

*Implications politico-musicales
du mythe européen : de L'Europe galante (1697)
à l'Europa riconosciuta (1778)*

Jean-François LATTARICO

UN MYTHE THÉÂTRAL

Le mythe de l'Europe a, comme beaucoup d'autres mythes, été une source féconde d'inspiration¹, pour les poètes et les dramaturges, en particulier aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il trouve sa source dans les *Métamorphoses* d'Ovide² et décrit la tentative de séduction d'une jeune Phénicienne de la part de Zeus qui, pour arriver à ses fins, prend l'apparence d'un taureau blanc. On peut se demander, à juste titre, quelles implications politiques un tel mythe peut susciter alors même qu'il est centré, comme toutes les métamorphoses ovidiennes, sur une composante presque exclusivement érotique. En réalité, cette dimension est relativement absente des nombreuses adaptations qu'on a pu en faire au théâtre, et singulièrement à l'opéra, ou à tout le moins, fortement conditionné par d'autres critères dramaturgiques qui opposent à

¹ Sur le traitement artistique, littéraire et politique du mythe d'Europe, voir *D'Europe à l'Europe. Le mythe d'Europe dans la l'art et la culture de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Actes du colloque tenu à l'ENS, Paris, 24-26 avril 1997, vol. I, textes réunis par Rémy Poignault et Odile Wattel de Croizant, Tours, Centre de recherches André Piganiol, 1998 ; *D'Europe à l'Europe. La dimension politique et religieuse du mythe de l'Europe de l'antiquité à nos jours*, vol. 3, textes réunis par Odile Wattel de Croizant, Tours, Centre de recherches André Piganiol, 2002.

² Ovide, *Les Métamorphoses*, II, 833-875.

L'*eros* le triomphe du héros. Les premiers exemples répertoriés ont même en effet évacué cette dimension au profit précisément d'une implication politique, géographique, voire sociologique du mythe qui n'a, eu égard à ses origines antiques, conservé que le nom. La comédie héroïque *Europe*, publiée à Paris en 1643, illustre parfaitement cette orientation idéologique du mythe. Attribuée tour à tour au Cardinal de Richelieu et au dramaturge Desmarets de Saint-Sorlin³, la pièce⁴ – probablement « la première œuvre intégrale dont le titre désigne ce continent⁵ » – développe une intrigue allégorique aux évidentes retombées politiques, illustrant les tensions qui dominent le continent, tiraillé entre les différentes puissances (France, Espagne, le Saint-Empire, Naples, etc.) et dont l'objectif est d'aboutir à une concorde des nations, lorsque certains états, aux vellétés expansionnistes, comme le royaume d'Espagne, auront cessé de courtiser la belle Europe, symbole à peine voilé d'une politique impérialiste délétère. Cette thématique, qui fera florès au XVIII^e siècle, innerve l'intrigue de cette pièce et rappelle que le théâtre est à l'époque « une arme de persuasion politique⁶ ». La pièce vaut également pour sa dimension hybride, se nourrissant des mélanges génériques de la tragicomédie – et le non-respect de la règle des trois unités –, mais se démarque de la tragédie, à la fois par sa résolution heureuse et par la présence, dès le début de la pièce, de ballets dont la fonction, selon Ménestrier⁷ et surtout d'Aubignac⁸, était de se rapprocher du théâtre des Anciens. Éléments qui, incontestablement, suggèrent un rapprochement, même lointain, avec l'esthétique de l'opéra.

³ Voir à présent l'édition critique: *Europe. Comédie héroïque*. Attribuée à Armand du Plessis, Cardinal de Richelieu et Jean Desmarets sieur de Saint-Sorlin, édition, introduction et notes par Sylvie Taussig, Turnhout, Brepols, 2006.

⁴ Sur cette pièce, voir Hugh Gaston Hall, « Europe, allégorie théâtrale et propagande politique », dans *L'Âge d'or du mécénat*, Roland Mousnier et Jean Mesnard (dir.), Paris, 1985, p. 319-327.

⁵ *Ibid.*, p. 320.

⁶ Expression que j'emprunte à Sylvie Taussig, *Europe. Comédie héroïque*, « Introduction », éd. citée, p. 38.

⁷ Claude-François Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682).

⁸ « Davantage il faudrait que le roi ou les princes donnassent de quoi faire cette magnificence, ce qui ne serait pas à mon avis le plus malaisé, après ce que nous avons vu faire puis quelques années dans ce Royaume aux Ballets et aux Tragédies. Et enfin il serait nécessaire d'avoir des Musiciens et des Danseurs capables d'exécuter les inventions des Poètes à la façon de ces Danses parlantes et ingénieuses des Anciens », Abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion Essais, 2011, p. 321.

L'intrigue de cette comédie héroïque, qui anticipe de quelques années celle qui inaugure le genre (*Dom Sanche d'Aragon* de Corneille en 1647), met donc en scène la rivalité des différents souverains européens pour la princesse phénicienne qui symbolise l'attrait politique que suscite le continent. Théâtre à clé, assez facilement lisible, la pièce fournit, dès l'édition *princeps* de 1643, la liste des personnages et les états qu'ils symbolisent (Francion, le Français, Ibère, l'Espagnol, Germanique, l'Allemand, Ausonie, l'Italie, Pathénope, Naples, Mélanie, Milan, et Austrasie, la Lorraine, etc.). D'autres personnages secondaires renvoient à une multitude d'autres entités européennes, fournissant ainsi une cartographie assez complète de l'Europe politique du milieu du XVII^e siècle. L'originalité de la pièce se trouve surtout dans le fait que les personnages représentent moins les princes que les nations du continent.

Cette dimension idéologique est également présente, bien que moins nettement marquée, dans le bref opéra d'Alessandro Melani qui a pour simple titre l'*Europa*. Composé pour la cour de Vienne vers 1670, il s'agit d'une *Festa teatrale* de dimensions modestes qui puise de nouveau dans le mythe grec des origines, en l'occurrence le récit rapporté par Hésiode. Si le nombre de personnages est limité (Jupiter, Europe et Amour), et s'ils tissent une intrigue bien mince, l'allégorie n'en est pas pour autant absente. Bien avant la domination du poète impérial Métastase dans ce répertoire à partir de 1730, ce genre musical, étroitement associé au contexte courtois, est toujours doublé d'une composante politique⁹, même si les hésitations terminologiques de l'époque rapprochent plutôt cette pièce de la forme plus restreinte de la sérénade. Le contexte politique troublé du dernier tiers du XVII^e siècle, avec notamment la menace de l'invasion ottomane et les prétentions hégémoniques du jeune roi Louis XIV sur le Saint-Empire, éclaire en grande partie le récit de la sérénade. Le dieu de l'amour prétend en effet dominer le monde, et, après avoir rapproché la chaste Diane et le prude Endymion, s'être targué de troubler jusqu'au dieu de la guerre, il s'en prend au dieu des dieux, Jupiter.

Les implications politiques sont encore plus fortement marquées dans les Fêtes théâtrales de Nicolò Minato, écrites pour Vienne à la même époque, et dont la dimension allégorique d'un pouvoir, à la fois autocratique et universel, est clairement assumée. C'est le cas, par exemple, de la *Monarchia latina trionfante*, représentée en 1667 (avec une reprise en 1678) sur une

⁹ Voir Jacques Joly, *Les Fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'université de Clermont-Ferrand 2, 1978.

musique d'Antonio Draghi, qui dépasse largement les contours géographiques du continent européen, pour célébrer le triomphe de l'empereur des Habsbourg dans un univers en proie au désordre et à la discorde, associant à la fois la dimension universaliste de la religion catholique et l'héritage de l'empire romain dont Léopold I^{er} se voulait être le dépositaire. Cette dimension allégorique, on le verra, sera aussi celle de l'*Europa riconosciuta* de Salieri exactement un siècle plus tard.

La difficulté à percevoir la dimension allégorique, lorsque l'œuvre, comme ce fut le cas avec la comédie héroïque de Richelieu/Saint-Sorlin, n'est pas explicitement une œuvre à clé, vient de ce que le divertissement y prend une part importante et occulte en apparence le sens politique de l'intrigue. Cette part s'accroît à la fin du XVII^e siècle, avec l'émergence de l'opéra-ballet qui soumet la précellence de l'intrigue et du discours, à travers son cadre rhétorique, à la dimension spectaculaire des formes chorégraphiques et extra-diégétiques. Dans ce contexte cependant, la question d'une réflexion sur l'idée européenne n'est pas totalement absente, comme le montre de manière exemplaire le cas de l'*opus* inaugural du genre : *L'Europe galante* d'Antoine Houdar de la Motte et André Campra, représenté avec grand succès à Paris, au Palais-Royal, par la troupe de l'académie royale de musique le 24 octobre 1697. La dimension politique implicite se substitue ici par une dimension galante : le ballet de Houdar de la Motte et Campra est une sorte de prolongement dansé et chanté de la carte du Tendre, déployée jusque-là dans les romans baroques, à l'échelle européenne, écho pas si lointain du ballet des Nations du *Bourgeois gentilhomme* de Molière et Lully (1670). Constitué d'un prologue, signalant le pouvoir qu'Amour a sur tous les pays, et de quatre entrées, le ballet de *L'Europe galante* présente tour à tour les caractéristiques amoureuses des principaux pays européens. C'est ainsi que le Français est dépeint comme inconstant, volage, indiscret et coquet (première entrée), l'Espagnol est en revanche un amant fidèle et romanesque (deuxième entrée), l'Italien est à la fois jaloux, fin et violent (troisième entrée), tandis que le Turc, à travers le sultan, est plein de morgue et d'emportement. Là est en effet la principale nouveauté de cette œuvre qui se fait d'ailleurs l'écho des réflexions contemporaines, en particulier en France, sur les différentes langues du continent, et leur adaptabilité musicale¹⁰, puisque la partition comporte un air espagnol (« El esperar el amor »), trois airs

¹⁰ Voir en particulier ce qu'en dit Dominique Bouhours dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* : « Les Chinois, et presque tous les peuples de l'Asie, chantent ; les Allemands râlent ; les Espagnols déclament ; les Italiens soupirent ; les Anglais sifflent. Il n'y a proprement que

italiens (« Ad un cuore tutto geloso », « Si scherzi e si rida », « Io trovo nel cor ») et un air turc (« Zivir, gran Sultana »), rédigé dans un salmigondis qui rappelle la langue imaginaire et fantaisiste du *Bourgeois gentilhomme*. La fortune européenne de cette œuvre est d'ailleurs attestée par une reprise, en italien, à la cour de Berlin, en mars 1748 : *L'Europa galante* est adapté par Leopoldo de Villati en une *festa teatrale* en cinq actes¹¹ et mis en musique par le *Kapellmeister* du Roi de Prusse, Carl Heinrich Graun.

UN OPÉRA DES LUMIÈRES

Cette polysémie du discours, en réalité, n'est jamais absente, chaque fois qu'une œuvre théâtrale, a fortiori un opéra, est représentée dans un contexte aristocratique. L'opéra de cour, le lieu théâtral, la configuration même de la salle, l'organisation dramaturgique de l'intrigue, le paradigme rhétorique qui préside au discours des personnages, tout concourt à souligner une lecture allégorique de l'œuvre. L'exemple sur lequel nous allons nous attarder semble constituer une forme de synthèse des œuvres théâtrales et musicales précédemment évoquées, et propose une conception nouvelle de l'opéra vérifiable à l'échelle européenne, en raison des implications (musicales, dramatiques, scénographiques, chorégraphiques) qui dépassent le lieu singulier de sa représentation. L'*Europa riconosciuta* de Mattia Verazi¹², poète affilié à la cour de l'Électeur de Bavière, et Antonio Salieri, *Hofkapellmeister* à la cour de Vienne, est passé à la postérité pour avoir inauguré, à Milan, le 3 août 1778, le nouveau théâtre *alla Scala* qui remplaça le *Regio ducal teatro* détruit par les flammes deux ans auparavant. Le livret fut

les Français qui parlent ; et cela vient en partie de ce que nous ne mettons point d'accent sur les syllabes qui précèdent la pénultième : car ce sont ces sortes d'accents qui empêchent que le discours ne soit continué d'un même ton. » (D. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, 1671, p. 59), déclarations qui à leur tour font écho aux propos de Ragueneau, quelques décennies plus tard : « La langue italienne a un grand avantage sur la langue française pour être chantée, en ce que toutes ses voyelles sonnent très bien, au lieu que la moitié de celles de la langue française sont des voyelles muettes qui n'ont presque point de son. » (François Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique et les opéras*, Paris, 1702).

¹¹ *L'Europa galante, festa teatrale per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Berlino per commando della sacra Real Maestà del Re*, In Berlino, Appresso Hande e Spener, 1748. Le livret fut publié en version bilingue, avec la traduction en allemand en regard.

¹² Sur ce poète-dramaturge, voir Anna Laura Bellina, « Mattia Verazi, un librettista-regista », dans *Europa riconosciuta*, Programma di sala, Teatro alla Scala, Stagione 2004/2005, p. 189-203.

publié pour les représentations¹³, et le caractère fastueux de l'opéra, qui comportait également des danses et des pantomimes, dans les deux ballets somptueux à la fin de chacun des actes, fut à la hauteur de l'événement, dédié à l'archiduc Ferdinand et l'archiduchesse Maria Ricciarda Beatrice d'Este, présents dans la salle. L'ampleur de la scène, une des plus vastes en Europe dans ce dernier tiers du XVIII^e siècle, et l'évolution du genre opératique, quelques années après la fameuse réforme de Gluck et Calzabigi, permet de faire une lecture « européenne » de l'œuvre¹⁴, au-delà même du sujet de l'intrigue. Dans cette optique, la place et le rôle joué par le dramaturge, alors même que le compositeur, après les années 1762, avait acquis un statut supérieur au sien, constituent un élément essentiel de cette lecture.

Bien entendu, il convient de faire un sort tout d'abord à l'intrigue choisie par Mattia Verazi. Chose assez remarquable pour être soulignée, l'argument n'est pas centré sur le rapt d'Europe par Zeus, car l'enlèvement a déjà eu lieu lorsque débute l'action de l'opéra, et l'on peut dire que le sujet n'entretient que de très lointains rapports avec le mythe tel qu'il est dépeint par Hésiode ou Ovide. La source est ici tirée de la *Généalogie des Dieux* de Boccace et s'inspire des préceptes de l'Arcadie réformatrice en choisissant soigneusement une version de la fable qui permet d'éviter le recours aux divinités (ce qui, soit dit en passant, avait déjà été adopté par Métastase). En réalité, une lecture attentive de l'intrigue montre ce que Verazi doit à ses illustres devanciers. Dans l'*antefatto* du livret en effet, la princesse Europe n'est pas enlevée par Jupiter, mais par le Roi de Crète, Asterius. Convaincu de sa disparition, son père le roi Agénor cède son trône à la princesse Sémélé, convoitée par l'opportuniste Egisto, en dépit des sentiments que cette dernière éprouve pour Isséo qui finira par tuer l'ignoble rival. Dans l'intrigue, Europe, qui échoue *incognito* au début de l'opéra n'est pas à proprement parler l'héroïne

¹³ *Europa riconosciuta. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo regio ducal teatro di Milano / Nella solenne occasione del suo primo aprimento nel mese d'Agosto dell'anno 1778...*, In Milano, Appresso Gio. Batista Bianchi, Regio Stampatore. *Colla Permissione*.

¹⁴ Une première lecture dans ce sens avait été faite par Laurine Quetin: « *Europa riconosciuta* d'A. Salieri (1778) ou la reconnaissance d'un nouvel art dramatique en Italie de conception plus européenne », dans *D'Europe à l'Europe*, vol. I, *op. cit.*, p. 341-352. Nous nous proposons de développer cette première perspective en liant davantage l'évolution européenne du drame au contenu « européen » de l'intrigue. Sur cet opéra, voir également la contribution de Paolo Gallarati, « *Europa riconosciuta*, una festa per la Scala », dans *Europa riconosciuta*, Programma di sala, *op. cit.*, p. 82-107. Sur la question de la diffusion de l'opéra italien à l'échelle européenne, on consultera avec profit, du même auteur, l'essai *L'Europa del melodramma*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 1999.

de l'opéra – et ce n'est pas l'un des moindres écarts avec la norme du *dramma per musica*, qui consiste à briser l'une des conventions de l'opéra *seria*, la disposition taxinomique et fortement hiérarchisée des personnages¹⁵. Par ailleurs, l'épisode central du trône vacant qu'il faut combler, pour assurer la stabilité politique du royaume, rappelle, plus que la source boccacienne, la situation présente dans le *Demetrio* de Métastase, ainsi que dans le *Don Sanche d'Aragon* de Pierre Corneille, qui sert d'ailleurs d'hypotexte au livret métastasien¹⁶. Un exemple, parmi tant d'autres, montre l'influence parfois littérale du modèle métastasien ; lorsque Sémélé médite, troublée, au début du second acte, la paraphrase d'une aria de *Demetrio*, dans le contenu, comme dans le schéma métrique, est évidente :

Entre mille pensées Cette âme jalouse Si elle craint, si elle espère, Incertaine, dubitative, Ne sait comprendre.	Entre tant de pensées de royaumes et d'amour mon cœur fatigué s'il craint, s'il espère, Ne parvient pas à voir.
Fra mille pensieri Quest'alma gelosa Se tema, se sperì, Incerta, dubbiosa, Comprender non sa. (Europa riconosciuta, II, 4)	Fra tanti pensier di regno e d'amore, lo stanco mio core se tema, se sperì, Non giunge a veder. (Demetrio, I, 3)

La question de la contamination des genres est pleinement opératoire dans un opéra qui se donne a priori comme un exemple encore pertinent de *dramma serio* dans la lignée des drames métastasiens. Mais à une analyse attentive de l'œuvre, les écarts avec le modèle de l'illustre poète impérial sont particulièrement légion. À la traditionnelle structure en trois actes, Verazi substitue un découpage en deux actes ; c'est l'un des premiers opéras italiens, d'ailleurs, à adopter ce schéma qui ensuite allait prévaloir dans les *drammi giocosi*, théorisés et mis en pratique par Goldoni et Galuppi ; le poète s'inspire également de la tragédie lyrique française dont il reprend

¹⁵ Verazi l'indique d'ailleurs explicitement dans le livret imprimé, lorsque, à propos des deux couples de l'intrigue (Europa/Asterio et Sémélé/Isseo), il précise : « Toutes deux,/Tous deux strictement égaux entre eux » (*Europa riconosciuta, op. cit.*, p. 11). [Ambedue / Ambidue a parti fra di loro esattamente uguali].

¹⁶ Sur cette contamination générique, voir François Lévy, « Métastase et le procédé de la contamination de sujets. Le cas *Demetrio* », dans Damien Colas-Alessandro Di Profio, *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, Volume I, *Les pérégrinations d'un genre*, Liège, Mardaga, 2009, p. 215-238.

les chœurs qu'il intègre à l'intrigue, en prenant le relais de la réforme déjà mise en œuvre à la cour – très philo-française – de Parme par Tommaso Traetta, et en intégrant d'autres spécificités telles que les danses ou la pantomime, même si ces diverses contaminations intergénériques étaient déjà vérifiables à l'orée du XVIII^e siècle¹⁷. Le dramaturge lui-même fait référence à l'aspect expérimental de son drame dans son adresse au lecteur, indiquant vouloir espérer, de la part du public : « qu'à défaut de tout autre mérite, sa générosité lui accordera au moins celui du courage, avec lequel, pour diversifier ses plaisirs et ses divertissements érudits, je m'expose à toutes les vicissitudes funestes des innovateurs, ou de ceux qui tentent la difficile et odieuse réforme de ces abus qui, introduits par une licencieuse exécution, sont parfois tolérés¹⁸ ». Le dramaturge insiste plus loin sur sa volonté de suivre « un chemin différent de celui qui fut foulé par le poète immortel¹⁹ », référence évidente à Métastase, explicitement nommé par ailleurs dans ce même paratexte. Un autre prestigieux spectateur, Pietro Verri, a également souligné, malgré un jugement plutôt sévère sur la dramaturgie de la pièce, la nouveauté de l'œuvre dans une lettre à son frère Alessandro, deux jours après l'inauguration du théâtre : « [...] les choristes, au lieu d'être des statues sont des acteurs, les figurants font leur devoir, les scènes sont préparées sans que les menuisiers, sincèrement, viennent vous apporter les colonnes et les boîtes pour les bougies : tout est prêt. Les acteurs ne malmènent pas les récitatifs. Le livret n'a ni queue ni tête, mais le spectacle plaît car il est constamment varié : les airs sont brefs et fréquents, tantôt des duos, tantôt des trios, tantôt des chœurs mêlés et interrompus par l'acteur. Les yeux sont toujours sollicités, et l'ouïe ne se languit jamais dans l'uniformité²⁰ ».

¹⁷ Voir par exemple sur cette question les contributions de Bertrand Porot, « *Il Gran Cid* d'Alborghetti et Stuck (1715). Le modèle tragique français à l'épreuve de l'*opera seria* », dans Damien Colas-Alessandro Di Profio, *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*. Volume 2, *La Musique à l'épreuve du théâtre*, Liège, Mardaga, 2009, p. 77-90 ; Michel Noiray, « De la comédie française à l'*opera buffa* », *ibid.*, p. 183-202.

¹⁸ M. Verazi, *Europa riconosciuta*, « Al rispettabilissimo pubblico di Milano », *op. cit.*, p. 7. [in difetto di ogni altro merito, mi verrà dalla generosità sua valutato almen quello del coraggio, con cui, per variare gli eruditi suoi piaceri, e divertimenti, m'espongo a tutte le vicende funeste degl'innovatori, o di coloro, che tentan la difficile, odiosa riforma di quegli abusi, che da una licenziosa esecuzione introdotti, passan tollerati qualche volta in considerazione].

¹⁹ *Ibid.*, p. 8. [un sentiero diverso da quello, che dall'immortal poeta fu gloriosamente calcato].

²⁰ Pietro Verri, Lettera ad Alessandro Verri, dans *Carteggio di Pietro ed Alessandro Verri. Dal 1 luglio 1778 al 29 dicembre 1779*, Milano, Giuffrè, 1939, p. 42-43. [i cantanti de' cori, in vece d'essere statue sono attori, le comparse fanno il loro dovere, le scene sono servite

UN MYTHE AU SERVICE D'UNE RÉFORME EN DEMI-TEINTES

Si l'intrigue, néanmoins, peut encore offrir des liens avec la dramaturgie métastasienne (une relative complexité dans la relation entre les personnages, les conflits sentimentaux qui se chevauchent avec les intérêts politiques, en premier lieu celui que vit Europa, déchirée entre la fidélité à son époux Asterio et son attirance pour Isseo, etc.), son développement n'atteint pas la profondeur psychologique qui anime les drames du poète impérial. La tentative louable de réforme opérée par Verazi ne se fait pas au profit d'un rééquilibrage des forces en présence, en vue de redonner au texte poétique sa précellence, comme le réclamait déjà au milieu des années 1750 un théoricien comme Algarotti²¹, mais davantage en faveur d'une suprématie retrouvée du langage musical, désormais autonome d'un point de vue dramatique, même si l'optique recherchée est celle d'une remise à plat de toutes les composantes du drame. Cela se manifeste par des récitatifs qui n'ont pas l'ampleur de ceux de Métastase pour qui le drame en musique était l'incarnation parfaite de la véritable tragédie, les personnages sont simplement esquissés et le style oppose à la fluidité musicale du langage métastasien, une construction plus tortueuse, plus proche des expérimentations stylistiques d'un Alfieri, par exemple. La relative concision de l'écriture dramatique permet surtout de subordonner le texte poétique aux exigences premières du compositeur (et du public) et aux effets – à la fois musicaux et scénographiques – qu'il pouvait ainsi obtenir. Il annonce en cela l'émergence d'une dramaturgie moins hiératique²², plus hétéroclite, qui fera florès dans l'opéra romantique européenisé du XIX^e siècle, et dont la scène initiale, très « *Sturm und Drang* », de la tempête n'est pas le moindre

senzache i falegnami sinceramente ti vengano a portare le colonne, e le scatole de'lumi: tutto è sistemato. Gli attori non strapazzano i recitativi. Il libro non ha né capo né coda, ma lo spettacolo piace perché sempre variato: le arie sono corte e frequenti, ora duetti, ora a tre, ora cori mischiati e interrotti coll'attore. Gli occhi sono sempre occupati, e l'udito non si annoia colla uniformità].

²¹ Notamment dans sa correspondance avec Métastase, ainsi que dans son célèbre *Discorso sopra l'opera in musica* (1755). Voir à présent l'édition bilingue moderne: Benedetto Marcello, Francesco Algarotti, *Écrits sur l'opéra (1720-1764)*, Introduction, traduction et notes de Jean-Philippe Navarre, Liège, Mardaga, 1999.

²² Une dramaturgie qui sera également à l'œuvre dans les *Danaïdes* quelques années plus tard (1784), drame lyrique qui doit tout à la fois au Gluck français, à l'opéra-bouffe et à la musique instrumentale viennoise, au point de susciter l'enthousiasme d'un Spontini ou d'un Berlioz.

des éléments fondateurs. *L'Europa riconosciuta*, opéra représenté à Milan, capitale d'un vice-royaume sous domination autrichienne, est surtout le fruit des formes théâtrales extrêmement variées qui cohabitaient dans la capitale de l'Empire où Salieri officiait comme maître de chapelle. Dans la Vienne cosmopolite de Joseph II, en effet, l'on pouvait tout à la fois assister à une pièce de théâtre en prose et à un opéra-bouffe, à un opéra-comique français et à un *singspiel* allemand ; Gassmann composait exclusivement sur des livrets en italien, tandis que Mozart redonnait ses lettres de noblesse au *singspiel* et à la langue allemande des livrets, bien oubliée depuis les expérimentations pourtant prometteuses de l'opéra de Hambourg, entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle²³, le théâtre métastasien cohabitait également avec l'opéra réformé d'un Gluck, celui-ci considérant celui-là comme dépassé²⁴, bien que ses livrets allaient encore inspirer un Meyerbeer en 1819 (pour son cinquième opéra, *La Semiramide riconosciuta*, représenté à Turin au Teatro Regio). L'hétérogénéité du style de Salieri appliquée à ses opéras ne doit guère surprendre quand l'on sait qu'il a été élève de Gassmann, lequel, dans la *Contessina* (1770), un *dramma giocoso* d'après Goldoni, avait intégré à l'opéra-bouffe des éléments tirés de l'opéra *seria*.

Une fois de plus, Pietro Verri avait souligné dans une autre lettre à son frère, l'importance de l'œuvre dans l'évolution du genre, avec d'intéressantes considérations sur les conditions que l'opéra désormais « moderne » doit réunir pour plaire à un public que l'on doit tenter de captiver durant toute la durée du spectacle, en faisant précisément la synthèse des différentes formes musicales :

Il est impossible d'inventer un spectacle qui, représenté trente jours de suite devant les mêmes spectateurs, puisse continuer à leur plaire et retenir leur attention. Ceci étant, tes idées sont justes ; si tu veux une ou deux fois retenir l'attention de milliers de personnes, il faut l'enchantement des machines, la surprise, la pompe, le romanesque. Mais pour que cela dure, il faut que le spectacle divertisse comme un concert de musique, interrompu par quelque belle pantomime, et, en négligeant la composante dramatique, insérer dans cette stérile représentation une belle scène, une belle aria superbement exécutée, un beau duo, un ballet intéressant ; en

²³ Sur ce répertoire, nous renvoyons à l'étude de Laure Gauthier, *L'Opéra à Hambourg (1648-1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville*, Paris, PUPS, 2010.

²⁴ Sur la dernière production de Métastase, voir l'étude de Raffaella Mellace, *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki, 2007. Le même auteur a en outre consacré une excellente monographie au compositeur favori du poète impérial : *Id., Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004.

somme, pour que cela dure, il faut fréquenter les sentiers battus jusque-là, détestables d'un point de vue dramatique, mais les seuls qui puissent convenir à un public nombreux [...]²⁵

Le même témoin rapporte la somptuosité des ballets (cinquante danseurs) et des chœurs (quarante choristes), le prestige de la distribution qui réunissait les meilleures voix de l'époque (dont les castrats Gasparo Pacchierotti et Giovanni Rubinelli) et le luxe impressionnant des décors (une dizaine de tableaux rien que pour le ballet intermédiaire) et des costumes, dans l'optique de susciter, comme au XVII^e siècle, l'émerveillement du public. Le grand ballet situé entre le premier et le second acte (*Pafio e Mirra ossia I prigionieri di Cipro*), bénéficiait du savoir-faire du grand chorégraphe Claude Legrand, actif à la cour de Munich et de Mannheim et présentait, là encore à l'opposé des habitudes du genre *seria*, un lien avec l'intrigue principale, ce qu'on appelait à l'époque un « ballo analogo ». L'orchestre, extrêmement fourni²⁶, avait également une coloration européenne, avec la présence au sein de la phalange du nouveau théâtre, du hautboïste autrichien Ludwig August Lebrun, époux de la soprane Franziska Lebrun, interprète du rôle redoutable de Sémélé. Membre éminent de l'orchestre de Mannheim, considéré alors comme le meilleur du monde, il était fortement sollicité dans les nombreuses parties solistes dévolues à son instrument.

Nous sommes donc loin de la sobriété du drame métastasien, même si la dimension spectaculaire n'était pas absente, comme on le sait, des premiers, tout comme des derniers drames du poète impérial, d'autant que

²⁵ Pietro Verri, Lettera ad Alessandro Verri del 19 agosto 1778, dans *Carteggio...*, *op. cit.*, p. 54-55. [È impossibile l'inventare uno spettacolo, il quale, rappresentato trenta giorni di seguito agli stessi uditori possa continuare a piacerli e conciliarsi la loro attenzione. Ciò posto, le tue idee sono vere; se vuoi per una o due volte tenere attente le migliaia di persone, vi vuole l'incantesimo delle macchine, la sorpresa, la pompa, il romanzesco. Ma per durarla bisogna che lo spettacolo diverta come un concerto di musica, interrotto da qualche bella pantomima, e neglignando la parte drammatica seminare in quella sterile rappresentazione una bella scena, un'aria superbamente eseguita, un bel duetto, un ballo interessante; insomma per durarla bisogna andare sulle tracce battute sinora, detestabili a fronte dell'arte drammatica, ma le sole che possano convenire ad una numerosissima adunanza].

²⁶ Là encore Verri nous donne de précieuses indications en ce sens : « Tout est magnifique et pompeux. 30 violons, 13 basses de violons, 2 bassons, 8 altos, 4 trompettes et 4 cors de chasse, 6 hautbois, 2 flûtes, timbalier, claveciniste, etc. en tout plus de 70 musiciens », Lettera ad Alessandro Verri del 5 agosto 1778, *ibid.*, p. 42. [Tutto è magnifico e pomposo. 30 violini, 13 bassi da arco, 2 fagotti, 8 viole, 4 trombe e 4 corni da caccia, 6 oboe, 2 flauti, timpaniere, clavicembalista, ecc. In tutto più di 70 parti].

le contexte courtois de célébration est ici rigoureusement le même. Les airs solistes, jadis résumés rhétoriques de la scène qui les précède et points névralgiques du discours persuasif, sont réduits à la portion congrue, agrémentés de nombreux duos et ensembles qui anticipent là encore les solutions dramaturgiques qui prévaudront dans les livrets de Casti ou de Da Ponte. Il s'agit de substituer à l'artifice assumé du *dramma per musica*, illustrée par son éloquence contenue, une dramaturgie davantage axée sur la vivacité théâtrale, un certain réalisme dans la représentation des affects, ce dont témoigne la présence massive des didascalies qui sont autant d'indications scéniques, parfois extrêmement précises, à l'attention des acteurs, capables d'évoluer plus librement grâce aux dimensions exceptionnelles de la scène. Au drame de la parole rhétorique, Verazi substitue un « *dramma in azione*²⁷ », plus axé sur les effets pathétiques combinés, de la parole, de la musique et des effets visuels de la scénographie, au point de frapper l'esprit d'un Alessandro Verri qui, à propos de la scène initiale de la tempête, et à la simple lecture du livret (il n'était pas présent à la représentation milanaise), fit le rapprochement avec la *Tempête* de Shakespeare. Dynamiser l'action du livret, jusqu'alors entravée par les longues tirades de récitatifs, dont la structure obéissait presque exclusivement au paradigme rhétorique, supposait la stricte équivalence des différentes composantes du genre opératique qui dans le drame métastasiens étaient soumises à une forme hiérarchisée et pyramidale, dominées par le pouvoir autocratique et absolutiste de la parole. La recherche d'une vérité naturelle, dans la représentation des passions, l'un des maîtres mots de la réforme de l'opéra, ne pouvait faire l'économie de l'action conjuguée de tous les arts, pour aboutir à la création, à l'échelle européenne, d'un théâtre en musique.

Cet objectif, cependant, a en partie échoué, car Salieri n'a pas su ou voulu renoncer aux acrobaties vocales, directement issues de l'opéra *seria* métastasiens, ou du moins de ce qu'il était devenu au mitan du siècle (voir l'impressionnante aria de Sémélé « *Quanto più irato freme* », acte II, scène XII, et ses vocalises stratosphériques). L'*Europa riconosciuta* a sans

²⁷ « J'avais besoin, pour les éviter [les abus], de m'ouvrir une nouvelle carrière: et mettre dans la construction de mon drame en action tout ce que je n'aurais jamais pu dire avec cette force, cette beauté et cette énergie avec lesquelles seul Métastase a le mérite inimitable de savoir s'expliquer », Mattia Verazi, *Europa riconosciuta*, « Al rispettabilissimo pubblico di Milano », *op. cit.*, p. 7. [Mi bisognava, per evitarli [gli abusi], aprirmi una nuova carriera: e metter nella costruzione del mio dramma in azione tutto quel, che non avrei potuto mai dire con quella forza, venustà, ed energia, colla quale il solo Metastasio ha l'inimitabil vanto di sapersi spiegare].

doute une valeur d'expérimentation, on l'a vu notamment sur le plan de l'organisation structurelle et dramaturgique, mais ce drame singulier est surtout le symbole d'un renouveau du genre, à la confluence de différentes formes opératiques étrangères (de la tragédie lyrique française à l'opéra-bouffe napolitain), même si la dimension allégorique de l'œuvre n'en est pas absente pour autant, comme suffirait à l'illustrer le choix de l'intrigue et du titre : le nouveau théâtre de la Scala de Milan *reconnu* désormais, à travers son *opus* inaugural, comme le centre européen de l'art lyrique. La présence, dans la salle, le jour de l'inauguration de la Scala, d'un illustre représentant des Lumières comme Pietro Verri, partisan convaincu de l'unité culturelle du continent, ne fait que conforter cette lecture pan-européenne de l'œuvre.



Francesco Durelli, « L'intérieur du Teatro alla Scala », 1824.