluck. Der große Reformator der Oper*, Olten-Freiburg, Walter, 1951 («Musikerreihe in auserlesenen Einzeldarstellungen», 10) –; e in anni più recenti: BERND VOGELSANG, *Zur Rezeption der Bildnisse des Komponisten Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787)*, in *Johann Anton de Peters. Ein Kölner Maler des 18. Jahrhunderts in Paris* (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 12. Juni – 9. August 1981), a cura di Götz Czymmek, Köln, Das Museum, 1981, pp. 109-125; *Collezionismo e storiografia musicale nel settecento. La quadreria e la biblioteca di padre Martini* (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, settembre-novembre, 1984), a cura di Maria Cristina Casali, Bologna, Nuova Alfa, 1984.

²⁸ JULIEN TIERSOT, *Gluck*, Paris, Félix Alcan, 1910, 1919⁴. Sulle medesime fonti è basata la successiva biografia di PAUL LANDORMY, *Gluck*, Paris, Gallimard, 1941, 1943¹⁴.

²⁹ JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME, *Gluck*, Paris, Société d'éditeurs françaises et internationales, 1948; rist. con pref. di Joël-Marie Fauquet: *Christoph-Willibald Gluck*, Paris, Fayard, 1985.

³⁰ FRANZ XAVER BUCHNER, *Das Neueste über Christof Willibald Ritter von Gluck*, Kallmünz, Oberpfalz, 1915 (nell'opuscolo sono corrette per la prima volta inesattezze e omissioni della narrativa precedente).

³¹ ALFRED EINSTEIN, *Gluck. Seine Leben – Seine Werke*, Zürich-Stuttgart, Pan, 1954; rev. Kassel, Bärenreiter, 1987; trad. ingl. di Eric Blom: *Gluck*, London, Dent, 1936, 1954², 1964³; trad. it. di Edoardo Ruggeri: *Gluck. La vita. Le opere*, Milano, Bocca, 1946; rist. a cura di Guido N. Zazzu, Genova, I Dioscuri, 1990.

³² HANS JOACHIM MOSER, *Christoph Willibald Gluck. Die Leistung, der Mann, das Vermächtnis*, Stuttgart, Cotta, 1940. Dedicati a singoli episodi biografici o più compatti sono: ROBERT SONDHEIMER, *Gluck in Paris*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», v/3, 1922, pp. 165-175; GEORG KINSKY, *Glucks Reisen nach Paris*, ivi, viii/1, 1925, pp. 551-566; e WILLY BRANDL, *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1948. In inglese occorre invece citare almeno i volumi di ERNEST NEWMAN, *Gluck and the Opera. A Study in Musical History*, London, Dobell, 1895; rist. ivi, Gollancz, 1964, Westport, Greenwood, 1976; e di MARTIN COOPER, *Gluck*, London, Chatto & Windus, 1935.

³³ EDWARD J. DENT, *Italian Opera in the Eighteenth Century, and Its Influence on the Music of the Classical Period*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», xiv/4, 1913, pp. 500-509; ERNST KURTH, *Die Jugendopern Glucks bis «Orpheo»*, «Studien zur Musikwissenschaft», i, 1913, pp. 193-277.

³⁴ ROBERT MARIA HAAS, *Gluck und Durazzo im Burgtheater. Die Opéra comique in Wien*, Zürich, Amalthea, 1925; LUDMILLA HOLZER, *Die komischen Opern Glucks*, «Studien zur Musikwissenschaft», xiii, 1926, pp. 3-37.

³⁵ ROBERT MARIA HAAS, *Der Wiener Bühnentanz von 1740 bis 1767*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», xlv, 1937, pp. 77-93.

³⁶ MAXIMILIAN AUGUST (MAX) AREND, *Begleitworte zu einem Gluck'schen Menuett*, «Neue Musikzeitung», xxvii/13, 1906; rist. in Id., *Zur Kunst Glucks* cit., pp. 146-148; Id., *Glucks «De profundis». Eine Analyse und ein Protest*, «Blätter für Haus- und Kirchenmusik», xiii/3, 1908, rist. in ibid., pp. 38-58; RUDOLF GERBER, *Unbekannte Instrumentalwerke von Christoph Willibald Gluck*, «Die Musikforschung», iv/4, 1951, pp. 305-318.

³⁷ Illuminanti a tal proposito sono in particolare i contributi di CHARLES MALHERBE, *Un Précurseur de Gluck. Le Comte Algarotti*, «Revue d'histoire et de critique musicale», ii/9-10, 1902, pp. 369-374, 414-423; ROMAIN ROLLAND, *Gluck, une révolution dramatique*, «Revue de Paris», xi/3, 1904, pp. 736-772; JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME, *Deux Collaborateurs italiens de Gluck. Raniero da Calzabigi et Giuseppe Affligio*, «Rivista italiana di musicologia», xxiii/1-2, 1916, pp. 33-65, 201-218; trad. ingl. di Marguerite Barton: *Gluck's French Collaborateurs*, «Musical Quarterly», iii/2, 1917, pp. 249-271; DONALD FRANCIS TOVEY, *Christoph Willibald Gluck (1714-1787) and the Musical Revolution of the Eighteenth Century*, in *The Heritage of Music*, 3 voll., a cura di Hubert James Foss, London-Oxford, Oxford University Press, 1925-1951, ii, pp. 69-117; rist. in Id., *Essays and Lectures in Music*, Oxford, Oxford University Press, 1949, pp. 65-102; e ANDREA DELLA CORTE, *Cristoforo Gluck e i suoi tempi*, Firenze, Sansoni, 1948 – dell'autore è anche la prima valida biografia in italiano: *Cristoforo W. Gluck*, Torino, Arione, 1942 («I maestri della musica», 42). Rivolti ad aspetti più propriamente drammaturgici

La decisiva rivalutazione dell'opera seria metastasiana, proseguita nella seconda metà del secolo di pari passo con una più pertinente comprensione delle specifiche prerogative di genere, ha quindi permesso di evidenziare l'assoluta impermeabilità dei lavori composti prima dell'approdo a Vienna alle seguenti istanze di riforma, circoscrivendo la componente 'rivoluzionaria' di *Orfeo ed Euridice*, primo frutto operistico della collaborazione tra Gluck e Calzabigi.³⁸ Sulla spinta della pubblicazione degli *opera omnia*, inauguratasi finalmente nel 1951 sotto il patrocinio dello Staatliches Institut für Musikforschung di Berlino e continuata con il sostegno della Akademie der Wissenschaften und der Literatur di Mainz,³⁹ nuove prospettive di ricerca sono state al tempo aperte dallo studio basilare di Klaus Hortschansky sugli autoimprestiti del musicista tedesco⁴⁰ – all'autore, impegnato in prima linea nel riscoprire il corposo lascito metastasiano,⁴¹ spetta pure il merito di aver emendato le molte lacune contenute nell'importante selezione di lettere curata da Erich Hermann e Hedwig Müller von Asow,⁴² rimasta per anni il testo di riferimento –, impre-

sono invece: WILLIBALD NAGEL, *Gluck und Mozart. Ein Vortrag*, Langensalza, Beyer & Söhne, 1905 («Musikalisches Magazin», 11); ALFRED HEUSS, *Gluck als Musikdramatiker*, «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», xv, 1913-1914, pp. 274-291; HANS DAGOBERT BRÜGER, *Glucks dramatische Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen*, 3 voll., diss. dottorale, Universität Heidelberg, 1922; EDGAR ISTEL, *Gluck's Dramaturgy*, «The Musical Quarterly», xvii/2, 1931, pp. 227-233; EMIL STAIGER, *Glucks Bühnenkunst*, in Id., *Musik und Dichtung*, Zürich, Atlantis, 1947, pp. 29-44; rist. in *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, a cura di Klaus Hortschansky, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, pp. 39-49 («Wege der Forschung», 613).

³⁸ Antesignani di tale mutamento di prospettiva sono stati soprattutto: LUDWIG FINSCHER, *Gluck und das Lie-to fine. Über ein dramaturgisches Problem der heutigen Gluck-Pflege*, «Musica», xviii, 1964, pp. 296-301; RAYMOND MONELLE, *Gluck and the 'Festa teatrale'*, «Music & Letters», liv/3, 1973, pp. 308-325; e FRIEDRICH WILLIAM STERNFELD, *Gluck's Operas and Italian Tradition*, in *Gluck e la cultura italiana nella Vienna del suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi musicali (Siena, 1-4 settembre 1973)*, «Chigiana», xxix-xxx/9-10 (nuova serie), 1975, pp. 275-281.

³⁹ CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Sämtliche Werke. Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Berlin mit Unterstützung der Stadt Hannover / Herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Begründet von Rudolf Gerber. Fortgeführt von Gerhard Croll, Kassel, Bärenreiter*, 1951-. Dei sessanta volumi previsti ne sono stati finora licenziati trentadue.

⁴⁰ KLAUS HORTSCHANSKY, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln, Volk, 1973 («Analecta musicologica», 13). Della stessa problematica si sono occupati anche BATHIA CHURGIN, *Alterations in Gluck's Borrowings from Sammartini*, «Studi musicali», ix/1, 1980, pp. 117-134, e GEORGE J. BUELOW, *A Bach Borrowing from Gluck. Another Frontier*, «Bach», xxii/1, 1991, pp. 43-61.

⁴¹ Id., *Doppelvertonungen in den italienischen Opern Glucks. Ein Beitrag zu Glucks Schaffensprozeß*, «Archiv für Musikwissenschaft», xxiv/1, 1967, pp. 54-63; xxiv/2, pp. 133-144; Id., *Unbekannte Aufführungsberichte zu Glucks Opern der Jahre 1748 bis 1765*, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz 1969», Berlin, Merseburger, 1970, pp. 19-37; Id., *Gluck nella «Gazzetta di Milano» 1742-1745*, «Nuova rivista musicale italiana», vi/4, 1972, pp. 512-525; Id., *Die Rezeption der Wiener Dramen Metastasios in Italien, in Venezia e il melodramma nel Settecento*, 2 voll., a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1978, I, pp. 407-424.

⁴² *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck*, a cura di Erich Hermann Müller von Asow e Hedwig Müller von Asow, London, trad. ingl. di Stewart Thomson, Barrie & Rockliff, 1962; da integrarsi con le aggiunte e le correzioni di KLAUS HORTSCHANSKY, *Christoph Willibald Gluck. The Collected Correspondence and Papers*, «Die Musikforschung», xviii/4, 1965, pp. 469-471; Id., *Glucks Sendungsbewußtsein. Dargestellt an einem unbekannten Gluck-Brief*, «Die Musikforschung», xxi/1, 1968, pp. 30-35. Ampiamente superato è lo scarno volumetto *Christoph Willibald Gluck. Briefe*, a cura di Wilhelm Michael Treichlinger, Zürich, Pan, 1951; mentre dal taglio più specifico sono MAX KRATOCHWILL, *Christoph Willibald Glucks Heiratskontrakt*, «Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien», x, 1952-1953, pp. 234-239; e MARIANGELA DONÀ, *Dagli Archivi Milanesi. Lettere di Ranieri de' Calzabigi e di Antonia Bernasconi*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* ix, a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Volk, 1974, pp. 268-300 («Analecta musicologica», 14).

zioso dal ricco volume biografico di Anna Amalie Abert⁴³ e dall'acuta analisi sociologica del fenomeno operistico nei suoi primi due secoli di vita delineata da Michael F. Robinson.⁴⁴ La lettura proto-romantica e dichiaratamente 'progressista' della meteora gluckiana ha trovato un ulteriore corifeo in Wilhelm Baethge,⁴⁵ temperata all'opposto dalle sintesi più equilibrate cui sono pervenuti Paolo Gallarati nell'illustrare le analoghe esigenze di riforma promosse da Metastasio e Calzabigi,⁴⁶ o Patricia Howard⁴⁷ e Daniel Heartz⁴⁸ nel mostrare la modernità drammaturgica dei capolavori viennesi e parigini. Culminata a metà degli anni Ottanta nella ristampa in facsimile a cura di François Lesure dei documenti coevi attinenti la *querelle* gluckisti-piccinnisti,⁴⁹ l'inesausta

⁴³ ANNA AMALIE ABERT, *Christoph Willibald Gluck*, München, Bong, 1959; rist. Zürich, Büchergilde Gutenberg, 1960; EAD., *Die Bedeutung der Opera seria für Gluck und Mozart*, «Mozart-Jahrbuch. 1971/72», 1973, pp. 68-75. Ottimo complemento monografico è WERNER FELIX, *Christoph Willibald Gluck*, Leipzig, Reclam, 1965; incentrati su singoli aspetti della biografia di Gluck sono invece ALOIS NAGLER, *Gluck in Wien und Paris*, «Maske und Kothurn», 1/3-4, 1955, pp. 225-267; e ARNOŠT MAHLER, *Glucks Schulzeit. Zweifel und Widersprüche in den biographischen Daten*, «Die Musikforschung», XXVII/4, 1974, pp. 457-460.

⁴⁴ MICHAEL F. ROBINSON, *Opera Before Mozart*, London, Hutchinson, 1966 («Hutchinson University Library. Music», 51), 1978³.

⁴⁵ WILHELM BAETHGE, *Philosophisch-ästhetische Untersuchungen zur Opernreform Christoph Willibald Glucks unter besonderer Berücksichtigung musikästhetischer Aspekte*, diss. dottorale, Martin-Luther-Universität Halle, 1972; ID., *Die Opernreform Christoph Willibald Glucks als Ausdruck einer sich ändernden Geisteshaltung im 18. Jahrhundert*, in *Wissenschaften und Musik unter dem Einfluß einer sich ändernden Geisteshaltung. Referate des 2. Bochumer Symposiums der Gesellschaft zur Förderung der Religion/Umwelt-Forschung*, 2.-5. Mai 1991, a cura di Manfred Büttner, Bochum, Brockmeyer, 1992, pp. 77-85 («Abhandlungen zur Geschichte der Geowissenschaften und Religion/Umwelt-Forschung», 7); ID., *Das Opernschaffen von Christoph Willibald Gluck im Wirkungsfeld der französischen Aufklärung. Bericht über der Wissenschaftlichen Konferenz zu den 36. Händelfestspielen der DDR in Halle (Saale) am 15. und 16. Juni 1987*, in *Das mitteldeutsche Musikleben vor Händel. Christoph Willibald Gluck (1714-1787)*, a cura di Bernd Baselt e Walther Siegmund-Schultze, Halle, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1988, pp. 83-92 («Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg», 26).

⁴⁶ PAOLO GALLARATI, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: «La Lulliad»*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII/3, 1979, pp. 531-563; ID., *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi. Il caso Metastasio*, ivi, XIV/4, 1980, pp. 497-538; entrambi rist. in ID., *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999 («Collana del corso di laurea in discipline artistiche, musicali e dello spettacolo. Università di Torino. Sezione Musica», 1), pp. 23-65 (*La «Lulliad» e lo scontro con l'opera francese*), 67-121 (*Calzabigi e il caso Metastasio*) – nello stesso volume segnaliamo inoltre pp. 123-134 (*Ranieri de' Calzabigi e la teoria della «musica di declamazione»*); e pp. 135-158 (*La «Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien» e il progetto riformatore di Giacomo Durazzo*); ID., *Gluck e Mozart*, Torino, Einaudi, 1975, 1977² («La ricerca critica», 7).

⁴⁷ PATRICIA HOWARD, *Gluck and the Birth of Modern Opera*, London, Barrie and Rockliff, 1963.

⁴⁸ DANIEL HEARTZ, *From Garrick to Gluck. The Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century*, «Proceedings of the Royal Musical Association», XCIV, 1967-1968, pp. 111-127; rist. in ID., *From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, a cura di John A. Rice, Hillsdale, Pendragon, 2004, pp. 257-270; trad. it.: *Da Garrick a Gluck. La riforma del teatro e dell'opera in musica a metà Settecento*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino 1986, 1994², pp. 57-73.

⁴⁹ *Querelle des Gluckistes et des Piccinistes. Texte des pamphlets avec introduction, commentaires et index*, 2 voll., a cura di François Lesure, Genève, Minkoff, 1984. Sul secolare dibattito si sono poi espressi anche: JULIAN RUSHTON, *Music and Drama at the Académie Royale de Musique, 1774-1789*, diss. dottorale, Oxford University, 1970; RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Gluck oder Piccini. Padre Martinis Urteil über französische und italienische Musik*, «Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum», XXXIII/1, 1985, pp. 50-73; e MICHELE CALELLA, *Ein «musikalischer» Streit? Bemerkungen zur Querelle der Gluckisten und Piccinisten*, in *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, 2 voll., a cura di Kathrin Eberl e Wolfgang Ruf, Kassel, Bärenreiter, 2000, I, pp. 370-379; ID., *Rivoluzioni e querelles. La musica italiana alla conquista dell'Opéra*, in *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, a cura di Reinhard Strohm, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 287-321.

attenzione musicologica nei confronti del variegato panorama artistico nel secondo Settecento ha del pari rinvigorito l'interesse collettivo per i complessi rapporti intessuti da Gluck con le differenti realtà culturali europee – e segnatamente con alcune delle personalità più influenti del periodo –,⁵⁰ intrecciandosi con una mole sostanziosa di studi dedicati alle radici e alle influenze dell'estetica gluckiana,⁵¹ che fugacemente si sono aperti a generi e problematiche ancora poco dibattute o del tutto inesplorate, come la produzione di balletti⁵² e la ricezione delle opere.⁵³

Propiziata dalla doppia ricorrenze celebrativa (1987 e 2014) e dalla sempre maggior presenza dei titoli gluckiani sui palcoscenici internazionali, la critica gluckiana ha assistito negli ultimi decenni a un *boom* editoriale dalle proporzioni inaspettate. Traino principale, come di consueto, sono state le molte tavole rotonde e simposi organizzati a scopo commemorativo – nel percorrere i tempi occorre citare innanzitutto il convegno senese tenutosi nel 1973, i cui atti sono poi confluiti in un numero speciale della rivista «Chigiana» –,⁵⁴ che hanno avuto come fulcro maggiore la

⁵⁰ RICHARD ENGLÄNDER, *Gluck und der Norden*, «Acta musicologica», XXIV/2, 1952, pp. 62-83; KARL GEIRINGER, *Gluck und Haydn*, in *Festschrift Otto Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963*, a cura di Walter Gerstenberg, Jan La Rue e Wolfgang Rehm, Kassel, Bärenreiter, 1963, pp. 75-81; TITO GOTTI, *Bologna musicale del 700 e Cristoforo Gluck*, in *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro comunale di Bologna*, 3 voll., a cura di Lamberto Trezzini, Bologna, Nuova Alfa, 1966 («Il servitor di piazza», 6), 1987², I, pp. 45-78; HANNS HAMMELMANN e MICHAEL ROSE, *New Light on Calzabigi and Gluck*, «The Musical Times», CX/1516, 1969, pp. 609-611; *Vita di Giuseppe Afflisio/Lebensgeschichte des Giuseppe Afflisio. Aus dem Nachlaß von Bernhard Paumgartner*, a cura di Gerhard Croll e Hans Wagner, Kassel-Basel-Tours-London, Bärenreiter, 1977 («Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum», 7); GERNOT GRUBER, *Gluck und Mozart*, in *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich. Mozart und die Oper seiner Zeit. Opernsymposium 1978 in Hamburg*, a cura di Constantin Floros, Hans Joachim Marx, Martin Ruhnke e Peter Petersen, Laaber, Laaber, 1981, pp. 169-186 («Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 5).

⁵¹ JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, *Gluck und Racine*, «Annales Universitatis Saraviensis», III, 1954, pp. 219-229; rist. in *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* cit., pp. 83-97; HARALD KAUFMANN, *Anmerkungen zu Gluck*, in ID., *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien, Lafite, 1969, pp. 47-64; HOWARD CHANDLER ROBBINS LANDON, *Some Thoughts on Gluck and the Reform of Opera*, in ID., *Essays on the Viennese Classical Style. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven*, London, Barry & Rockliff, 1970, pp. 22-38; RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Opernreformen im Lichte der wirtschaftlichen Verhältnisse an der Académie royale de Musique von 1775 bis 1780*, «Die Musikforschung», XXV/3, 1972, pp. 267-291; ID., *Reformideen von du Roulet und Beaumarchais als Opernlibrettisten*, «Acta musicologica», XLVIII/2, 1976, pp. 227-253; rist. in *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* cit., pp. 286-324; KARL GEIRINGER, *Concepts of the Enlightenment as Reflected in Gluck's Italian Reform Opera*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», LXXXVIII, 1972, pp. 567-576; ROBERT M. ISHERWOOD, *The Third War of the Musical Enlightenment*, in *Studies in Eighteenth-Century Culture. Volume 4*, a cura di Harold E. Pagliaro, Madison, University of Wisconsin Press, 1975, pp. 223-245; WERNER RACKWITZ, *Glucks Händel-Beziehungen*, in *Georg Friedrich Händel als Wegbereiter der Wiener Klassik. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 26. Händelfestspielen der DDR in Halle (Saale) am 24. und 25. Juni 1977*, a cura di Walther Siegmund-Schultze, Halle, Martin-Luther-Universität, 1977, pp. 5-24 («Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg», 39).

⁵² ALFRED OREL, *Einige Bemerkungen zu Tanzdramen Christoph Willibald Gluck*, in *Festschrift Otto Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963* cit., pp. 82-89; LORENZO TOZZI, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini, L'Aquila, Japadre*, 1972 («Lo scandaglio», 9); GERNOT GRUBER, *Glucks Tanzdramen und ihre musikalische Dramatik*, «Österreichische Musikzeitschrift», XXIX/1, 1974, pp. 17-24; rist. in *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* cit., pp. 273-285.

⁵³ BARRY S. BROOK, *Piraterie und Allheilmittel bei der Verbreitung von Musik im späten 18. Jahrhundert*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», XXII, 1980, pp. 217-239.

⁵⁴ *Gluck e la cultura italiana nella Vienna del suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi musicali (Siena, 1-4 settembre 1973)* cit., pp. 235-592 – dedicati al compositore sono in particolare: ENRICO FUBINI, *Presupposti estetici e letterari della riforma di Gluck*, pp. 235-246; KURT KLINGER, *Gluck e l'illuminismo austriaco*, pp. 247-262; JULIAN RUSHTON, *From Vienna to Paris. Gluck and the French Opera*, pp. 283-298; PAOLO GALLA-

città di Vienna, dove dal 1986 è attiva la Internationale Gluck-Gesellschaft. Organi di stampa della dinamica istituzione sono la collana dei «Gluck-Studien», nei cui volumi sono stati finora raccolti gli atti delle numerose conferenze promosse⁵⁵ e le più agili «Mitteilungen», che a cadenza so-

RATI, *Metastasio e Gluck. Per una collocazione storica della «riforma»*, pp. 299-308; GERHARD ALLROGGEN, *La scena degli Elisi nell'«Orfeo»*, pp. 369-382; DANIEL HEARTZ, «Orfeo e Euridice». *Some Criticism, Revisions, and Stage-Realization During Gluck's Lifetime*, pp. 383-394 (rist. in *Id.*, *From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment* cit., pp. 313-324); MICHAEL F. ROBINSON, *The 1774 S. Carlo Version of Gluck's «Orfeo»*, pp. 395-414; JACQUES JOLY, *Deux fêtes théâtrales de Métastase. «Le Cinesi» et «L'isola disabitata»*, pp. 415-464; GIOVANNI CARLI BALLOLA, «Paride ed Elena», pp. 465-472; GERNOT GRUBER, *I balli pantomimici viennesi di Gluck e lo stile drammatico della sua musica*, pp. 501-512; MERCEDES VIALE FERRERO, *Appunti di scenografia settecentesca, in margine a rappresentazioni di opere in musica di Gluck e balli di Angiolini*, pp. 513-534; ALBERTO TESTA, *Il binomio Gluck-Angiolini e la realizzazione del balletto «Don Juan»*, pp. 535-548; LORENZO TOZZI, *Attorno a «Don Juan»*, 549-564; *Id.*, «*Sémiramis*», pp. 565-570; KLAUS HORTSCHANSKY, *Gluck e la famiglia degli Asburgo Lorena*, pp. 571-584; ANNA BOSSARELLI MONDOLFI, *Gluck e i contemporanei attraverso i manoscritti donati da Maria Carolina alla città di Napoli*, pp. 585-592.

⁵⁵ *Kongreßbericht Gluck in Wien* (Wien, 12.-16. November 1987), a cura di Gerhard Croll e Monika Woitas, Kassel-Basel-London-New York, Bärenreiter, 1989 («Gluck-Studien», 1) – ERNST WANGERMANN, *Wien und seine Kultur zur Zeit Glucks*, pp. 13-20; HERBERT SEIFERT, *Der junge Gluck – das melodramatische Umfeld*, pp. 21-30; THEOPHIL ANTONICEK, *Glucks Existenz in Wien*, pp. 31-41; WALTHER BRAUNEIS, *Gluck in Wien – seine Gedenkstätten, Wohnungen und Aufführungsorte*, pp. 42-61; MARIA CHRISTINE BREUNLICH, *Gluck in den Tagebüchern des Grafen Karl von Zinzendorf*, pp. 62-68; DINO PUNCUH, *Giacomo Durazzo – famiglia, ambiente, personalità*, pp. 69-77; DANIEL HEARTZ, *Ditters, Gluck und der Artikel «Von dem Wienerischen Geschmack in der Musik»* (1766), pp. 78-80; ANNA AMALIE ABERT, *Von Wien nach Paris*, pp. 81-84; GABRIELE BUSCHMEIER, «Ezio» in Prag und Wien – *Bemerkungen zu den beiden Fassungen von Glucks «Ezio»*, pp. 85-88; BRUCE ALAN BROWN, *Gluck als Hauskomponist für das französische Theater in Wien*, pp. 89-99; SYBILLE DAHMS, *Gluck und das «Ballet en action» in Wien*, pp. 100-105; GERNOT GRUBER, *Bemerkungen zur «Semiramis»*, pp. 106-115; JOSEF-HORST LEDERER, «... e con una danza festosa finisce lo spettacolo» – *Bemerkungen zum Schluß von Glucks «Telemaco»*, pp. 116-123; SIEGFRIED MAUSER, *Musikalische Dramaturgie und Phänomene der Personen-charakteristik in Glucks «Orfeo»*, pp. 124-130; PIERLUIGI PETROBELLI, *La concezione drammatico-musicale dell'«Alceste»* (1767), pp. 131-138; BERND BASELT, *Zum Thema Händel und Gluck*, pp. 139-150; JURIJ CHOCHLOW, *Die Oden und Lieder Glucks*, pp. 151-157; GERHARD CROLL, *Der «alte Gluck» und Mozart in Wien*, pp. 158-165; KARL GEIRINGER, *Hector Berlioz und Glucks Wiener Opern*, pp. 166-170; JIÍ SEHNAL, *Gluck im Repertoire des Schloßtheaters des Grafen Haugwitz in Náměš nad Oslavou*, pp. 171-177; LÁSZLÓ SOMFAI, *Die Wiener Gluck-Kopisten – ein Forschungs-desiderat*, pp. 178-182; DIETRICH BERKE, *Zum gegenwärtigen Stand der Gluck-Gesamtausgabe aus der Sicht des Verlages*, pp. 183-185; *Tanzdramen/Opéra-comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe* (Mainz, 13-14 November 1992), a cura di Gabriele Buschmeier e Klaus Hortschansky, Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2000 («Gluck-Studien», 2) – BRUCE ALAN BROWN, *Wiener Ballette im Schwarzbirgischen Archiven zu eský Krumlov. Probleme der Autorschaft und Chronologie*, pp. 9-34; GERHARD CROLL, *Überlegung zur Echtheit Gluck zugeschriebener Ballette*, pp. 35-38; DAGMAR NEUMANN-GLÜXAM, *Das unbekannte Stimmenmaterial zu Glucks «Don Juan» in der Wiener Nationalbibliothek*, pp. 39-46; KLAUS HORTSCHANSKY, *Glucks Tanzdramen im Münsterland. Neue Quellen zu «Le festin de pierre»* (1761) und «*Alexandre et Roxane*» (1764), pp. 47-66; SYBILLE DAHMS, *Anmerkungen zu den «Tanzdramen» Angiolinis und Noverres und zu deren Gattungsspezifika*, pp. 67-74; HANNELORE UNFRIED, *Von der geschmackvollen Armkunst zur spektakulären Beinkunst. Materialien zu einer eigenständigen Wiener Tanzkultur im 18. Jahrhundert an Hand von Glucks Ballettspantomime «Don Juan»*, pp. 75-88; MONIKA WOITAS, *Anmerkungen zum Wandel des Darstellungsstils im Tanztheater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, pp. 89-100; DANIELA PHILIPPI, *Zur Quellenlage von Glucks Opéras-comiques. Ein Arbeits- und Forschungsbericht*, pp. 101-114; MICHEL NOIRAY, «*Cythère assiégée*» (1759, 1775). *Problèmes de construction*, pp. 115-134; THOMAS BETZWIESER, *Zu einer Theorie des Vaudevilles in der Opéra-comique*, pp. 135-152; HERBERT SCHNEIDER, *Der Einfluß der Sonatenform auf die Dacapo-Arie in Opéras-comiques Glucks und einiger seiner Zeitgenossen*, pp. 153-180; GABRIELE BUSCHMEIER, *Die Finali in den Wiener Opéras-comiques Glucks*, pp. 181-187; *Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung*, a cura di Irene Brandenburg e Gerhard Croll, Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2001 («Gluck-Studien», 3); THOMAS A. DENNY, *Wiener Quellen zu Glucks «Reform»-Opern*.

litamente annuale contengono informazioni sulle attività dell'istituto, sul Gluck-Forschungsstelle

Datierung und Bewertung, pp. 9-72; JOSEF-HORST LEDERER, «[...] von denen eingangs benannten Supplicanten unten eines jeden eigenen Hand. Unterschrift Copiaturen angebehret». Vier Eingaben zur Nachbesetzung einer Kopistenstelle am Wiener Hof aus dem Jahre 1755, pp. 73-94; JIŘÍ ZÁLOHA, *Kompositionen von Christoph Willibald Gluck in eský Krumlov*, pp. 95-118; ELISABETH THERESIA HILSCHER, *Christoph Willibald Gluck. Libretti in Wiener Sammlungen – ein Katalog*, pp. 119-240; *Kongreßbericht Gluck der Europäer (Nürnberg, 5.-7. März 2005)*, a cura di Irene Brandenburg e Tanja Gözl, Kassel-Basel-London-New York-Praha, 2009 («Gluck-Studien», 5); GERHARD CROLL, *Gluck der Europäer – Gluck in Nürnberg*, pp. 13-20; LUDWIG FINSCHER, *Glucks Triosonaten im gattungsgeschichtlichen Umfeld. Anmerkungen zu einer wenig geliebten Werkgruppe*, pp. 21-36; REINHARD STROHM, *Der wandernde Gluck und die verwandelte «Ipermestra»*, pp. 37-64; TANJA GÖZL, *Glucks Auftragswerk für den Dresdner Hof. Zum Aufführungskontext von «Le nozze d'Ercole e d'Ebe» (Pillnitz 1747)*, pp. 65-76; IRENE BRANDENBURG, *Römische Intrige, durchschlagender Erfolg? Zur Uraufführung von Glucks «Antigono» am Teatro Argentina (Rom 1756)*, pp. 77-88; GABRIELE BUSCHMEIER, *Das 1773 in Florenz aufgeführte Componimento per musica «Aristeo». Eine unbekannte Fassung von Glucks Einakter?*, pp. 89-102; LUCIO TUFANO, *La «riforma» a Napoli. Materiali per un capitolo di storia della ricezione*, pp. 103-144; JOSEF-HORST LEDERER, *«Questo è un nuovo genere [...] che ho voluto provare per tâter le goût du Public». Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von «Paride ed Elena»*, pp. 145-168; REINHARD WIESEND, *Joseph Martin Kraus, Gluck und die Musikgeschichte*, pp. 169-180; DANIELA PHILIPPI, *Viele Quellen, doch wo ist die Komposition? Zur Überlieferung der frühen Opéras-comiques von Gluck*, pp. 181-194; SIBYLLE DAHMS, *Neues zur Überlieferung von Glucks «Don Juan»*, pp. 195-214; THOMAS A. DENNY, *When have the Furies danced enough? Ideals and Contingency in Gluck's Furies' Scene*, pp. 215-224; THOMAS SEEDORF, *Glucks Pariser Opern und die Idee einer Reform-Gesang-Ästhetik*, pp. 225-238; THOMAS BETZWIESER, *Die problematische 'Werkgestalt' der «Iphigénie en Aulide». Fassungen und Ausgaben des Textbuches von 1774*, pp. 239-258; HANS ROSENBECK, *Christoph Willibald Gluck und Berching*, pp. 259-274; URSULA STEINERT, *Auf den Spuren der Familie Gluck in der Oberpfalz und in Nordböhmen*, pp. 275-294; MILADA JONÁŠOVÁ, *Quellen zu Kompositionen von Gluck in böhmischen Archiven*, pp. 295-308; ROBERT MÜNSTER, *Johann Christian von Mannlich und seine Erinnerungen an Gluck*, pp. 309-316; *Kongressbericht Gluck auf dem Theater. Bericht zur internationalen Tagung anlässlich der 2. Internationalen Gluck-Opernfestspiele Nürnberg 2008*, a cura di Daniel Brandenburg e Martina Hochreiter, Kassel-Basel-London-New York-Praha, 2011 («Gluck-Studien», 6); GERNOT GRUBER, *Klassizität als Reform*, pp. 11-20; DANIEL BRANDENBURG, *Gluck auf dem Theater – Eine Hinführung zum Thema*, pp. 21-27; PETER RIEMER, *Euripides, «Alkestis». Ein Märchen in der Wirklichkeit*, pp. 29-36; ALBERT GIER, *Admet, ein König auf der Opernbühne zwischen Absolutismus und Empfindsamkeit*, pp. 37-54; GERHARD CROLL, *«Apollo non in macchina». Zur Scena ultima der Wiener «Alceste»*, pp. 55-60; MICHÈLE SAJOUS-D'ORIA, *«Alceste» selon Servandoni ou «Le Triomphe de l'amour conjugal», spectacle orné de machines et animé d'acteurs pantomimes*, pp. 61-70; DÖRTE SCHMIDT, *«Alceste» in Wien und Paris, oder: Wie übersetzt man Oper?*, pp. 71-86; HERBERT SCHNEIDER, *«Alceste»-Adaptionen in Frankreich*, pp. 87-126; JÖRG KRÄMER, *Rezeptionsprobleme einer «Reformoper». Ein Blick auf die Wiener «Alceste» aus der Sicht der Mailänder «Alceste»* Pietro Alessandro Gugliemis und Guiseppe Parinis, pp. 127-162; TINA HARTMANN, *Die empfindsame Reformoper. Christoph Martin Wieland und Anton Schweitzers «Alceste» – Eine bislang nicht berücksichtigte Quelle zu Glucks Pariser Fassung von 1776*, pp. 163-181; ELISABETH GROSSEGER, *Christoph Willibald Gluck, der Besuch des Grafen Nord und die Wiener Theaterreform (1776-1781)*, pp. 183-196; MANUELA JAHRMÄRKER, *«On entend ce doux murmure par les yeux». Eine närrische Laune oder Vom Nachdenken der Kunst über sich selbst. Glucks «La Rencontre imprévue»*, pp. 197-218; BRUCE ALAN BROWN, *«L'Arbre enchanté» in Paris, Vienna, and Versailles. The Transformations of a «conte» by La Fontaine*, pp. 219-236; THOMAS BETZWIESER, *«Alla turca» und Religion. Zur Konfiguration des Fremden in Glucks «La Rencontre imprévue» im Zeichen der Kulturtransfers*, pp. 237-260; JOSEF-HORST LEDERER, *Zu Genesis und Quellen der «Pilgrime von Mekka» (Wien 1780)*, pp. 261-279; THOMAS SEEDORF, *«Vanità de' cantanti» – Sängerkritik im Kontext der Opernreform*, pp. 281-294; SIBYLLE DAHMS, *Die Bühnensituation zur Zeit Glucks*, pp. 295-312; WULF KONOLD, *Händels Oper «Alceste» – Zur Rekonstruktion eines Fragments*, pp. 313-318; GABRIELE BUSCHMEIER, *Gluck als Bearbeiter eigener Opern am Beispiel des Dramma per musica «Ezio»*, pp. 319-327. In lingua italiana sono disponibili inoltre gli atti del convegno parmense organizzato nel 1987 presso il Teatro Regio – *Christoph Willibald Gluck nel 200. anniversario della morte*, a cura di Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto, Parma, Grafiche Step, 1987 («Quaderni del Teatro Regio di Parma», 19) – il volume è suddiviso in quattro sezioni (*Luoghi e persone, Opere, Temi e motivi, Testimonianze*) e impreziosito dalla riproduzione in facsimile dei libretti della festa teatrale *Le feste di Apollo*, allestita per la prima volta a Parma nel 1769, e della ripresa bolognese di *Alceste* nel 1778.



August Gerasch (1822-1908), *Vienna, davanti al vecchio Burgtheater* (1900 ca.). Olio su tela.

fondato nel 1966 a Salisburgo e sul progetto della *Gluck-Gesamtausgabe*.⁵⁶ Fondatore e instancabile animatore del centro di ricerca è Gerhard Croll, direttore dell'edizione critica delle opere di Gluck dal 1960 al 1990 e autore da almeno un quarantennio di un'enorme quantità di saggi e contributi volti a esplorare i più diversi aspetti del genio gluckiano (scritti biografici, disamine analitiche, studi organologici e iconografici, questioni di prassi esecutiva)⁵⁷ – un'abbondante selezione del materiale prodotto è stato poi incluso in un numero apposito dei «Gluck-Studien»,⁵⁸ seguita, a coronamento dell'operosità pluridecennale, dalla fresca divulgazione di un aggiornato titolo monografico, scritto a quattro mani con la moglie,⁵⁹ e di uno «scomparso manoscritto anonimo francese» edito a Vienna nel 1786 che costituisce il più antico schizzo biografico del musicista.⁶⁰ Senza tralasciare i più recenti e persuasivi lavori di Daniel Heartz⁶¹ e di Patricia Howard⁶² incentrati sulla messa a fuoco del fervido contesto artistico-culturale da cui trae linfa la riforma, fon-

⁵⁶ «Mitteilungen der Internationalen Gluck-Gesellschaft», 1995-. L'ultimo numero (IX) è uscito nel 2010.

⁵⁷ GERHARD CROLL, *Gluck und Mozart*, «Österreichische Musikzeitschrift», XXVIII/7-8, 1973, pp. 300-307; Id., *Giacomo Durazzo a Vienna. La vita musicale e la politica*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», nuova serie, XX/2, 1980, pp. 71-81; Id., *Anmerkungen zu «Gluck in Wien»*, in *Musik am Hofe Maria Theresias*, a cura di Vera Schwarz e Roswitha Vera Karpf, München-Salzburg, Katzbichler, 1984, pp. 51-56 («Beiträge zur Aufführungspraxis», 6); Id., *Anmerkungen zu Musik, Theater und Musikern in Wien zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.*, in *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium (Wien 20.-23. Oktober 1980)*, 2 voll., a cura di Richard Georg Plaschka, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985, II, pp. 663-672; Id., «Il mio ritratto fatto a Roma». *Ein neues frühes Gluck-Bild*, «Österreichische Musikzeitung», XLII, 1987, pp. 505-512; Id., *Gluck, Wien und Neapel*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 37-43 («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 28); Id., *Gluck und sein Umkreis*, in *Colloquium. Die Instrumentalmusik (Struktur-Funktion-Ästhetik)* Brno 1991. *Ethnonationale Wechselbeziehungen in der Mitteleuropäischen Musik mit besonderer Berücksichtigung der Situation in den böhmischen Ländern*. Brno 1992, a cura di Petr Mačák, Brno, Masarykova Univerzita, 1994, pp. 281-286; Id., *Forschungen zu Christoph Willibald Gluck im Ostseeraum. Ergebnisse und Desiderata*, in *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht Greifswald-Gdansk, 28. November bis 3. Dezember 1993*, a cura di Ekkehard Ochs, Nico Schüler e Lutz Winkler, Sankt Augustin, Academia, 1996, pp. 62-68 («Deutsche Musik im Osten», 8); Id., *Gluck in Wien, 1962. Zwischen «Don Juan» und «Orfeo ed Euridice»*, in *Traditionen-Neuansätze für Anna Amalie Abert (1906-1996)*, a cura di Klaus Hortschansky, Tutzing, Schneider, 1997, pp. 137-144; Id., *Fundort Sammelband. Zwei unbekannte Cori von Christoph Willibald Gluck*, in *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, a cura di Paul Mai e Gertraut Haberkamp, Tutzing, Schneider, 2002, pp. 371-379.

⁵⁸ Id., *Gluck-Schriften*, a cura di Irene Brandenburg e Elisabeth Richter con la collaborazione di Renate Croll, pref. di Josef-Horst Lederer, Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2003 («Gluck-Studien», 4).

⁵⁹ Id. e RENATE CROLL, *Gluck. Sein Leben, seine Musik*, Kassel, Bärenreiter, 2010. Vale la pena inoltre di ricordare per il ricco apparato iconografico il titolo di NIKOLAUS DE PALÉZIEUX, *Christoph Willibald Gluck mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck, Rowohlt, 1988, 1994² («Rowohlts Monographien», 412).

⁶⁰ *Biographie des k. k. Hofkomponisten Ritter Christoph Gluck. Nach der Abschrift eines verschollenen anonymen französischen Manuskripts aus Wien (1786) von Aloys Fuchs (1830)*, a cura di Gerhard Croll e Renate Croll, München, Epodium, 2014.

⁶¹ DANIEL HEARTZ, *Gluck and the Operatic Reform*, in Id., *Haydn, Mozart and the Viennese School 1740-1780*, New York-London, Norton, 1995, pp. 143-234. Di più breve respiro e di natura testamentaria è invece Id., *Coming of Age in Bohemia. The Musical Apprenticeships of Benda and Gluck*, «Journal of Musicology», VI/4, 1988, pp. 510-527.

⁶² PATRICIA HOWARD, *The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 93-109. L'autrice ha poi curato una corposa raccolta di materiale documentario – Id., *Gluck. An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents*, Oxford-New York, Clarendon-Oxford University Press, 1995; EAD., *Gluck the Family Man. An Unpublished Letter*, «Music & Letters», LXXVIII/1, 1996, pp. 92-96 – che ha definitivamente rimpiazzato la lacunosa antologia curata da Erich Hermann e

damentali in epoca odierna per dissodare terreni di indagine ancora vergini sono risultati i contributi innovativi firmati da Julian Rushton, attento indagatore dello stile drammatico di Gluck,⁶³ Bruce Alan Brown, che si è soffermato in particolare sugli *opéras comiques* viennesi,⁶⁴ e Alessandra Martina, tra i primi a sondare il complesso campo della ricezione dei titoli gluckiani.⁶⁵ Se il

Hedwig Müller von Asow (cfr. nota 42), redatto un utile compendio bibliografico – EAD., *Christoph Willibald Gluck. A Guide to Research*, New York, Garland, 1987, 2003² («Garland Composer Resource Manuals», 8) – e suggerito i prototipi letterari della rocambolesca fuga giovanile in EAD., *Gluck the Family Man. An Unpublished Letter*, «Music & Letters», LXXVII/1, 1996, pp. 92-96.

⁶³ JULIAN RUSHTON, C. W. *Gluck and the Reform of Opera*, in *Heritage of music*, 4 voll., a cura di Michael Raeburn e Alan Kendall, Oxford, Oxford University Press, 1989, IV (*Classical music and its origins*), pp. 237-247; ID., *Christoph Willibald Gluck, 1714-87. The Musician Gluck*, «The Musical Times», CXXVIII/1737, Gluck Bicentenary Issue, 1987, pp. 615-618).

⁶⁴ BRUCE ALAN BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon, 1991; ID., «Le Mandarin». *An Unknown Gluck Opera?*, «The Musical Times», CXXVIII/1737, Gluck Bicentenary Issue, 1987, pp. 619-623; ID., *Gluck's «Rencontre Imprévue» and Its Revisions*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVI/3, 1983, pp. 498-518. Preziose integrazioni sono reperibili in RUTH MÜLLER, «Il faut s'aimer pour s'épouser». *Das dramaturgische Konzept der Opéra-comique zwischen 1752 und 1769*, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz», 1988, pp. 139-183; e HERBERT SCHNEIDER, *Gluck als «pro-sateur en musique»*, in *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, a cura di Axel Beer e Laurenz Lüttken, Tutzing, Schneider, 1995, pp. 193-209.

⁶⁵ ALESSANDRA MARTINA, *Orfeo-Orphée di Gluck. Storia della trasmissione e della ricezione*, Firenze, Passigli, 1995 («Tesi e repertori musicali», 7). Rivolti alla stessa tematica sono LUCIO TUFANO, *Le nozze di Orfeo e Partenope. Indagini sulla ricezione napoletana della «riforma» di Gluck*, tesi di laurea, Università degli Studi di Napoli Federico II, 1992-1993; CHRISTOPH HENZEL, *Zwischen Hofoper und Nationaltheater. Aspekte der Gluckrezeption in Berlin um 1800*, «Archiv für Musikwissenschaft», I/3, 1993, pp. 201-216; HANSPETER RENGGLI, *Die frühe Gluck-Rezeption in Frankreich. Ästhetische, kompositionstechnische und gattungsgeschichtliche Aspekte*, diss. dottorale, Universität Bern, 1993; ROSY CANDIANI, *La fortuna della «riforma» di Calzabigi e Gluck sulle scene italiane settecentesche*, in *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli. Atti del Convegno di studi (Livorno, 23-24 settembre 1996)*, a cura di Federico Marri e Francesco Paolo Russo, Lucca, LIM, 1997, pp. 57-83; KARIM HASSAN, *Gluck-Rezeption in Stockholm und Berlin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Hof- und Kirchenmusik in der Barockzeit. Hymnologische, theologische und musikgeschichtliche Aspekte. Tagungsbericht der 13. Arolser Barock-Festspiele*, a cura di Freidhelm Brusniak e Renate Steiner, Sinzig, Studio-Schewe, 1999, pp. 37-49 («Arolser Beiträge zur Musikforschung», 7); MARION BLESS, *Gluck und Wagner, in Musik als Lebensprogramm. Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag*, a cura di Gottfried Klinger e Matthias Spindler, Frankfurt, Lang, 2000, pp. 39-45; CHRISTOPH HENZEL, *Von der preußischen Nationaloper zum wahren Musikdrama. Zur Gluckrezeption im 18. und 19. Jahrhundert*, in *Wien – Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung*, a cura di Hartmut Grimm, Mathias Hansen e Ludwig Holtmeier, Saarbrücken, Pfau, 2000, pp. 54-63; ULRIKE KAMMERER, *Die Rezeption von Christoph Willibald Glucks Opern in Wilhelm Heines musikalischen Schriften*, in «Seelenaccente» – «Ohrenphysiognomik». *Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heines und Wackenroders*, a cura di Werner Keil e Charis Goer, Hildesheim, Olms, 2000, pp. 203-233; MARK EVERIST, *Gluck, Berlioz, and Castil-Blaze. The Poetics and Reception of French Opera*, in *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, a cura di Roger Parker e Mary Ann Smart, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 86-108; WOLF GERHARD SCHMIDT, «Einsamer Leitstern» oder «machtloser Revolutionär»? *Strategische Divergenzen in Richard Wagners Gluck-Rezeption*, «Die Musikforschung», LIV/3, 2001, pp. 255-274; ID., *Die «verrückte Theorie» einer musikalischen «Gottheit» Hector Berlioz und die Opernreform Christoph Willibald Glucks*, ivi, LV/3, 2003, pp. 231-249; ELISABETH SCHMIERER, *Die deutsche Rezeption der Querelle des Gluckistes et Piccinistes, in Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie (Saarbrücken, 1999)*, a cura di Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, 2002, pp. 196-217; GABRIELE BUSCHMEIER, «Le Jupiter de notre Olympe, l'Hercule de la musique.» *Aspekte zu Berlioz' Gluck-Rezeption*, in *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, a cura di Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen e Gunther Braam, Köln, Dohr, 2003, pp. 211-225; ERIC OLDS SCHNEEMAN, *The German Reception of Christoph Willibald Ritter von Gluck in the Early Nineteenth-Century*, PhD, University of Southern California, 2013.

canone biografico si è infine arricchito di nuovi tasselli essenziali – in gran parte relativi all'ancora lacunosa fase giovanile,⁶⁶ ma anche a episodi del tutto trascurati –,⁶⁷ da integrarsi con l'incessante fiorire di studi e analisi del *milieu* storico-sociale⁶⁸ e delle connesse fonti coeve,⁶⁹ il fervore celebrativo⁷⁰ ha positivamente interessato anche la figura e il ruolo preponderante di Ranieri de'

⁶⁶ JAROSLAV BUZGA, *Der junge Christoph Willibald Gluck bei den Prager Jesuiten*, in *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, a cura di Axel Beer e Laurenz Lütteken, Tutzing, Schneider, 1995, pp. 181-192; IRENE BRANDENBURG, *Gluck in Böhmen*, in *Die Oper in Böhmen, Mähren und Sudetenschlesien. Bericht. 4. Sudetendeutsch-Tschechisches Musiksymposium, 17.-18. Mai 1996, Regensburg*, a cura di Torsten Fuchs, Regensburg, Sudetendeutsche Musikinstitut, 1996, pp. 28-35 («Veröffentlichungen des Sudetendeutschen Musikinstituts. Berichte», 4).

⁶⁷ GERARDO TOCCHINI, *I fratelli d'Orfeo. Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Firenze, Olschki, 1998 («Accademia toscana di scienze e lettere "La Colombaria". Studi», 174); BERND OBERHOFF, *Christoph Willibald Glucks prä-ödpale Welt. Eine musikalisch-psychoanalytische Studie*, Münster, Daedalus, 1999.

⁶⁸ WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE, *Händel-Gluck-Mozart*, in *Das mitteldeutsche Musikleben vor Händel. Christoph Willibald Gluck (1714-1787) cit.*, pp. 76-82; ELISABETH GROSSEGER, *Gluck und d'Aflisio. Ein Beitrag zur Geschichte der Verpachtung des Burgtheaters (1765/67-1770). Festgabe der Kommission für Theatergeschichte zum 75. Geburtstag von Margret Dietrich*, Wien, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1995 («Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte», 622); JØRGEN LANGDALEN, *Reformens retorikk. Gluck og Rousseau, in Frihetens århundre. Litteratur, kunst og filosofi i Frankrike på 1700-tallet. En antologi*, a cura di Knut Ove Eliassen, Svein-Eirik Fauskevåg e Knut Stene-Johanse, Oslo, Spartacus, 1998, pp. 75-112; JOHN A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 308-329 (capitolo su *Les Danaïdes*); HERBERT SCHNEIDER, *Gluck and Lully*, in *Lully Studies*, a cura di John Hajdu Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 243-271; WILLIAM GIBBONS, *Building the Operatic Museum. Eighteenth-Century Opera in Fin-de-Siècle Paris*, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 83-144 («Eastman Studies in Music», 99).

⁶⁹ *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742-1776. Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Oberhofmeister der Kaiserin. Eine Dokumentation*, a cura di Elisabeth Grossegger, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, 1987 («Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung», 12); JOHANN CHRISTIAN VON MÄNNLICH, *Historie de ma vie. Mémoires*, 3 voll., a cura di Karl-Heinz Bender e Hermann Kleber, Trier, Spee, 1989-2003; trad. ted.: *Job[ann] Christian von Mannlich. Ein deutscher Maler und Hofmann. Lebenserinnerungen*, a cura di Eugen Stollreither, Berlin, Mittler, 1910; 1913² (*Rokoko und Revolution. Lebenserinnerungen des Johann Christian von Mannlich*); rist. Stuttgart, Koehler, 1966; BERTIL VAN BOER, *The Travel Diary of Joseph Martin Kraus. Translation and Commentary*, «Journal of Musicology», VIII/2, 1990, pp. 266-290; RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Kassenschlager Gluck an der Pariser Académie Royale de Musique*, in *De Editione Musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, a cura di Wolfgang Gratzer e Andrea Lindmayr-Brandl, Laaber, Laaber, 1992, pp. 109-124 – all'interno del volume citiamo inoltre: THEODORA STRAKOVÁ, *Italienische Barockoper in Mähren und Christoph Willibald Gluck*, pp. 167-175; e LUIGI FERNANDO TAGLIAVINI, «Sposa! Euridice!» *Prosodischer und musikalischer Akzent*, pp. 177-202. A irrobustire l'epistolario gluckiano si sono aggiunti in anni recenti i contributi di ROSWITHA SPULAK, *Ein unbekanntes Schriftstück Christoph Willibald Glucks*, «Die Musikforschung», XL/4, 1987, pp. 345-349 (viene riportata la corrispondenza con Franz e Marianne Pirker); FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK, *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe (Hamburger Klopstock-Ausgabe)*, a cura di Elisabeth Höpker-Herberg, Horst Gronemeyer, Klaus Hürlebusch e Rose-Maria Hürlebusch, Berlin-New York, De Gruyter, 1974-, VI/1 (*Briefe 1773-1775*), pp. 87-88, 218-219, VII/1 (*Briefe 1776-1782*) pp. 23-24, 96, 164-165; e RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Ein Gesundheitsrezept für Maria Anna Gluck. Brief Pierre-Louis Molines vom 13. Juli 1779*, in *Musicologia austriaca 19. Freie Beiträge*, a cura di Monika Fink e Rainer Gstrein, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 2000, pp. 9-15

⁷⁰ Dei molti convegni di studi organizzati per celebrare il trecentesimo anniversario dalla nascita di Gluck occorre segnalare in particolare la coppia di conferenze viennesi – *Gluck, der Reformer? Kontexte, Kontroversen, Rezeption* (Wien, 18-20 luglio); *Christoph Willibald Gluck. Bilder – Mythen – Diskurse* (Wien-Berching, 23-25 ottobre) –, corredate da un numero speciale della rivista «Österreichische Musikzeitschrift» dal titolo *Revolution der Oper? 300 Jahre Christoph Willibald Gluck* e dal simposio americano tenutosi presso la Western Illinois University – *Gluck and the Map of Eighteenth-Century Music* (Macomb, 17-19 ottobre).

Calzabigi,⁷¹ permettendo al tempo stesso di rivedere e riformulare giudizi in sede musicologica alla luce di un più vasto quanto articolato orizzonte storiografico,⁷² che può ora contare su pertinenti valutazioni di singoli aspetti drammaturgici,⁷³ approfondite considerazioni sia sulla librettistica che sulle tipologie drammatico-musicali,⁷⁴ frequenti incursioni (con occhio di riguardo per i

⁷¹ *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del Convegno di Studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987)*, a cura di Federico Marri, Firenze, Olschki, 1989 («Historiae Musicae Cultores – Biblioteca», 54) – attinenti alla ricerca gluckiana sono in particolare: PAOLO GALLARATI, *La teoria della «musica di declamazione»*, pp. 5-13; GUIDO PADUANO, *La riforma di Calzabigi e Gluck e la drammaturgia classica*, pp. 15-27; GABRIELLA BIAGI-RAVENNI, *Calzabigi e dintorni. Boccherini, Angiolini, la Toscana e Vienna*, pp. 29-71; ANNA LAURA BELLINA, *I gesti parlanti ovvero il recitar danzando. «Le festin de pierre» e «Sémiramis»*, pp. 107-117; e BRUNO BRIZI, *Uno spunto polemico calzabigiano. «Ipermestra o le Danaidi»*, pp. 119-145. Imprescindibile è inoltre l'edizione del lascito letterario RANIERI CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, 2 voll., a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno, 1994 («Testi e documenti di letteratura e di lingua», 13).

⁷² WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE, *Wahrheit, Einfachheit, Natürlichkeit. Christoph Willibald Gluck – Ein Komponist zwischen den Zeiten?*, «Musik und Gesellschaft», xxxvii/11, 1987, pp. 562-567; NORBERT MILLER, *Christoph Willibald Gluck und die musikalische Tragödie. Zum Streit um die Reformoper und den Opernreformer, in Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, a cura di Hermann Danuser, Laaber, Laaber, 1988, pp. 109-153; PAOLA MECARELLI, *Da Traetta a Gluck, da Frugoni a Calzabigi. La riforma della tragedia in musica a Parma*, «Musica/realità», xiii, 1992, pp. 31-41; REINHARD STROHM, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997; ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998, 2000; CARL DAHLHAUS e NORBERT MILLER, *Europäische Romantik in der Musik*, 2 voll., Stuttgart, Metzger, 1999-2007, I (*Oper und sinfonischer Stil 1770-1820*), pp. 27-132; *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, a cura di Irene Brandenburg, Laaber, Laaber, 2010 – alla stregua della già citata *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* la miscellanea raccoglie in gran parte interventi pubblicati in precedenza –; ANDREA FABIANO e MICHEL NOIRAY, *L'opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, 2013; PIERO WEISS, *L'opera italiana nel '700*, a cura di Raffaele Mellace, pref. di Lorenzo Bianconi, Roma, Astrolabio, 2013; GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014 («Frecce», 171).

⁷³ GABRIELE BUSCHMEIER, *Die Entwicklung von Arie und Szene in der französischen Oper von Gluck bis Spontini*, Tutzing, Schneider, 1991 («Mainzer Studien zur Musikwissenschaft», 27); Id., «... de l'emploi du mètre ... dépend le grand effet de l'expression musicale». Du Roullet, Gluck und die Prosodie, in *Festschrift Christoph-Helmut Mahling zum 65. Geburtstag*, 2 voll., a cura di Axel Beer, Kristina Pfarr e Wolfgang Ruf, Tutzing, Schneider, 1997, I, pp. 203-210 («Mainzer Studien zur Musikwissenschaft», 37); ANNA AMALIE ABERT, «Deutsche Kosmopoliten». Christoph Willibald Gluck, in Id., *Geschichte der Oper*, Kassel-Stuttgart-Weimar, Bärenreiter-Metzler, 1994, pp. 351-372; THOMAS BETZWIESER, *Der in Bewegung gesetzte Chor. Gluck und der «choeur dansé»*, in *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, a cura di Jean Gribenski, Marie-Claire Mussat e Herbert Schneider, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, pp. 45-54; Id., *Musikalischer Satz und szenische Bewegung. Chor und «Chœur dansé» in der französischen Oper (Académie Royale de Musique)*, «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», xxiii, 1999, pp. 151-185; trad. ingl.: *Musical Setting and Scenic Movement. Chorus and «choeur dansé» in Eighteenth-Century Parisian Opéra*, «Cambridge Opera Journal», xii/1, 2000, pp. 1-28; ARNOLD JACOB SHAGEN, *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt, Lang, 1997, pp. 135-197 («Perspektiven der Opernforschung», 5); Id., *Chœur dansé und Chœur en action. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper*, in *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, a cura di Claudia Jeschke e Hans-Peter Bayerdörfer, Berlin, Vorwerk 8, 2000, pp. 291-306; REINHOLD HAMMERSTEIN, *Gluck und das Orakel*, in Id., *Die Stimme aus der anderen Welt. Über die Darstellung des Numinosen in der Oper von Monteverdi bis Mozart*, Tutzing, Schneider, 1998, pp. 125-150.

⁷⁴ *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht*, a cura di Klaus Hortschansky Hamburg, Wagner, 1991 («Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster», 1); HANS-PETER RENGGLI, *Der Text als Werbemittel und Reformprogramm. François Du Roulets «Lettre à M.D.[Auvergne] un des directeurs de l'Opéra de Paris»*, in *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, 2 voll., a cura di Hermann Danuser e Tobias Pleburch, Kassel, Bärenreiter, 1998, II, pp. 437-440.



La presunta casa natale di Gluck a Weidenwang (presso Berching, nel Palatinato bavarese). Litografia (1906) di Friedrich Trost il Vecchio (1844-1922). Il luogo di nascita del compositore è tuttavia oggetto di controversia: nonostante Gluck sia stato battezzato a Weidenwang, le fonti più accreditate indicano come luogo natale Erasbach, un'altra frazione di Berching, dove i Gluck vissero dal 1714 al 1717.

balletti) nel più scarso repertorio non operistico,⁷⁵ nonostante l'insufficienza di testimonianze sugli allestimenti e sulle messinscene delle opere di Gluck⁷⁶ e il tuttora scarso dibattito sul ruolo determinante svolto dal musicista tedesco nello sviluppo del teatro lirico ottocentesco.

Seconda tessera operistica della collaborazione con Calzabigi, *Alceste* incarna, molto più di *Orfeo ed Euridice*, una radicale operazione di rottura delle convenzioni del melodramma metastasiano. Se infatti l'articolazione dell'azione drammatica in estesi quadri scenici riprende, pur nel-

⁷⁵ SYBILLE DAHMS, *Choreographische Aspekte im Werk J. G. Noverres und G. Angiolinis*, «Tanzforschung», II, 1991, pp. 93-111; EAD., *Some Questions on the Original Version of Gluck and Angiolini's «Don Juan»*, «Dance Chronicle», XXX/3, 2007, pp. 427-438; EAD., *Der konservative Revolutionär, Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München, Epodium, 2010, pp. 202-211, 296-302; e inoltre LAURENZ LÜTTEKEN, *Zur Interdependenz von ästhetischer Legitimation und kompositorischer Praxis im Handlungsballett*, in *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper, Musik, Sprache*, a cura di Erika Fischer-Lichte e Jörg Schönert, Göttingen, Wallstein, 1999, pp. 305-322 («Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa», 5). Sulla produzione vocale e strumentale menzioniamo invece DANIELA PHILIPPI, *Zum Kanon konzertant verwendeter Arien von Christoph Willibald Gluck*, «Mozart-Jahrbuch», 2000, pp. 215-224; JEN YEN CHEN, *The Sachsen-Hildburghausen Kapelle and the Symphonies of Christoph Willibald Gluck*, «Ad Parnassum», II/1, 2003, pp. 81-109.

⁷⁶ Lodevoli eccezioni sono rappresentate da KATHLEEN KUZMICK HANSELL, *Gluck's «Orpheus och Euridice» in Stockholm. Performance Practices on the Way from «Orfeo» to «Orphée» 1773-1786*, in *Gustavian Opera. An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance, and Theatre, 1771-1809*, a cura di Inger Mattsson, Stockholm, Royal Swedish Academy, 1991, pp. 253-280; RENATE ULM, *Glucks Orpheus-Opern: die Parma-Fassung von 1769 als wichtiges Bindeglied zwischen dem Wiener Orfeo von 1762 und dem Pariser Orphée von 1774*, Frankfurt, Lang, 1991 («Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI», 70).

l'accresciuta dimensione corale, l'impostazione generale della precedente «azione teatrale», nuova è la coscienza critica e programmatica, esplicitata a chiare lettere dal celebre 'manifesto' inserito come prefazione alla partitura a stampa. Sintesi esemplare non soltanto del prepotente e diffuso fermento rinnovatore in seno agli ambienti artistici e letterari fin dai primi decenni del Settecento, il documento si pone quale compendio teorico essenziale delle novità introdotte dal compositore sul piano musicale attinenti al delicato rapporto con il testo e alla verità espressiva. La rielaborazione francese di *Alceste*, presentata al pubblico parigino una decina di anni più tardi su testo tradotto e rivisto da Du Roullet, risponde al contrario alle esigenze più articolate e sofisticate tanto care alla tradizione autoctona della *tragédie lyrique* – da qui il decorso più conciso della trama, l'inserzione *ex novo* del personaggio eroico di Hercule e di un ampio *divertissement* conclusivo, il maggior risalto dato alla coppia di protagonisti, il deciso allentamento della stentorea solennità delle monumentali sezioni corali –, riflettendo al contempo la sensibile maturazione stilistica dell'autore e l'emergere di una prodigiosa capacità di introspezione psicologica.

I continui accostamenti, paragoni e raffronti tra le versioni viennese e parigina hanno costituito, come facile a prevedersi, la direttrice primaria della fortuna bibliografica novecentesca di *Alceste*,⁷⁷ mentre la grande quantità di recensioni coeve e ottocentesche,⁷⁸ abbinata all'attenta ricostruzione di peculiari allestimenti del passato – indicativi sono soprattutto i saggi di Hermann Abert,⁷⁹ Catriona Seth,⁸⁰ Margaret R. Butler⁸¹ e William Gibbons⁸² – funge da utile documenta-

⁷⁷ ANNA AMALIE ABERT, *Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt*, «Die Musikforschung», VI/3, 1953, pp. 214-235; MARGARET HASTINGS, *Gluck's «Alceste»*, «Music & Letters», XXXVI/1, 1955, pp. 41-54; FREDERICK WILLIAM STERNFELD, *Expression and Revision in Gluck's «Orfeo» and «Alceste»*, in *Essays Presented to Egon Wellesz*, a cura di Jack Westrup, Oxford, Clarendon Press, 1966, pp. 114-129; PATRICIA HOWARD, *Gluck's Two «Alcestes». A Comparison*, «The Musical Times», CXV/1578, 1974, pp. 642-64; MAX LOPPERT, «Alceste» Reassessed, «Opera», XXV/1, 1974, pp. 675-680; JULIAN RUSHTON, *In Defence of the French «Alceste»*, «The Musical Times», CXXII/1665, 1981, pp. 738-740; GERHARD CROLL, *Glucks «Alceste» in Wien und Paris*, «Österreichische Musikzeitschrift», XLVIII, 1993, pp. 231-236; ID., «Was machen wir mit dem Schluss?», *Il Fine in der italienischen «Alceste» von Gluck*, in *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, a cura di Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg e Monika Woitas, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, pp. 63-70.

⁷⁸ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre à M. Burney sur la musique, avec fragments d'observations sur l'«Alceste» italien de M. le chevalier Gluck*, in ID., *Traité sur la musique*, Genève 1781, pp. 387-438; rist. in *Collection complète des œuvres complètes de J. J. Rousseau, citoyen de Genève*, 17 voll., Genève, 1780-1788, VIII (*Théâtre, poésie et musique*), pp. 541-576; CARL FRIEDRICH ZELTER, *Über die Aufführung der Gluckschen Alceste, auf dem Königl. Operntheater zu Berlin von 1796*, in *Musikalischer Almanach*, 2 voll., a cura di Johann Friedrich Reichardt, Berlin, Unger, 1796, II, pp. 267-293; JOHANN CARL GOTTLIEB SPAZIER, *Über Glucks «Alceste»*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», I/25, 1799, pp. 385-391; ADOLPH BERNHARD MARX, *Über Gluck und seine «Alceste»*, «Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung», I/5 (*Extrablatt*)-6, 1824, pp. 43-46, 52-54; JULES BAUDOUIN, *L'«Alceste» de Gluck. Étude dédiée à Mme Pauline Viardot*, Paris, Lebigre-Duquesne, 1861; HENRY BLAZE DE BURY, *Le Chevalier Gluck. A propos de la reprise d'«Alceste» à l'Opéra*, «Revue des deux mondes», XXXVI/6, 1866, pp. 175-201 (cfr. nota 6).

⁷⁹ HERMANN ABERT, *Glucks «Alkestis» im Stuttgarter Landestheater*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», VII/7, 1924, pp. 353-371.

⁸⁰ CATRIONA SETH, *Un opéra politiquement correcte sous le Directoire. L'«Alceste» de l'An V (1797)*, in *Tragédies tardives. Actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, a cura di Pierre Frantz e François Jacob, Paris, Champion, 2002, pp. 169-177.

⁸¹ MARGARET R. BUTLER, *Gluck's «Alceste» in Bologna. Production and Performance at the Teatro Comunale, 1778*, «Journal of the American Musicological Society», LXV/3, 2012, pp. 727-776.

⁸² WILLIAM GIBBONS, *Music of the Future, Music of the Past. «Tannhäuser» and «Alceste» at the Paris Opéra, «19th-Century Music»*, XXXIII/3, 2010, pp. 232-246.

zione per ripercorrere nei numerosi travisamenti subiti la tormentata ricezione dell'opera. All'acuta disamina condotta da Pierluigi Petrobelli con prospettiva squisitamente analitica,⁸³ si contrappongono le letture di Bruno Brizi, che intravede nell'opera i paradigmi drammaturgici del repertorio oratoriale padovano,⁸⁴ e di Gerardo Tocchini, abile nel rintracciare le implicazioni politiche del libretto di Calzabigi.⁸⁵ Accanto a cospicui contributi di diversa natura reperibili in atti di convegno⁸⁶ e nel numero dedicato ad *Alceste* per la collana «L'avant-scène opéra»,⁸⁷ segnaliamo infine il prezioso studio di Michela Garda sui canoni stilistico-espressivi delle scene infernali nell'opera seria di fine Settecento⁸⁸ e due curiosi contributi che svelano la repentina diffusione europea del titolo gluckiano: il primo, firmato da Lucio Tufano, esamina un caso singolare di riutilizzazione in ambito sacro di musica estrapolata dall'opera,⁸⁹ il secondo, scritto da Guido Salvetti, scruta invece l'intonazione musicale del soggetto euripideo da parte di Pietro Alessandro Guglielmi a partire dal medesimo libretto di Calzabigi.⁹⁰

⁸³ PIERLUIGI PETROBELLI, *L'«Alceste» di Calzabigi e Gluck. L'illuminismo e l'opera*, in *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'età moderna offerti a Federico Ghisi nel 70. Compleanno, 1901-1971*, «Quadrivium», XIII/2, 1971, pp. 279-293; rist. in ID., *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1997, pp. 167-176 – cfr. nota 55 («Gluck-Studien», 1).

⁸⁴ BRUNO BRIZI, *Per una lettura dell'«Alceste» di Gluck*, in *Mozart, Padova e la «Betulia liberata». Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700. Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 28-30 settembre 1989)*, a cura di Paolo Pinamonti, Firenze, Olschki, 1991, pp. 245-271 («Quaderni della Rivista italiana di musicologia», 24); rist. in ID., *Da limpida vena. Scritti scelti*, a cura di Marco Bizzarini, Treviso, Diastema, 2012, pp. 261-290.

⁸⁵ GERARDO TOCCHINI, *L'etica absburgica del regnante nell'«Alceste» di Ranieri de' Calzabigi*, «Studi italiani», VI/2, 1994, pp. 81-94.

⁸⁶ Cfr. nota 55 («Gluck-Studien», 6); ANTONELLA PARMA, «Alceste», o della felice passione del sacrificio, in *Christoph Willibald Gluck nel 200. anniversario della morte cit.*, pp. 313-318; CLAUDIO GALLICO, *Manifesto della riforma. La dedica di Alceste*, ivi, pp. 457-463; BARBARA GIZZI, *Il «cieco amore» di Alceste. Variazioni di un mito e riforma del melodramma*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, Urbino, Università degli studi, 1987, vol. V, pp. 79-89; GUIDO PADUANO, *Sfiorare la morte. Gluck e l'Alceste del Settecento*, ivi, pp. 607-629.

⁸⁷ «L'avant-scène opéra», no. 256, 2010; JEAN-MICHEL BRÈQUE, *Les avatars d'une légende purement grecque*, pp. 14-28; MICHEL NOIRAY, *Provocation esthétique et plaisir des larmes*, pp. 84-99; JEAN-PHILIPPE GROSPERRIN, *La terreur et le rite*, pp. 94-99; CAROLINE BOUJU, *Rosalie Levasseur, la créatrice d'Alceste à Paris*, pp. 92-93; JOËL-MARIE FAUQUET, «Alceste» recrée. Une leçon de composition dramatique de Berlioz, pp. 100-111.

⁸⁸ MICHELA GARDA, *Da «Alceste» a «Idomeneo». Le scene «terribili» nell'opera seria*, «Il Saggiatore musicale», I/2, 1994, pp. 335-360.

⁸⁹ LUCIO TUFANO, *Un insolito destino per l'«Alceste» di Gluck. Il Requiem-Parodia di Antonio Corrado (Napoli, 1784)*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte* XV, 2 voll., a cura di Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber, 1998, II, pp. 583-610 («Analecta musicologica», 30).

⁹⁰ GUIDO SALVETTI, *Un maestro napoletano di fronte alla riforma. «L'Alceste» di Pietro Alessandro Guglielmi*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 97-119.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

«Alla memoria del maestro di Weidenvang»

Il primo teatro veneziano a celebrare Christoph Willibald Gluck fu il San Samuele, che nella stagione dell'Ascensione del 1742 propone il *Demetrio*, seconda opera del ventisettenne compositore a quattro mesi dal debutto milanese con *Artaserse*. Due anni dopo sarà *Ipermestra* a calcare le scene del più titolato Teatro di San Giovanni Grisostomo, l'attuale Malibran. *Orfeo ed Euridice* si rappresenta nel 1776 al Teatro di San Benedetto, ma non siamo di fronte a una pronta ripresa della versione parigina della *tragédie-opéra* di Gluck, bensì alla *première* dell'opera, assai fortunata, di Ferdinando Bertoni, maestro di coro ai Mendicanti e allora vice maestro della Cappella Ducale di San Marco, sul libretto di Calzabigi ripreso con opportuni adattamenti (ad esempio Amore diviene Imene, perché intonato dal celebre tenore Giacomo David). Nel ruolo principale cantò l'Orfeo della produzione originale viennese (1762): Gaetano Guadagni, fra gli ultimi divi castrati e grande presenza scenica, cresciuto alla scuola shakespeareiana del celebre attore David Garrick.¹

Per assistere al debutto di Gluck al Teatro La Fenice si deve arrivare verso la fine dell'Ottocento. La programmazione della stagione di carnevale e quaresima 1888-1889 parte da lontano: i documenti conservati in Archivio storico esibiscono un appunto anonimo e senza data ma sicuramente precedente le altre testimonianze ulteriori, che riporta due tra le ipotesi riguardanti i titoli delle opere da mettere in cantiere:

n. I / *Roberto / Asrael / Carmen / Pescatori* o *Giulietta Romeo*

n. II / *Asrael / Roberto* o *Cola da Rienzi / Giulietta Romeo* di Gounod / *Ero Leandro* o una nuova di Gomez / *Ballo / Due Gemelle – Nerenta*.

Fin dall'inizio si vuol porre in scena la *Carmen* di Bizet, e forse pure *I pescatori di perle*, mentre gli altri titoli sembrano candidature più deboli, eccezion fatta per Meyerbeer. I primi ad uscire allo scoperto, subito all'indomani delle prime fughe di notizie circa il prevedibile finanziamento comunale, sono i fratelli Corti, che già il 14 febbraio mettono nero su bianco la propria proposta:

Si obbligherebbe per un numero di non meno di 34 recite, per rappresentarvi tre Opere cioè *Carmen*, *Pescatori*, ed *Otello* nonché un Ballo grande, e con Artisti tutti pienamente approvati dalle Case Editrici. Per tali impegni i sottoscritti domanderebbero una dote di Lire 12/m, i soliti palchi e condizioni consuete.²

¹ L'*Orfeo* di Bertoni viene ripreso al San Benedetto nel 1783 per approdare poi nel 1795 alla neonata Fenice. Il medesimo libretto di Calzabigi viene inoltre proposto nel 1796, «per la musica del nobil homo Francesco Morolin», probabilmente per una occasione privata.

² Fratelli Corti alla Nobile Presidenza, Milano 14 febbraio 1888, Archivio storico del Teatro La Fenice, faldone 477, Buste spettacoli 1888-1889 (da qui vengono le citazioni seguenti dei documenti d'archivio).

La proposta avanzata dai fratelli milanesi deve interessare subito la direzione del teatro, se il presidente della Fenice si reca rapidamente a Milano per discutere di persona con l'impresa; solo due settimane più tardi la proposta precedente viene affinata e ripresentata alla direzione:

Come da verbale intelligenza avuta con codesta Onorevole Direzione, le comunichiamo il seguente progetto, come lo abbiamo espresso in massima all'egregio Sig.r Conte Labia recatosi appositamente in Milano. I sottoscritti [...] assumerebbero l'appalto del Teatro La Fenice in Venezia per la prossima Stagione di Carnevale-Quaresima 1888-89 e per un numero di quarantacinque rappresentazioni cominciando dal 26 Dicembre 1888. Si rappresenterebbero Quattro Opere, due delle quali desiderate dalla cittadinanza *Carmen* e *Pescatori di perle* opere-ballo. Le altre due, una grandiosa di repertorio e l'altra nuova per le scene di Venezia, da destinarsi di comune accordo con questa Onorevole Direzione, come potrebbe essere la *Salambò* di N. Massa, *La regina di Saba* di Goldmark, il *Tristano e Isotta* di Wagner recentemente novità. Oltre le quattro opere si darà un Ballo grande del Coreografo Cav. Manzotti ridotto appositamente per le scene di Venezia.³

Nell'ambiente teatrale le voci corrono però assai veloci, e il 7 marzo su carta intestata alla «Gazzetta dei teatri» Carlo d'Ormeville si rivolge a Labia per proporre due progetti: «uno, per il solo carnevale, con tre opere *Carmen*, *Pescatori*, *Otello* o *Asrael* più un ballo; due, appalto per tre anni carnevale quaresima»⁴ con programma ovviamente tutto da vedere. Ma lasciare carta bianca, sia pure ad una impresa titolata, va contro gli interessi della Società, che lascia quindi cadere la proposta. Ancora quindici giorni e la notizia del finanziamento, oramai nota, suscita ulteriori proposte, come quella dell'impresario Antonio Pessina, che il 21 marzo ipotizza la realizzazione non di una bensì di due stagioni, la prima di carnevale e quaresima, la seconda invece come appendice estiva; e sarebbe proprio in quest'ultima che andrebbe quella *Carmen* che il pubblico esige:

Io potrei sottoporle un progetto di un'Impresa solvibilissima la quale per la stagione invernale farebbe rappresentare 4 opere – due delle quali grandiose ed un Ballo grande coll'obbligo anco di dare un 12 rappresentazioni in estate con due opere e fra queste la *Carmen*.⁵

È curioso come anche le stagioni che vengono proposte e pensate con largo anticipo possano poi essere messe in discussione fino all'ultimo: in una data imprecisata, ma verosimilmente in ottobre, l'impresa Piontelli propone quattro opere da scegliersi tra *Roberto il diavolo*, *Lohengrin*, *Asrael*, *Fosca*, *Otello*, *Ugonotti*, *Regina di Saba*, più una quinta opera di ripiego, apparentemente rimettendo in discussione tutto il lavoro sinora svolto. La tela di Penelope della stagione conosce però la propria vera svolta quando entra in gioco Sonzogno:

Ieri tosto parlato col Sig. Sonzogno e reso ostensibile il dispaccio che il Sig.r Conte Labia mi indirizzò, gli telegrafai a Fratta Polesine. «Sonzogno accetta dare 4 opere ballo *Carmen* *Pescatori* *Ugonotti* o *Roberto* ed altra più due repertorio. Ballabili 24 ballerine, escluso obbligo ballo, riservandoci diritto darlo Quaresima».⁶

In questo caso la proposta sembra la più vantaggiosa e al contempo quella che assicura maggiori probabilità di successo, per cui si procede lesti alla redazione del contratto: e sarà proprio in questa occasione che il programma verrà finalmente perfezionato inserendo anche il prezioso lavoro di Gluck:

³ Fratelli Corti alla Nobile Presidenza, Milano 1 marzo 1888.

⁴ Carlo d'Ormeville alla Nobile Presidenza, Milano 7 marzo 1888.

⁵ Antonio Pessina al conte Labia, Milano 21 marzo 1888.

⁶ Impresa del Teatro Costanzi di Roma, sig. Fidora, al conte Labia, 3 novembre 1888.



Orfeo ed Euridice al Teatro La Fenice di Venezia, 1961; regia e coreografia Luciana Novaro, scene di Hein Heckroth; in scena: Giulietta Simionato (Orfeo), Cecilia Fusco (Amore), Nicoletta Panni (Euridice). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Orfeo ed Euridice al Teatro La Fenice di Venezia, 1982; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi, coreografia di Jorma Uotinen; in scena: Florence Quivar (Orfeo). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Orfeo ed Euridice al Teatro La Fenice di Venezia, 1982; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi, coreografia di Jorma Uotinen; in scena: Florence Quivar (Orfeo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Orfeo ed Euridice al Teatro La Fenice di Venezia, 1984; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi, coreografia di Jorma Uotinen; in scena: Margarita Zimmermann (Orfeo), Carmen Balthrop (Euridice). Archivio storico del Teatro La Fenice.

1° Il Signor Edoardo Sonzogno assume l'appalto degli Spettacoli da prodursi nel Teatro La Fenice in Venezia, durante la Stagione di Carnevale Quaresima 1888-89 obbligandosi di dare non meno di n. 45 rappresentazioni cioè fino al 15 Marzo circa ed in via ordinaria quattro per settimana (salvo casi impreveduti) colle seguenti Opere-ballo: *Carmen* del m° Bizet, *Ugonotti* del m° Meyerbeer, *Amleto* del m° Thomas e *Orfeo* del M° Gluck [*sic*] e non meno di due opere di repertorio da destinarsi. I balli delle opere saranno eseguiti colla coppia danzante [in bianco] e n. 24 ballerine [...]. Il numero dei professori d'orchestra non potrà essere minore di 68, così i Coristi dovranno esser non meno di 54 d'ambo i sessi e cioè n. 36 uomini e 18 donne che verranno istruiti e diretti da abile maestro scritturato pure dall'Impresa.⁷

Da questo momento si procede rapidi alla organizzazione vera e propria della stagione e al suo inizio; tradizionalmente questo momento coincide con una netta riduzione della corrispondenza conservata in archivio, per cui diventa più arduo seguire nei dettagli la successione degli eventi. All'inizio del mese di marzo peraltro finalmente anche il libretto dell'*Orfeo* viene inviato alla Prefettura⁸ e ottiene prontamente l'autorizzazione.

Vi è incertezza circa l'esito del lavoro del compositore tedesco: la differenza con le opere allora eseguite è tale e tanta da preoccupare il teatro. Non è a caso quindi che «La gazzetta di Venezia», spesso vicina alla dirigenza della Fenice, introduca il lavoro un paio di giorni prima che vada in scena. Un lungo articolo propone una dettagliata biografia del compositore, non trascurando un'introduzione all'opera che faccia meglio comprendere lo spettacolo: la citazione di Berlioz è un altro modo per incuriosire il pubblico e bendisporlo, obiettivo anche della nota che celebra Elena Hastreiter:

È inutile, parmi, di ammonire il pubblico [...] di recarsi dopodimani alla Fenice, sgombra la mente di ricordi e di impressioni musicali. Occorrerà soprattutto di non procedere subito a confronti con recenti spartiti, perché l'opera del Gluck, per quanto meravigliosa di verità e di efficacia drammatica, non potrebbe forse resistere! [...] Insisto su di ciò, perché le sorprese potrebbero riescir spiacevoli. Berlioz ha scritto che la lotta fra Orfeo e i Demoni – nell'atto secondo – è sublime, e tale infatti la giudicarono tutti, ma occorre saperla ascoltare. [...] Gluck ha diritto adunque a molta serietà e religiosità di attenzione. Il pubblico è avvertito. [...] Per la terza volta, in Italia, l'Hastreiter si presenterà fra due giorni su le scene della nostra Fenice nei panni di quell'Orfeo che ha ispirato per secoli e secoli poeti e musicisti. Una vera festa artistica ci è dunque promessa: apparecchiamoci a goderla.⁹

E la critica dell'opera appare puntuale la sera successiva alla prima rappresentazione fenicea:

Occorreva proprio l'opera magistrale di Cristoforo Gluck per indurre al silenzio, almeno una volta, il pubblico, il gran pubblico accorso iersera alla Fenice. Di solito le ciarlette dei palchi rompono i timpani agli ascoltatori seri, ma quando il maestro Bimboni salì nella tribuna direttoriale, tutte le lingue ammutolirono. Fu certo un sacrificio, che le signore nostre fecero in omaggio alla memoria del maestro di Weidenwang!¹⁰ [...] Né la sinfonia, che precede l'*Orfeo*, quantunque eseguita con sufficiente colorito, valse a scuotere, a distrarre. È infatti una pagina di musica inefficace, scarsa d'ispirazione e di effetti e poco degna dell'opera. Gluck aveva bisogno di forti situazioni drammatiche – come lasciò scritto – per eccitarsi la fantasia [...] Quando il coro s'allontana, Orfeo seguita le indicazioni nell'aria «Ti domanda agli

⁷ Contratto di appalto, 28 novembre 1888.

⁸ 7 marzo 1889: «La scrivente si pregia rimettere a cod. Prefettura per la revisione teatrale due libretti dell'opera *Orfeo* del m.° Gluck, allo scopo venga ritornato l'esemplare bollato col relativo permesso», ivi.

⁹ «La gazzetta di Venezia», venerdì 15 marzo 1888, rubrica *Da una platea all'altra*, articolo firmato BICI.

¹⁰ *Recte* Weidenwang; non vi è tuttora certezza del luogo preciso in cui nacque Gluck, poiché autorevoli ricercatori sostengono che nacque a Erasbach e che a Weidenwang fu solo battezzato. Entrambe sono frazioni di Berching, nell'Alto Palatinato (detto anche Palatinato Bavarese, oggi Baviera)

Dei» e «Piango il mio ben così», rimarchevoli per la soavità dei motivi melodici, per la passione che è nel canto e nell'accompagnamento. Meno rimarchevoli sono invece le due arie susseguenti di Amore, e quella con la quale l'atto primo finisce, che non è del Gluck, ma del Bertoni,¹¹ sì che sarebbe forse bene di sopprimerla tornando al recitativo e alla perorazione originale per archi. Sopprimerla però quando non dovesse eseguirla un'artista come l'Hastreiter – perché il diletto ch'essa dà col canto suo compensa la fattura dell'aria stessa e della cadenza a fioriture aggiuntavi più tardi dalla Viardot. [...] Del resto, la cronaca dal secondo all'ultimo atto dell'*Orfeo* è presto fatta: un continuo crescendo di bellezze musicali; un succedersi di pagine molto melodiche, un alternarsi di note ora energiche, ora dolcissime, ma sempre ispirate da una fresca fantasia. [...] Abbiamo sentito deplorare la monotonia che in parecchi punti genera la musica dell'*Orfeo*; altri lo scarso interesse del dramma; altri la soverchia prolissità – e lo ammettiamo, ma a patto si riconosca che in gran parte compensano la scena dell'atto II, quando Orfeo ottiene con suono della lira di entrar nell'inferno a rivedervi Euridice; quelle ai Campi Elisi nel III atto, dove non v'è una nota che non sia improntata a una serenità meravigliosa [...]. Saranno possibili le discussioni, d'accordo: a queste anzi gl'innovatori aspiravano, ma bisognerà ben riconoscere che nell'*Orfeo* vi sono brani ancora vivi, malgrado che gusti, educazione, tendenze, tutto sia profondamente mutato. Ai veneziani intanto, non facili agli entusiasmi di riverbero, il III atto parve il migliore, tant'è vero che della Pantomima si volle iersera la replica. Ed ora il lettore non ci chieda se l'*Orfeo* abbia trionfato. Dopo una prima audizione bisogna procedere cauti. Piacque certo, ma non entusiasmò, né ad avviso nostro poteva entusiasmare.¹²

L'articolo palesa un equilibrio raro: a fronte di un lavoro inusuale il pubblico manifesta interesse ma anche perplessità. L'indiscutibile talento della Hastreiter e la sua vicinanza stilistica alla musica eseguita può sembrare freddezza all'ascoltatore, così come un certo disagio viene vissuto dall'orchestra e dal coro, soprattutto da quest'ultimo, forse un tantino fuori ruolo per una musica tanto diversa da quella alla quale è abituato. Persino l'uso della luce elettrica, novità in altri titoli gradita e apprezzata, diventa qui troppo fredda, troppo sfacciata... Ma va anche detto che il lavoro tiene. Si dovrà attendere però la metà del secolo successivo per rivedere questo titolo e la musica del cavalier Gluck nuovamente sulle scene della Fenice. E il 2015 per vedere in scena un altro capolavoro decisivo per le sorti del teatro musicale, l'*Alceste*.

¹¹ Il giornalista si riferisce all'aria di bravura «Addio, miei sospiri» attribuita a Ferdinando Bertoni (ma la questione è controversa), che viene dalla versione francese (1774) dell'opera di Gluck («Amour, viens rendre à mon âme»), e di lì in poi, fino al ripristino filologico dell'originale, veniva solitamente inserita nelle versioni italiane di *Orfeo ed Euridice* (la si legge come n. 17 della rid. per canto e pianoforte edita da Ricordi, a cura di Mario Parenti, nel 1962, «conforme alle rappresentazioni di Milano nel 1889»).

¹² «La gazzetta di Venezia», 18 marzo 1888.



Orfeo ed Euridice al Teatro La Fenice di Venezia, 1995; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi, coreografia di Joseph Russillo; in scena: Maria Rosa Moon (Amore). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Christoph Willibald Gluck al Teatro La Fenice e a Venezia

1888-1889 – Stagione di carnevale e quaresima

Orfeo ed Euridice, opera-ballo [azione drammatica] in quattro atti di Ranieri de' Calzabigi – 17 marzo 1889 (una recita).*

1. Orfeo: Elena Hastreiter 2. Euridice: Maria Van Cauteren 3. Amore: Adelina Stehle Mangiarotti – M° conc.: Oreste Bimboni; m° del coro: Raffaele Carcano; scen.: Maule e Sormani.

* Per le recite del 1889 fu adottata la partitura pubblicata nel 1888 da Edoardo Sonzogno (conforme alle rappresentazioni dell'ottobre 1888 al Teatro Costanzi di Roma), che proponeva una traduzione italiana dell'*Orphée et Eurydice* francese (1774) nella revisione in quattro atti di Hector Berlioz (1859).

1951-1952 – Stagione lirica di carnevale

Orfeo ed Euridice, azione drammatica in tre atti – 3 gennaio 1952 (3 recite).**

1. Orfeo: Ebe Stignani 2. Euridice: Elena Rizzieri 3. Amore: Lina Pesenti – M° conc.: Vittorio Gui; m° del coro: Sante Zanon; reg.: Giuseppe Marchioro; cor.: Rosa Piovela Ansaldo.

** Per le recite del 1952 e del 1961 fu adottata la partitura pubblicata nel 1889 da Casa Ricordi (conforme alle rappresentazioni milanesi dell'aprile 1889), che proponeva una diversa traduzione italiana dell'*Orphée et Eurydice*, parzialmente basata sulla revisione Berlioz.

1960-1961 – *Stagione lirica di primavera*

Orfeo ed Euridice – 7 maggio 1961 (3 recite). **

1. Orfeo: Giulietta Simionato 2. Euridice: Nicoletta Panni 3. Amore: Cecilia Fusco – M° conc.: Franco Caracciolo; m° del coro: Sante Zanon; reg. e cor.: Luciana Novaro; scen.: Hein Heckroth.

1982 – *Carnevale della Fenice. Mozart e le turcherie*

Le cinesi, azione teatrale in un atto di Pietro Metastasio – 15 febbraio 1982 (2 recite). ***

1. Lisinga: Nakazawa Fusako 2. Silango: Iorio Zennaro 3. Sivene: Cristina Mantese 4. Tangia: Maria Cristina Brancato – M° conc.: Fabio Pirona; reg.: Sheila Gruson; scen.: Daria Ganassini; Orchestra giovanile di Castelfranco Veneto.

*** al Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia, e al Centro Civico Carpenedo-Bissuola

1982 – *Opere, balletti, concerti*

Orfeo ed Euridice, azione teatrale in tre atti (versione Vienna 1762) – 15 ottobre 1982 (6 recite). ****

1. Orfeo: Florence Quivar 2. Euridice: Carmen Balthrop 3. Amore: Gladys Mayo – M° conc.: Ulrich Weder; m° del coro: Aldo Danieli; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; cor.: Jorma Uotinen; Teatrodanza La Fenice di Carolyn Carlson.

**** Nelle recite di *Orfeo ed Euridice* del 1982, 1984, 1985 e 1995 fu proposta la versione originale in italiano (Vienna 1762) secondo l'edizione critica di Anna Amalie Abert e Ludwig Finscher pubblicata nel 1963 da Bärenreiter.

1984 – *Autunno alla Fenice*

Orfeo ed Euridice – 21 ottobre 1984 (5 recite). ****

1. Orfeo: Margarita Zimmermann 2. Euridice: Carmen Balthrop (Daniela Dessì) 3. Amore: Monique Baudouin – M° conc.: Judith Somogi; m° del coro: Aldo Danieli; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; cor.: Jorma Uotinen; I giovani del Teatro Danza.

1985 – *Anno europeo della musica*

Orfeo ed Euridice – 7 ottobre 1985 (una recita, in forma di concerto). ****

1. Orfeo: René Jacobs 2. Euridice: Sophie Boulon 3. Amore: Isabelle Poulenard – M° conc.: Sigiswald Kuijken; La Petite Bande; Het Vokaal Ensemble Currende.

1994-1995 – *Stagione di lirica e balletto*

Orfeo ed Euridice – 17 gennaio 1995 (6 recite). ****

1. Orfeo: Bernadette Manca di Nissa 2. Euridice: Paula Almerares 3. Amore: Maria Rosa Moon – M° conc.: Yoram David; m° del coro: Giovanni Andreoli; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; cor.: Joseph Russillo; Ballet-Théâtre Joseph Russillo.

Biografie

GUILLAUME TOURNIAIRE

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato in Provenza, studia pianoforte e direzione d'orchestra al Conservatorio di Ginevra, vincendo negli stessi anni il Concorso internazionale Gabriel Fauré. La sua carriera professionale inizia nel 1993 come direttore artistico dell'ensemble vocale Le Motet de Genève, per poi passare dal 1996 al ruolo di chef des chœurs al Grand Théâtre de Genève e a quello di direttore di coro alla Fenice (stagione 2001-2002). Il debutto come direttore d'orchestra risale al 1998, sempre a Ginevra, con *Matrimonio al convento* di Prokof'ev. Passa poi all'Opéra National de Paris, dove dirige *Le sacre du printemps* di Stravinskij con le coreografie di Pina Bausch. In seguito, ancora a Ginevra, inizia una collaborazione con l'Orchestre de la Suisse Romande dirigendo la prima mondiale delle musiche composte da Prokof'ev per *Ivan il terribile* di Ejzenštejn (di cui cura personalmente la ricostruzione), *Das klagende Lied* di Mahler, *Amarus* e *Věčné evangelium* di Janáček, *Aleksandr Nevskij* di Prokof'ev, *Gilgameš* di Bohuslav Martinů, *Madame de* di Jean-Michel Damase, *Thamos König in Ägypten* di Mozart. Nel 2005 dirige *Les pêcheurs de perles* di Bizet nella tournée giapponese della Fenice, e l'anno successivo debutta all'Opera di Praga con il *Candide* di Bernstein, per poi divenire nel 2007 direttore musicale di quel teatro. Nel 2010 dirige *Carmen* alla Sydney Opera House, e nel 2011 diventa direttore artistico dell'Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne. Nel corso degli anni ha diretto la Filarmonica di Helsinki, l'Orchestre National de France, l'Orchestra Regionale Toscana, l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia. Ha lavorato inoltre con il Teatro São Carlos di Lisbona, lo Sferisterio Opera Festival di Macerata, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, la Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf, l'Orchestre de Chambre de Genève, la Deutsche Kammerphilharmonie di Brema, l'Atelier Lyrique dell'Opéra National de Paris, la Camerata Antiqua di Seoul, il Teatro Lirico di Cagliari, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestra dell'Ermitage di San Pietroburgo, il Mozarteum di Salisburgo.

PIER LUIGI PIZZI

Regista, scenografo e costumista. In tanti anni di presenza al Teatro La Fenice, Pier Luigi Pizzi ha legato il suo nome a più di quaranta spettacoli. Fra questi, ha lavorato come scenografo e costumista per *Mosè* di Rossini e *Medea* di Cherubini nel 1968; *Belisario* di Donizetti nel 1969; *Armida* di Rossini nel 1970; *Il corsaro* di Verdi e *Carmen* di Bizet nel 1971; *Roberto Devereux* di Donizetti e *Boris Godunov* nel 1972; *Don Carlo* nel 1973; *Attila* nel 1976; *Les martyrs* di Donizetti nel 1978. Fra gli spettacoli per i quali ha lavorato come regista, scenografo e costumista, sempre limitandosi solo alla Fenice di Venezia, si ricordano invece *Parsifal* e *Les Indes galantes* nel 1983, *Johannes Passion* di Bach nel 1984; *Aroldo*, *Stiffelio* e *La clemenza di Tito* nel 1986; *Lohengrin* nel 1987; *Le comte Ory* e *Salome* nel 1988; *Rinaldo* di Händel nel 1989; *La traviata* nel 1990; *I*

Capuleti e i Montecchi nel 1991; *Semiramide* nel 1992; *Buovo d'Antona* di Traetta e *Mosè* nel 1993; *Pelléas et Mélisande* e *Le martyre de Saint-Sébastien* di Debussy nel 1995; *Thaïs* di Massenet nel 2002; *Le domino noir* di Auber nel 2003; *Les pêcheurs de perles* di Bizet, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* di Offenbach e *Maometto secondo* nel 2005; *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer e *Il principe della gioventù* di Ortolani nel 2007; *Death in Venice* di Britten (Premio Abbiati 2000) nel 2008; *Die tote Stadt* di Korngold nel 2009; *The Turn of the Screw* di Britten nel 2010; *Powder Her Face* di Adès nel 2012; *Elegy for Young Lovers* di Henze nel 2014. Incaricato nel 2003 dall'allora sovrintendente Giampaolo Vianello di supervisionare i lavori di ricostruzione della Fenice, nel 2005 ha ricevuto sul palcoscenico del teatro veneziano il premio Rubinstein «Una vita nella musica». Dal 2008 ha affrontato, al Teatro Real di Madrid, la trilogia monteverdiana comprendente *L'Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea* e *Il ritorno di Ulisse in patria*. Tra gli ultimi spettacoli realizzati si menzionano almeno *La sonnambula* a Mosca, *La Gioconda* a Parigi e *Il trovatore* a San Pietroburgo.

MARLIN MILLER

Tenore, interprete del ruolo di Admeto. Nel 2008 debutta alla Scala nei panni di Andrès in *Wozzeck*, diretto da Daniele Gatti, per poi passare all'*Ercole amante* di Cavalli alla Nederlandse Opera. È Quint nell'allestimento firmato da Luc Bondy di *The Turn of the Screw* di Britten al Festival d'Aix-en-Provence. Canta Quint anche a Parma, Bari, Cremona, Como e alla Fenice nell'allestimento del 2010 diretto da Jeffrey Tate. È poi la volta del ruolo eponimo di *Les contes d'Hoffmann* in uno spettacolo curato da Laurent Pelly all'Opera di Losanna. Interpreta lo stesso ruolo anche alla Tri-cities Opera nello Stato di New York e all'Opera di Graz. Sul palco della Lyric Opera di Chicago partecipa a tre delle più importanti produzioni degli ultimi anni: *A View From the Bridge* di William Bolcom, *Carmen* con la regia di John Copley e *Tristan und Isolde* con la regia di Francesca Zambello. Nel 2011 è Rodolpho all'Opera di Roma nella première europea di *A View From the Bridge* di William Bolcom. A novembre dello stesso anno veste i panni del pittore nella *Lulu* di Berg messa in scena all'Opéra National de Paris. Canta le parti di Ferrando e Don Ottavio nella trilogia mozartiana di Damiano Michieletto alla Fenice, cui fa seguito la parte di Loge nel *Rheingold*, sempre a Venezia. Incarna poi Aschenbach in *Death in Venice* di Britten ancora alla Fenice, con la regia di Pier Luigi Pizzi. Tra gli altri ruoli si ricordano Tamino (*Die Zauberflöte*), David (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Piquillo (*La Périochole*), Cassio (*Otello*), Lenskij (*Eugenij Onegin*), Nemorino (*L'elisir d'amore*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Jupiter (*Semele*), il principe (*L'amore delle tre melarance*), Tebaldo (*I Capuleti e i Montecchi*). Di recente impersona Robert Wilson in *Doctor Atomic* di John Adams all'Opera di Strasburgo e Laca Kleme in *Jenufa* ad Avignone.

CARMELA REMIGIO

Soprano, interprete del ruolo di Alceste. Allieva di Aldo Protti e Leone Magiera, vincitrice nel 1992 a Filadelfia della Luciano Pavarotti Competition, debutta diciannovenne come protagonista in *Alice* di Testoni al Teatro Massimo di Palermo. Dopo le prime scritture in ambito barocco, ottiene notorietà internazionale con i ruoli mozartiani: Elettra e Ilia, Susanna e la Contessa, Donna Elvira e Donna Anna (con Claudio Abbado e Peter Brook), Fiordiligi, Vitellia, Pamina. I debutti verdiani (*Falstaff*, *Otello*, *Messa da Requiem*, *Simon Boccanegra*, *La traviata*) le aprono nuovi orizzonti nel campo del repertorio romantico, avvicinandosi a quelli donizettiani (*Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*) e belliniani (Adalgisa e Norma in *Norma*, *I Capuleti e i Montecchi*), senza tralasciare il repertorio tardoromantico (*La bohème*, *Tosca*, *Carmen*, *Faust*). È stata inoltre

Cleopatra in *Giulio Cesare* di Händel, Malwina in *Der Vampyr* di Marschner e Anne in *The Rake's Progress* di Stravinskij (a Palermo). Si è esibita nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Venezia, Bologna, Torino, Firenze, Genova, Trieste, Palermo, Napoli, Bari, Macerata) e internazionali (Covent Garden, Salisburgo, Parigi, Losanna, Ginevra, Bruxelles, Madrid, Mosca, Tokyo, Los Angeles) collaborando con direttori quali Maazel, Chung, Pappano, Abbado, Gatti, Tate, Harding, Plasson, Dudamel, Inbal, Chailly, Nagano, Gelmetti. Nella stagione 2013-2014 ha cantato *Simon Boccanegra* a Parma, *Turandot* e *Maometto II* a Roma, *La clemenza di Tito* e *The Rake's Progress* (Anne Trulove) a Venezia, *Eugenij Onegin* a Napoli, *Don Giovanni* (Donna Elvira) a Torino. Ancora a Venezia è Anne Trulove nel *Rake's Progress* di Stravinskij. Ha iniziato la stagione 2014-2015 con *Don Giovanni* (Donna Anna) a Tokyo e *Le nozze di Figaro* (la Contessa) al Regio di Torino.

GIORGIO MISSEI

Tenore, interprete del ruolo di Evandro. Diplomato al Conservatorio di Palermo, si perfeziona con Magda Olivero, Gianni Raimondi, Bonaldo Giaiotti e Raúl Giménez. Primo premio al Concorso Puccini 2010 di Lucca e secondo premio al Concorso Alaimo 2010, debutta nel 2011 a Ferrara nella prima assoluta di *Verso Tasso* di Ingrosso, Testoni e Furlani e, con l'Accademia Rossiniana, al Festival Giovane del Rossini Opera Festival nel *Viaggio a Reims* (Belfiore). Vincitore del Concorso Tito Schipa 2011 per il ruolo di Nemorino nell'*Elisir d'amore*, è quindi Giannetto nella *Gazza ladra* (regia di Michieletto) e Malcolm in *Macbeth* (diretto da Wellber) a Verona, Egoldo in *Martilde di Shabran* (direttore Mariotti, regia Martone) ed Eusebio nell'*Occasione fa il ladro* (regia Ponnelle) a Pesaro, Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* in Russia con l'Accademia della Scala, Alberto nell'*Occasione fa il ladro*, Edoardo nella *Cambiale di matrimonio* e Dorvil nella *Scala di seta* a Venezia. Nel 2014 interpreta il pescatore Roudi nel *Guglielmo Tell* di Rossini a Bologna e Roberto Geraldini nel *Torquato Tasso* di Donizetti a Bergamo. Ha iniziato il 2015 con il ruolo di Nemorino nell'*Elisir d'amore* di Donizetti alla Fenice.

ZUZANA MARKOVÁ

Soprano, interprete del ruolo di Ismene. Nata a Praga nel 1988, studia canto, pianoforte e direzione d'orchestra al Conservatorio di Praga e debutta a sedici anni in *Opera z pouti* di Burian al Teatro Nazionale di Ostrava. Nel 2003 è prima al concorso Young Prague Singers. Nel 2004 dirige la Children's Opera di Praga in tournée a Bayreuth, Dortmund, Bologna, Parigi. Nel 2010-2011 frequenta la Scuola dell'Opera a Bologna. Tra le sue interpretazioni ricordiamo Zerlina in *Don Giovanni*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Jitka in *Dalibor* di Smetana, Kolotoč in *Kolotoč* di Trojan, Ariadna in *Ariadna* di Martinů, Minja nel *Soffio delle fate* di Zigante e Susan in *Vita di Tutino* al Teatro Nazionale di Ostrava; cameriera, amica, amante, ficcanaso e giornalista in *Powder Her Face* di Adès al Teatro Rossini di Lugo, al Comunale di Bologna e al Malibran di Venezia; la prima mondiale di *Salomé* di Grimaldi al Festival di Martina Franca; Giustina in *Senso* di Tutino al Massimo di Palermo; Donna Anna in *Don Giovanni* e Clorinda nella *Cenerentola* al Comunale di Bologna; la principessa di Navarra in *Gianni di Parigi* di Donizetti a Wexford. Nel 2013 vince il secondo premio al Concorso Internazionale Ernst Haefliger in Svizzera. Nella stagione 2013-2014 partecipa ad *Aspern* di Salvatore Sciarrino e ad *Elegy for Young Lovers* di Hans Werner Henze, entrambe al Malibran. Sempre nel 2013 è Inès nell'*Africaine* alla Fenice, e l'anno successivo Violetta Valéry e Lucia di Lammermoor a Marsiglia e Marianne nei *Caprices de Marianne* di Sauguet in tournée per la Francia.

ARMANDO GABBA

Baritono, interprete dei ruoli del banditore e dell'oracolo. Nato a Parma, vince nel 1982 il Concorso Voci Verdiane di Busseto e canta in *Rigoletto* con Giuseppe Sinopoli. Perfezionatosi alla Juilliard School di New York, svolge un'intensa attività in Italia (Scala, Opera di Roma, Parma, Torino, Genova, Macerata, Firenze, Venezia, Verona, Trieste, Napoli, Palermo, Reggio Emilia, Salerno) e all'estero (Darmstadt, Zurigo, Amburgo, Bonn, Montpellier, Israele, Cipro, Tokyo), in un vasto ed eclettico repertorio comprendente opere di Gluck, Meyerbeer, Gounod, Offenbach, Lalo, Bizet, Massenet, Ponchielli, Leoncavallo, Mascagni, Giordano, Pizzetti, Wagner, Strauss, Lehár, Berg, Bernstein, Tutino, con una particolare predilezione per i titoli di Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini. Tra le sue apparizioni più recenti, si ricordano almeno il ruolo di Marullo in *Rigoletto* a Salerno, quelli del barone Douphol nella *Traviata*, di Sciarrone in *Tosca*, di Schaunard nella *Bohème* (tutti allestimenti del Teatro La Fenice), e quello del sagrestano in *Tosca* al Teatro Lirico di Cagliari.

VINCENZO NIZZARDO

Baritono, interprete dei ruoli di Apollo e del gran sacerdote di Apollo. Nato a Locri nel 1987, si avvicina alla musica in giovanissima età per proseguire gli studi al Conservatorio Cilea di Reggio Calabria, dove si diploma in canto con il massimo dei voti e la menzione speciale. Nel 2013 è vincitore del Torneo Conservatori a Confronto, poi è Figaro nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro Rendano di Cosenza e nel 2014 al Teatro Valle di Roma. Nello stesso anno è Succhiello Scorticone nel *Don Checco* di Nicola De Giosa al San Carlo di Napoli e, nel circuito lombardo, è Hermann e Schlémil nei *Contes d'Hoffmann*. Nel 2015 è idoneo per il ruolo del Conte nelle *Nozze di Figaro* al Concorso AsLiCo ed è Dulcamara nell'*Elisir d'amore* per il progetto Opera Pocket, ruolo già interpretato nel 2013 al Teatro Cilea di Reggio Calabria.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin
*direttore musicale di palcoscenico e
coordinatore dei complessi artistici*
Roberta Ferrari ◊
maestro di sala

Roberta Paoletti ◊
altro maestro di sala
Raffaele Centurioni ◊
maestro di palcoscenico

Maria Cristina Vavolo ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Marco Rogliano Δ ◊
Fulvio Furlanut
Nicholas Myall
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Xhoan Shkreli
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen
Valentina Danelon ◊

Viole

Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Margherita Fanton
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Francesco Ferrarini • ◊
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Vincenzo Paci •
Simone Simonelli •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabio Codeluppi • ◊
Fabiano Maniero
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Basso tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Δ primo violino di spalla
• prime parti
◊ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Alessandra Giudici
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Anna Malvasio
Loriana Marin
Sabrina Mazzamuto
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Alessandra Vavasori ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Salvatore De Benedetto ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore
Lucio Gaiani
responsabile ufficio gestione del personale
Alessandro Fantini
controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fabrizio Penzo
Lorenza Vianello

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria
Laura Coppola
Alessia Libettoni
Jacopo Longato ◇

UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile
Elisabetta Gardin ◇
Andrea Pitteri ◇
Pietro Tessarin ◇

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA
Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliccioli ◇

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore
Lorenza Bortoluzzi
Dino Calzavara
Anna Trabuio
Nicolò De Fanti ◇

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile e RSPP
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Andrea Baldresca ◇
Marco Giacometti ◇

ARCHIVIO STORICO
Cristiano Chiarot
direttore ad interim
Marina Dorigo
Franco Rossi
consulente scientifico

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*
Bepi Morassi *direttore della produzione*
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Tiziana Paggiaro

**DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE
DELLA PRODUZIONE**

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin
altro direttore di scena e palcoscenico

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini
Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◇

**DIREZIONE ALLESTIMENTO
SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto
direttore
Carmen Attisani ◇

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Emma Bevilacqua <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero		Bernadette Baudhuin Valeria Boscolo
Mario Visentin <i>vice capo reparto</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello	Marco Zen Luca Giordano ◇	Vittorio Garbin Romeo Gava		Luigina Monaldini Silvana Dabalà ◇
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Marco Covelli Federico Geatti		Dario Piovan Paola Ganeo ◇		Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇
Michele Arzenton Pierluca Conchetto	Roberto Nardo Maurizio Nava		Roberto Pirrò ◇		Alice Niccolai ◇ Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Roberto Cordella Antonio Covatta	Marino Perini <i>nnp*</i>				
<i>nnp*</i> Dario De Bernardin	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Michele Gasparini	Luca Seno				
Roberto Mazzon	Teodoro Valle				
Carlo Melchiori	Giancarlo Vianello				
Francesco Nascimben	Massimo Vianello				
Francesco Padovan	Roberto Vianello				
Giovanni Pancino	Alessandro Diomede ◇				
Claudio Rosan	Michele Voltan ◇				
Stefano Rosan					
Paolo Rosso					
Massimo Senis					
Luciano Tegon					
Andrea Zane					
Mario Bazzellato ◇					
Vitaliano Bonicelli ◇					
Franco Contini ◇					
Alberto Dep pieri ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Daria Lazzaro ◇					
Sara Martinelli ◇					
Stefano Neri ◇					
Paolo Scarabel ◇					
Stefano Valandro ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

DOPPIA INAUGURAZIONE

Teatro La Fenice

22 / 25 / 30 novembre

2 / 4 / 6 dicembre 2014

Simon Boccanegra

musica di **Giuseppe Verdi**

versione definitiva 1881

personaggi e interpreti principali

Simon Boccanegra Simone Piazzola

Maria Boccanegra Maria Agresta

Jacopo Fiesco Giacomo Prestia

Gabriele Adorno Francesco Meli

Paolo Albiani Julian Kim

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia e scene **Andrea De Rosa**

costumi **Alessandro Lai**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova

con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 27 / 29 novembre

5 / 7 dicembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Francesca Dotto

Alfredo Germont Leonardo Cortellazzi

Giorgio Germont Marco Caria

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

100ª replica dell'allestimento che il 12 novembre 2004 inaugurò la Fenice ricostruita

Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 20 gennaio
2015

I Capuleti e i Montecchi

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Giulietta Jessica Pratt / Mihaela

Marcu

Romeo Sonia Ganassi / Paola Gardina

Tebaldo Shalva Mukeria / Francesco

Marsiglia

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Fondazione Arena di Verona e Opera Nazionale Ellenica

Teatro Malibran

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2015

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Gaudenzio Omar Montanari

Sofia Irina Dubrovskaya

Bruschino padre Filippo Fontana

Florville Francisco Brito

maestro concertatore e direttore

Francesco Ommassini

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di**

**scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto Atelier della Fenice
al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

30 gennaio

1 / 7 / 12 / 19 febbraio 2015

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina **Mihaela Marcu**

Nemorino **Giorgio Misseri**

Belcore **Alessandro Luongo**

Il dottor Dulcamara **Carlo Lepore**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8 / 14 / 18 / 20 / 22 febbraio 2015

Don Pasquale

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Don Pasquale **Roberto Scandiuizi**

Il dottor Malatesta **Davide Luciano**

Ernesto **Alessandro Scotto Di Luzio**

Norina **Barbara Bargnesi**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Italo Nunziata**

scene e costumi **Pasquale Grossi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

PROGETTO EXPO TRAVIATA

13 febbraio - 4 ottobre 2015

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 17 / 21 febbraio

21 / 25 / 27 / 29 marzo 2015

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber / Stefano Rabaglia

Teatro La Fenice

24 / 26 aprile

3 / 7 / 9 / 21 / 23 / 29 maggio

4 / 7 / 9 / 13 giugno 2015

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa

Teatro La Fenice

25 / 28 / 30 agosto

1 / 3 / 10 / 15 / 18 / 23 / 27 / 29 settembre - 1 / 4 ottobre 2015

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 marzo 2015

Alceste

musica di **Christoph Willibald Gluck**

versione originale in italiano, Vienna 1767

personaggi e interpreti principali

Alceste Carmela Remigio

Admeto Marlin Miller

Evandro Giorgio Misseri

Ismene Zuzana Marková

maestro concertatore e direttore

Guillaume Tourniaire

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

nel tricentenario della nascita di Christoph Willibald Gluck (1714)

Teatro La Fenice

8 / 10 / 22 / 26 / 28 / 31 maggio 2015

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Svetlana Kasyan

Suzuki Manuela Custer

Pinkerton Vincenzo Costanzo

Sharpless Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale nel 2013 della 55.

Esposizione Internazionale d'Arte della

Biennale di Venezia

Teatro La Fenice

20 / 24 / 27 / 30 maggio

3 / 6 giugno 2015

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Pollicione Gregory Kunde

Oroveso Dmitry Beloselskiy

Norma Anna Pirozzi / Maria Billeri

Adalgisa Veronica Simeoni

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa

regia, scene e costumi **Kara Walker**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale della 56. Esposizione

Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia

Teatro Malibran

24 / 26 / 28 giugno 2015

2 / 4 luglio 2015

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Giulia Irina Dubrovskaya

Dorvil Giorgio Misseri

Germano Omar Montanari

maestro concertatore e direttore

Francesco Pasqualetti

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

produzione Atelier della Fenice al Teatro

Malibran

nell'ambito del Festival «Lo spirito della

musica di Venezia»

Teatro La Fenice

25 / 27 / 30 giugno 2015

3 / 5 luglio 2015

Juditha triumphans

musica di **Antonio Vivaldi**

personaggi e interpreti principali

Juditha Manuela Custer

Vagaus Paola Gardina

Holofernes Teresa Iervolino

Abra Giulia Semenzato

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia **Elena Barbalich**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del Festival «Lo spirito della

musica di Venezia»

Teatro La Fenice

15 / 16 / 17 luglio 2015

Hamburg Ballett – John

Neumeier

Terza sinfonia di Gustav Mahler

coreografia di **John Neumeier**

musica di **Gustav Mahler**

interpreti primi ballerini, solisti e

corpo di ballo dell'Hamburg Ballett – John Neumeier

allestimento Hamburg Ballett

nei quarant'anni della prima assoluta

amburghese e della prima italiana in Piazza

San Marco

nell'ambito del Festival «Lo spirito della

musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Teatro La Fenice

22 / 23 luglio 2015

Gala internazionale di danza

Giovani talenti diplomati presso le migliori accademie internazionali

quarta edizione

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

29 agosto

2 / 4 / 13 / 16 / 20 / 22 / 25 settembre
2 ottobre 2015

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 / 17 / 19 / 24 / 26 settembre 2015

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Tobia Mill Omar Montanari

Fanni Marina Bucciarelli

Edoardo Milfort Giorgio Misseri

maestro concertatore e direttore

Lorenzo Viotti

regia **Enzo Dara**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
produzione Atelier della Fenice al Teatro
Malibran

Teatro Malibran

6 / 8 / 10 / 11 / 13 ottobre 2015

Dittico

Il diario di uno scomparso
(Zápisník zmizelého)

musica di **Leoš Janáček**

personaggi e interpreti principali

Janek Leonardo Cortellazzi

pianoforte **Claudio Marino Moretti**

Coro del Teatro La Fenice

La voce umana

(La voix humaine)

musica di **Francis Poulenc**

personaggi e interpreti

Una donna Ángeles Blancas Gulin

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

Orchestra del Teatro La Fenice

regia **Gianmaria Aliverta**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29
/ 30 / 31 ottobre 2015

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Sarastro Goran Jurić

Tamino Antonio Poli

Pamina Ekaterina Sadovnikova

Papageno Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro
del Maggio Musicale Fiorentino



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro La Fenice

12 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
14 dicembre 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Dmitrij Šostakovič

Ouverture festiva in la maggiore op. 96

Concerto per violino e orchestra n. 1
in la minore op. 77

violino Anna Tifu

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

17 dicembre 2014 ore 20.00 solo per
invito

18 dicembre 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Giovanni Gabrieli

Canzon per sonar a otto, primi toni

Alessandro Grandi

Messa concertata seconda a otto voci
prima esecuzione in tempi moderni

Cinque mottetti
per la Messa del Santo Natale
prima esecuzione in tempi moderni

Giovanni Battista Grillo

Canzon in eco a otto

Francesco Cavalli

Canzon a otto a due cori

I Solisti della Cappella Marciana

*in collaborazione con la Procuratoria
di San Marco*

Teatro La Fenice

19 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
20 dicembre 2014 ore 17.00 f.a.

direttore

Gabriele Ferro

Felix Mendelssohn Bartholdy

Salmo 42 per soprano, coro e orchestra
op. 42

soprano Monica Bacelli

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

31 gennaio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore

Alexandre Bloch

Gabriel Fauré

Pelléas et Mélisande, suite op. 80

Maurice Ravel

Le tombeau de Couperin, suite per
orchestra

Igor Stravinskij

Pulcinella, suite per orchestra

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye, suite per orchestra

Orchestra di Padova e del Veneto

*progetto «Orchestre e teatri del Veneto alla
Fenice»*

Teatro La Fenice

27 febbraio 2015 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2015 ore 17.00 turno U*

direttore

Diego Matheuz

Pēteris Vasks

Cantabile per archi

Francis Poulenc

Concerto per due pianoforti e orchestra
in re minore FP 61

pianoforti

Anna Barutti, Massimo Somenzi

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore
op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice

** in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

Teatro Malibran

6 marzo 2015 ore 20.00 turno S
8 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Lorenzo Viotti

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Entführung aus dem Serail KV 384:
Ouverture

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385
Haffner

Samuel Barber

Adagio per archi op. 11a

Igor Stravinskij

Sinfonia in do

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13 marzo 2015 ore 20.00 turno S
14 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jonathan Webb

Federico Gardella

vincitore del Premio Una vita nella musica
Nuove generazioni 2014

Metrica dell'istante

*Nuova commissione nell'ambito del
progetto «Nuova musica alla Fenice»
prima esecuzione assoluta*

Benjamin Britten

Quatre chansons françaises
per soprano e orchestra

soprano Anna Maria Sarra

Edward Elgar

Serenata per archi in mi minore op. 20

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 92
Oxford

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro La Fenice

2 aprile 2015 ore 20.00 turno S
4 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 94
La sorpresa

Dmitrij Šostakovič

Concerto per pianoforte, orchestra
d'archi e tromba in do minore op. 35

pianoforte **Alexander Gadjevič**
vincitore del Premio Venezia 2013

tromba **Piergiuseppe Doldi**

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 aprile 2015 ore 20.00 turno S
11 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Gustav Mahler

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18 aprile 2015 ore 20.00 turno S
19 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Igor Stravinskij

Apollon musagète, balletto
in due quadri per orchestra d'archi

Aleksandr Skrjabin

Sinfonia n. 2 in do minore op. 29

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

30 aprile 2015 ore 20.00 turno S
2 maggio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Johannes Brahms

Ouverture tragica in re minore op. 81

Anton Webern

Sinfonia op. 21 per orchestra da camera

Pierre Boulez

Live pour cordes

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 giugno 2015 ore 20.00 turno S
14 giugno 2015 ore 20.00 f.a.

direttore e violoncello solista

Mario Brunello

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in do maggiore Hob. I: 60
Il distratto

Concerto per violoncello e orchestra
in do maggiore Hob. VIIb: 1

Orazio Sciortino

*Veglia. Cima Quattro, il 23 dicembre
1915*

*Nuova commissione nell'ambito del
progetto «Nuova musica alla Fenice»
prima esecuzione assoluta*

Nino Rota

Concerto per violoncello e orchestra n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore

Stanislav Kochanovsky

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Concerto per violino e orchestra
in re maggiore op. 35

violino **Vadim Gluzman**

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra Sinfonica di Milano

Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

28 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore

Alessandro De Marchi

Filippo Perocco

Vestita di sole, segno grande nel cielo
per coro e orchestra d'archi

*commissione Fondazione Teatro La Fenice
prima esecuzione assoluta*

Antonio Vivaldi

«Nulla in mundo pax sincera»,
mottetto per soprano, archi e continuo
in mi maggiore RV 630

soprano **Giulia Semenzato**

Concerto per archi e continuo
in sol maggiore RV 151 *Alla rustica*

Gloria per soli, coro e orchestra
in re maggiore RV 589

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Donor	€ 500
Premium Friend	€ 1,000

To make a payment:

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO MEYERBEER, *L'africaine*, 1, 192 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La clemenza di Tito*, 2, 146 pp. ess. mus.: saggi di Sergio Durante, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

ERMANNO WOLF-FERRARI, *Il campiello*, 3, 162 pp. ess. mus.: saggi di Carlo Vitali, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Federica Marsico, Wystan Hugh Auden, Chester Kalmann, Hans Werner Henze, Emanuele Bonomi

IGOR STRAVINSKIJ, *The Rake's Progress*, 5, 182 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Adriana Guarnieri, Damiano Michieletto e Lorenzo Malagola Barbieri, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *La porta della legge*, 6, 116 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Salvatore Sciarrino e Francesca Gentile, Hilary Griffiths, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2014-2015 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, 1, 178 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Harold S. Powers, Andrea De Rosa, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Alceste*, 3, 164 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlo Vitali, Giovanni Morelli, Elena Tonolo, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

Ricerche iconografiche

**Marina Dorigo, Michele Girardi,
Barbara Montagner, Elena Tonolo**

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

a cura dell'Ufficio stampa

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di marzo 2015

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Mario Rigo

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

Il Teatro La Fenice il palcoscenico per i tuoi eventi

Il Teatro La Fenice
apre le porte
a privati ed aziende
per l'organizzazione
di eventi unici e prestigiosi
nei propri spazi.
Da cene di gala a visite
guidate esclusive,
da convention aziendali
a concerti privati ed eventi
ad hoc, tutti disegnati
su misura per soddisfare
le diverse esigenze
e preferenze del cliente.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Informazioni: www.festfenice.com
Tel 041786676 - Fax 041786677





VENEZIA



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza