

**LES SPECTATEURS ET LE LIBRETTISTE  
QUELQUES RÉFLEXIONS À PROPOS DE LA RÉCEPTION DE  
*DIDONE ABBANDONATA* ET DE *DEMETRIO***

Tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, le drame en musique demeure le genre le plus populaire du théâtre italien. Cela nous fait prendre conscience de son adéquation avec la civilisation et le goût de l'époque, car même s'il était destiné à des commanditaires de renom et aux théâtres de cour, un public socialement plus hétérogène remplissait les théâtres payants pour admirer ces spectacles. Un genre théâtral qu'aujourd'hui nous pourrions définir de masse et dont le succès était le mélange d'éléments artistiques différents comme la poésie, la musique, le chant, la danse et la scénographie<sup>1</sup>. Un genre hybride souvent soumis à la prédominance de l'un de ses éléments ainsi qu'à la comparaison, souvent défavorable, avec d'autres genres théâtraux comme la tragédie ou la pastorale. Un genre auquel les critiques reprochaient, entre autres, la perte d'harmonie entre la poésie et la musique ainsi que son manque de vraisemblance<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Guido Nicastro, *Metastasio e il teatro del primo Settecento*, Rome-Bari, Laterza, 1981 [1973], p. 65-67.

<sup>2</sup> Contrairement à Apostolo Zeno qui reconnut une invraisemblance partielle du théâtre musical, Pietro Metastasio répondit à cette accusation à travers la notion d'imitation, selon laquelle la poésie, dès ses origines, fut une imitation de la nature par le discours chanté. Cf. Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata, e dimostrata con varie osservazioni*, in Modena, nella stampa di Bartolomeo Soliani, 1706 ; puis in Venezia, appresso Sebastiano Coletti, 1724, puis *ibid.*, 1730. Apostolo Zeno, Lettera al marchese Gravisi, Venezia, 1730, in Guido Nicastro, *op cit.*, p. 66-67. Pietro Metastasio, *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile*, a cura di Elisabetta Selmi, Palerme, Novecento, 1998. Pour un panorama de la critique sur le théâtre musical de Metastasio voir Luigi Russo, *Pietro Metastasio*, Pise, Successori Nistri, 1915, p. 5-44.

Dans ce contexte les livrets que Pietro Metastasio écrit entre 1724 et 1771 contribuent à créer cette consonance entre le drame en musique et un public composé aussi bien d'aristocrates cultivés de la cour de Naples ou de Vienne que de spectateurs fréquentant les théâtres payants de Naples, Rome, Venise ou Gênes<sup>3</sup>. Comment expliquer un tel succès ? Un succès qui dépasse les stricts termes chronologiques de la longue vie de Pietro Trapassi (1698-1782), puisque l'on continua à composer de la musique sur ses livrets après sa mort et que ceux-ci furent imprimés pour être destinés à la lecture jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle et au-delà<sup>4</sup>.

La critique contemporaine a beaucoup écrit sur la structure de ces livrets, sur le rapport entre l'histoire et le pathos, sur l'enchevêtrement des différentes intrigues ou sur le lien entre les récitatifs et les airs<sup>5</sup>. Au-delà de son succès durable, l'œuvre de Métastase est également un document psychologique de la vie intellectuelle et sentimentale de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un miroir théâtral dans lequel la société pouvait regarder un destin similaire au sien et retrouver des idéaux communs<sup>6</sup>. Dans ce jeu de regards entre le théâtre et la société, les livrets de Métastase sont apparus à Francesco De Sanctis comme :

[...] le plus fleuri des portraits d'une société proche de la dissolution, dont les institutions étaient encore héroïques et féodales, une matière désormais vidée de l'esprit qui autrefois l'avait animée, une société qui, sous ses apparences héroïques, était endormie, sans-souci, efféminée, idyllique, élégiaque et plébéienne<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> *Didone abbandonata* fut représentée à Gênes au théâtre Falcone en 1629, *L'Ipermestra* et le *Ciro riconosciuto* en 1748 et en 1749 avec la musique d'Egidio Romoaldo Duni. Roberto Iovino, Ileana Mattion, Gino Tanasini, *I palcoscenici della lirica : dal Falcone al Carlo Felice*, Gênes, Sagep, 1990, p. 40-41.

<sup>4</sup> Licia Sirch, *Metastasio nella lirica vocale da camera dell'Ottocento. Un primo approccio*, in *Il canto di Metastasio*, Atti del convegno di studi, Venezia (14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, Bologna, A. Forni Editore, 2004, p. 747-834.

<sup>5</sup> Walter Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Florence, La Nuova Italia, 1963, p. 471. Gilles de Van, *Les jeux de l'action : la construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, in « Paragone », anno XLIX, n 584-586, terza serie, n°19-20, p. 3-57. Elisa Benzi, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucques, Maria Pacini Fazzi Editore, 2005.

<sup>6</sup> Luigi Russo, *op. cit.*, p. 31 et p. 171.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 40-41. (Notre traduction)

Ce rapport direct entre la société de l’Ancien Régime et l’œuvre théâtrale du poète impérial nous a poussé à nous interroger sur la question de la réception, à en savoir davantage sur le rôle du public, le plus « silencieux », passif, voire secret des deux groupes qui se rencontrent dans le face à face théâtral<sup>8</sup>. Nous avons tenté de définir en quoi les livrets de Métastase répondaient au besoin d’émotion et de spectacle d’un public vaste et hétérogène, tout en précisant qui étaient ces spectateurs et surtout quel était leur rôle dans la construction dramaturgique. Certes, un sujet si complexe demanderait un espace plus ample que celui de ce bref article. Cependant, il n’est pas question, ici, de donner des réponses exhaustives : nous nous limiterons, plutôt, à lancer quelques jalons afin d’amorcer une réflexion sur le rapport entre l’œuvre de Métastase et les spectateurs de son époque.

À ce propos, *Didone abbandonata* et *Demetrio* semblent répondre plus particulièrement à notre objectif. Ces deux œuvres représentent des moments particuliers de la création de Pietro Trapassi : l’exorde napolitain et le début de sa carrière de poète impérial à la cour de Vienne. Leur statut d’œuvres « premières » permet, à notre avis, une réflexion plus approfondie sur les conditions de réception du public en faisant mieux ressortir les différences et les similitudes de ce « chassé croisé fondamental entre scène et salle<sup>9</sup> ». La réflexion sur ces deux livrets laisse également apparaître une continuité du rapport particulier avec le public à travers des axes thématiques et dramaturgiques qui relient ces deux œuvres à d’autres livrets, comme *Achille in Sciro* et *L’Olimpiade*, selon un mouvement propre à la réforme de Métastase, fait de « reprises, reformulations, relances<sup>10</sup> ».

Avant la création de *Didone abbandonata*, Pietro Metastasio avait débuté son activité théâtrale dans la capitale parthénopeenne, où il était arrivé en 1719 après la mort de son mentor Vincenzo Gravina, par une série de « fêtes théâtrales » destinées à un public d’aristocrates napolitains qui étaient à la fois les commanditaires et les spectateurs de ces spectacles. *Angelica*, *Endimione*, *Orti esperidi* et *Galatea*, composées à l’occasion de

---

<sup>8</sup> Françoise Decroisette, *Inventer le spectateur du passé*, in *Les Traces du spectateur : Italie, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de Françoise Decroisette, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 5-18.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>10</sup> Alberto Beniscelli, *Felicità sognate : il teatro di Metastasio*, Gênes, Il Melangolo, 2000, p. 62-63.

mariages princiers ou pour célébrer la gloire de la maison d’Habsbourg, constituent une sorte de laboratoire théâtral grâce auquel le jeune Métastase assimile un répertoire de thèmes et d’images adaptables au théâtre musical. À travers cette opération de re-proposition des modèles et des sources classiques et baroques le poète se construit un système expressif personnel très efficace auprès du public des théâtres payants<sup>11</sup>. Cette phase préparatoire met déjà en évidence ce qui fut un trait constant dans la réception des drames de Métastase, à savoir l’absence de clivage esthétique entre un public aristocratique et cultivé assistant aux spectacles dans les palais princiers ou dans les théâtres de cour et celui, plus hétérogène, des théâtres payants. Une réception commune rendue possible par l’efficacité du langage des sentiments, dans lequel Métastase fut un maître incontesté<sup>12</sup>.

Après la réécriture et le semi-échec de *Siface*<sup>13</sup>, *Didone abbandonata* met fin à la période de formation théâtrale napolitaine du jeune Pietro Trapassi pour ouvrir celle de l’écriture des drames en musique italiens qui se poursuit entre Rome et Venise jusqu’en 1730. Représentée pour la première fois avec la musique de Domenico Natale Sarro pendant le carnaval de 1724 au Théâtre San Bartolomeo de Naples, *Didone abbandonata* apparaît comme la découverte d’une nouvelle dimension du drame en musique dans le contexte social, musical et théâtral napolitain<sup>14</sup>. L’histoire tragique de la reine de Carthage amoureuse d’Enée à qui les dieux ordonnent de partir en Italie pour bâtir une nouvelle Troie vit le jour au contact de l’importante culture musicale napolitaine de années 1720 dont elle représente le fruit le plus riche d’avenir, si l’on en juge aux nombreuses

---

<sup>11</sup> Rosy Candiani, « Il giovane Metastasio a Napoli : le feste teatrali del 1720-1722 », in *Il melodramma di Pietro Metastasio : la poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana nel Settecento*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma, 2-5 dicembre 1998, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti, Rome, Aracne, 2001, p. 173-192.

<sup>12</sup> « [...] il Metastasio è soprattutto il poeta del teatro dei sentimenti più che dell’azione e questa vale ed è concepita da lui soprattutto in quanto sostiene e provoca la linea e la verità dei sentimenti [...] », Walter Binni, *L’Arcadia e il Metastasio*, op. cit., p. 350.

<sup>13</sup> Nathaniel Burt, *Opera in Arcadia*, in « The Musical Quarterly », XLI, 1955, pp. 154-164. Lucio Tufano, *Itinerari librettistici tra Sei e Settecento : da La forza della virtù di Domenico David a Siface di Pietro Metastasio* in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, cit., p. 193-231. Rosy Candiani, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a “virtuoso di poesia”*, Rome, Aracne, 1998, p. 91-147.

<sup>14</sup> Walter Binni, op. cit., p. 320.

reprises et réécritures de ce drame en musique<sup>15</sup>. Dès le début de son activité théâtrale, Pietro Metastasio entra en contact avec des interprètes de ce monde musical – la cantatrice Marianna Benti Bulgarelli dite la Romanina, les compositeurs Nicola Porpora, Leonardo Vinci, Johann Adolf Hasse et le castrat Carlo Broschi alias Farinelli – qui l’accompagnèrent pendant toute sa carrière italienne<sup>16</sup>. Très rapidement, le poète se trouva inséré dans ce groupe d’opérateurs de théâtre dont Marianna Bulgarelli était le centre. La nouveauté de cette collaboration était son caractère itinérant et très autonome dans la création et l’organisation d’un drame en musique par rapport au système théâtral traditionnel. Cela se faisait en fonction des qualités artistiques des chanteurs et des stratégies qui heurtaient ou anticipaient les goûts du public, encore largement liés à des schémas dramatiques baroques<sup>17</sup>. Le rôle de Métastase ne se limitait pas uniquement à celui de librettiste, mais il organisait également les différentes phases du spectacle et surtout reconnaissait au livret un caractère provisoire pour l’adapter au patrimoine culturel du public, c’est-à-dire à son horizon d’attente<sup>18</sup>.

Dans ce contexte, Marianna Benti Bulgarelli<sup>19</sup>, qui avait déjà interprété les quatre fêtes théâtrales napolitaines et le rôle de Viriate dans *Siface*, eut une influence prépondérante dans la création du personnage de Didone. Non seulement elle chanta le rôle titre, mais elle fut également à l’origine d’une similitude très accentuée entre la personnalité du soprano et celle de la reine de Carthage au point qu’on peut parler d’une « adéquation excessive entre le personnage et l’interprète<sup>20</sup> ». Le caractère volontaire,

<sup>15</sup> Francesco Cotticelli, *Metastasio a Napoli dopo Metastasio. Le riprese della Didone del 1730 e del 1737* et Mario Valente, *I viaggi di Didone da Napoli a Venezia a Roma in Il canto di Metastasio*, cit., p. 451-470 et p. 701-730.

<sup>16</sup> Rosy Candiani, *Il giovane Metastasio a Napoli*, cit., p. 175 ; Franco Vazzoler, *Didone e l’impresario in Il Melodramma di Pietro Metastasio*, cit., p. 305-324.

<sup>17</sup> Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, « *Onesto divertimento, ed allegria de’ popoli* ». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milan, Ricordi, 1996. Rosy Candiani, *La cantante e il librettista : il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli in Il canto di Metastasio*, cit., p. 673.

<sup>18</sup> Rosy Candiani, *La cantante e il librettista*, cit, p. 674.

<sup>19</sup> Marianna Benti Bulgarelli detta la Romanina (Rome, 1684-1734) in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1960, VIII, p. 584-585. *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie, 4 vol. Londres, Macmillan, 1992, vol. I, p. 410.

<sup>20</sup> Walter Binni, *op. cit.*, p 320.

autoritaire et passionné de Didone tel qu'il apparaît dans le texte mais également grâce à une gestuelle scénique assez développée dans les didascalies<sup>21</sup> est le résultat d'une adaptation du personnage aux capacités du soprano que les chroniques de l'époque décrivent comme possédant une technique de chant très expressive ainsi qu'une maîtrise exceptionnelle de la scène<sup>22</sup>.

Si nous prenons en compte cette réalité, *Didone abbandonata* de Métastase apparaît moins comme une référence à l'œuvre de Virgile et d'Ovide qu'une évocation d'une typologie féminine contemporaine à la construction de laquelle le public napolitain participa de manière active, comme l'a souligné Francesco De Sanctis.

È [Didone] la donna come poteva essere concepita in quel tempo, ispirata dalla Bulgarelli e da quel pubblico nell'anima conforme del poeta, e contro le sue intenzioni e senza sua coscienza<sup>23</sup>.

Si le personnage de Didone doit beaucoup à sa première interprète, la confrontation avec la salle dans ce jeu de miroirs qu'est le théâtre fait en sorte que le librettiste conçoit une Didon et un Enée comme deux représentants de la culture et de la société de l'Ancien régime. Au-delà de leurs costumes de scène à l'antique, Didon a l'allure d'une dame du XVIII<sup>e</sup> siècle pleurant le départ de son chevalier et Enée apparaît comme le bon bourgeois vivant une double vie entre l'obéissance à la divinité qui lui ordonne de partir et l'amour hésitant qu'il éprouve pour une dame passionnée<sup>24</sup>. Dans ce processus d'adéquation entre le sujet et l'époque, les spectateurs, de simple « teatro dell'udienza<sup>25</sup> » sont ainsi appelés à un rôle de co-acteur de la représentation. Par exemple, dans l'air « Non ha ragione, ingrato » de la scène 17 de l'acte I, le public devient l'interlocuteur qui partage avec la reine le même sentiment de trahison amoureuse. Les « âmes amoureuses » auxquelles Didon s'adresse, ce sont les spectateurs dont le

---

<sup>21</sup> Pietro Metastasio, *Didone abbandonata* in *Drammi per musica I. Il periodo italiano 1724-1730*, a cura di Anna Laura Bellina, Venise, Marsilio Editori, 2002, I, 17 et II, 11, 12.

<sup>22</sup> Rosy Candiani, *La cantante e il librettista*, cit., p. 675-677.

<sup>23</sup> Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*<sup>3</sup>, a cura di Niccolò Gallo, Turin, Einaudi, 1966 [1958], vol.II, p. 867.

<sup>24</sup> Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, cit., I, 17 et I, 18. Luigi Russo, cit., p. 188-193.

<sup>25</sup> Françoise Decroisette, *Inventer le spectateur du passé*, cit., p. 5.

rôle est de confirmer le sentiment d'abandon et la souffrance qu'elle éprouve.

Non ha ragione, ingrato,  
un core abbandonato  
da chi giurogli fé ?

Anime innamorate,  
se lo provaste mai,  
ditelo voi per me !

Perfido ! Tu lo sai  
se in premio un tradimento  
io meritai da te.

E qual sarà tormento,  
anime innamorate,  
se questo mio non è<sup>26</sup> ?  
(parte)

Tout en assurant le lien direct avec le récitatif par l'alternance des strophes, cet appel au public permet d'atteindre une forte intensité émotionnelle qui abolit la distance espace-temps entre la scène et la salle. Le besoin de faire cadrer le personnage avec le contexte de son public ainsi que l'influence de Marianna Bulgarelli rendent la reine de Carthage plus authentique, humaine et contradictoire. Parfois, les contradictions du comportement de Didon orientent le drame vers la comédie, comme par exemple dans deux scènes du troisième acte entre Didon et Osmida et entre Didon et Enée<sup>27</sup>. La première de ces deux scènes montre une Didon enveloppée dans son autorité royale qui, offensée par Iarba, le roi des Maures, demande à Osmida de le tuer. Elle garde le même ton quand ce dernier évoque le nom d'Enée. Tout laisse croire à un développement dramatique de la scène. Mais la réplique ironique de son interlocuteur (« Se lo torni a rimirar ti placherai »), fragilise l'autorité de la reine en montrant sa faiblesse sentimentale. L'annonce de l'arrivée d'Enée apporte le coup de grâce permettant à Osmida de faire un second commentaire dont le but est de provoquer le sourire des spectateurs. Cette première scène prépare l'entrée d'Enée et la discussion qui s'ensuit entre les deux amants. Nous sommes encore loin du final tragique qui voit Didon se jeter dans les

---

<sup>26</sup> Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, cit., I, 17, p. 95-96.

<sup>27</sup> *Ibid.*, II, 3 et 4, vol.1, p. 100-103.

flammes à la suite de l'abandon d'Enée, qui lui est insupportable. Dans cette deuxième scène, le récitatif ressemble au dialogue d'une comédie où la dame, offensée par ce qu'elle interprète comme une insensibilité sentimentale de son amant, revendique son indépendance, son autorité<sup>28</sup>, lui lance des commentaires ironiques pour finalement céder au discours – et au regard sensuel – d'Enée<sup>29</sup>. Encore une fois, derrière le personnage apparaît la vivacité du chant et la présence scénique de la cantatrice grâce auxquels le public du théâtre San Bartolomeo retrouvait dans les vers de Metastasio « une femme du XVIII<sup>e</sup> siècle partagée entre l'ambition de sa condition sociale et la faiblesse de son âme amoureuse<sup>30</sup>. » Seul l'air rompt avec le ton de comédie du récitatif en préfigurant le final tragique du suicide de la reine. Sans pour autant produire de coupure, car la reprise du vocabulaire de la trahison et de l'abandon et la structure syntaxique de l'air assurent une forte cohésion avec le récitatif. Il constitue une réponse aux deux questions posées au dernier vers du récitatif, et en cela prolonge le dialogue avec Enée.

Deux intermèdes furent intercalés dans la représentation de *Didone abbandonata* au théâtre San Bartolomeo. Il s'agit de *L'impresario delle Canarie*, dans lesquels l'impresario Nibbio rend visite à la cantatrice Dorina pour lui proposer de faire partie de la compagnie de son nouveau théâtre aux îles Canaries<sup>31</sup>. Inspiré du célèbre pamphlet de Benedetto Marcello *Il teatro alla moda*<sup>32</sup>, dont il représente la traduction scénique, *L'impresario delle Canarie* est une réflexion métathéâtrale sur la réalité du monde du théâtre et une « critique en action du drame en musique en tant qu'objet dramaturgique<sup>33</sup> ».

<sup>28</sup> « Consigli or non desio ; / tu provvedi a' tuoi regni, io penso al mio. / Senza di te finor legge dettai ; / sorger senza di te Cartago io vidi. » *Ibid.*, II, 4, p. 102.

<sup>29</sup> Basta, vincesti ; eccoti il foglio. / Vedi quanto t'adoro ancora ingrato ! / Con un tuo sguardo solo / mi toglì ogni difesa e mi disarmi. / Ed hai cor di tradirmi ? E puoi lasciarmi ? , *Ibid.*, II, 4, p. 103.

<sup>30</sup> Luigi Russo, *op. cit.*, p.191.

<sup>31</sup> Pietro Metastasio, *L'impresario delle Canarie* in *Opere*, 4 voll., a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1912-1914, vol. 1 [1912], p. 63-75.

<sup>32</sup> Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda o sia Metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno*, Venise, per Aldiviva Licante; all'Insegna dell'Orso in Peata, 1720 (ou 1721 ?).

<sup>33</sup> Franco Vazzoler, *Metastasio alla moda : L'impresario delle Canarie* in *Il canto di Metastasio*, cit., p 527-538. Voir aussi : *Didone e l'impresario* in *Il melodrama di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, cit., p. 305-324.



Une part importante de cette réflexion scénarisée est consacrée aux rapports entre la scène et la salle. Le dialogue entre l'imprésario et la cantatrice dans le premier intermède et l'air « Recitar è miseria » chanté par Dorina pendant le second intermède<sup>34</sup> ouvrent le rideau sur le rôle du public dans le drame en musique, sur son rapport au livret et aux chanteurs. Dans le dialogue en question, Dorina, après avoir résolu le problème de la rémunération, hésite encore à accepter la proposition de l'imprésario, car ne connaissant pas la langue des îles Canaries, elle craint que le public ne puisse pas comprendre ce qu'elle chante. Nibbio lui répond qu'elle ne doit pas s'inquiéter puisque ce qui compte n'est pas le livret, mais le chant. Dorina partage l'avis de l'imprésario uniquement pour ce qui concerne les airs ; en revanche, elle affirme que la compréhension des récitatifs est indispensable à la progression de l'action dramatique. Nibbio, encore une fois, minimise l'inquiétude de la cantatrice en lui rappelant que pendant les récitatifs les spectateurs passent leur temps à bavarder entre eux.

La question de la relation entre chanteurs et public est reprise dans le second intermède par l'air « Recitar è miseria » sur les difficultés éprouvées par les chanteurs face à un public défini comme inconstant, bruyant, exigeant dans les détails et qui fait valoir la raison économique d'avoir payé le billet d'entrée.

Recitar è una miseria  
parte buffa o parte seria.  
Là s'inquieta un cicisbeo  
per un guanto o per un neo.  
Qua dispiace a un delicato  
il vestito mal tagliato :  
uno dice : "Mi stordisce" ;  
l'altro : "Quando la finisce ?"  
E nel meglio in un cantone,  
decidendo, un mio padrone  
si diverte a mormorar.  
Se da un uomo più discreto  
un dì quei ripreso viene,  
che non tagli, che stia cheto,  
gli risponde, e dice bene :  
"Signor mio, non v'è riparo :

---

<sup>34</sup> Pietro Metastasio, *L'imprésario delle Canarie*, cit., I, p. 64-65 et II, p. 71-72.

io qui spendo il mio denaro ;  
voglio dir quel che mi par.”

Ce qui ressort de cette parodie des intermèdes qui interrompt le déroulement du drame amoureux de Didon et Enée, c'est la volonté de mettre en lumière un aspect fondamental de la réalité théâtrale qui, d'habitude, occupe le côté sombre du théâtre. Le rapport complexe, difficile et perturbé avec le public des théâtres payants de l'époque est révélateur de la crise du processus créateur du librettiste et des techniques interprétatives des chanteurs. Au-delà du rire qu'il devait susciter chez les spectateurs, cet effet de miroir pose la question d'une plus grande cohésion de l'ensemble du drame en musique. Il pointe du doigt la virtuosité figée des musiciens et des interprètes qui prolongent la durée des airs par « des trémolos, des trilles et des appoggiatures<sup>35</sup>. » Il ironise sur la sérialisation productive des librettistes à travers le personnage de Nibbio capable d'écrire « quinze livrets en un mois mais qui n'ont pas besoin d'être compris<sup>36</sup>. »

### **Au théâtre de l'empereur mélomane**

Appelé à Vienne à la cour de Charles VI d'Habsbourg en 1729 pour remplacer Apostolo Zeno<sup>37</sup> dans sa fonction de poète impérial<sup>38</sup>, Pietro Metastasio se trouva à devoir répondre aux demandes d'un public différent de celui des théâtres payants de Naples, Rome ou Venise. Si ce dernier était encore lié à un spectacle ancré sur une dramaturgie de type baroque, le

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, I, p. 63.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 65 et p. 67.

<sup>37</sup> Apostolo Zeno, poète impérial à Vienne de 1718 à 1729, proposa un opéra dont la structure dramaturgique respectait les unités de temps et d'action, moralisait la matière amoureuse, limitait le rôle du chœur et éliminait les rôles comiques. Les arguments, tirés en large partie de l'histoire grecque et latine, servaient à composer des livrets d'actions héroïques influencés surtout par le goût de la cour viennoise et par le théâtre français (*Andromaca*, *Temistocle*, *Ifigenia in Aulide*). Guido Nicastro, *op. cit.*, p. 65-67.

<sup>38</sup> Pietro Metastasio, Lettera del principe Pio di Savoia a Metastasio, Vienna, 31 agosto 1729. *Lettera al signor Apostolo Zeno Roma 5 novembre 1729 in Scelta di prose, drammi e poesie di Pietro Metastasio offerta agli studiosi della bella lingua italiana da Antonio Buttura*, Parigi, Baudry, 1835, p. 5.

public viennois demandait des solutions plus sobres et plus austères<sup>39</sup>. Le public qui assistait aux représentations à la cour était composé, au-delà des membres de la famille impériale auxquels étaient dédiés les drames représentés, de courtisans appartenant au milieu politique, militaire ou administratif et qui ont laissé de nombreux témoignages de la vie théâtrale viennoise<sup>40</sup>. Un public exigeant gâté et exclusif auquel s'adressait la nouvelle esthétique des drames de Metastasio qui était le résultat d'une synthèse entre le plaisir et l'utile entre le *pathos* et la *ratio*, voulant soulager les commanditaires des problèmes politiques provoqués par une situation internationale complexe<sup>41</sup> et d'autre part leur indiquer un nouvel objectif éthique et idéologique.

Cette nouvelle dimension esthétique apparaît dans *Demetrio*, représenté à Vienne le 4 novembre 1731 au théâtre du palais impérial<sup>42</sup>, avec la musique d'Antonio Caldara, commandité par l'impératrice Elisabeth pour la fête de Charles VI. Demetrio, le fils de l'ancien roi de Syrie, est sauvé par Fenicio avant que son père ne soit contraint à l'exil en Crète par l'usurpateur Alexandre. Après avoir grandi comme un berger sous le faux nom d'Alceste, le jeune homme, devenu l'un des plus fidèles collaborateurs d'Alexandre, est aimé par Cleonice, la fille de ce dernier. L'action commence au moment de la mort d'Alexandre survenue pendant une bataille contre les Crétois à laquelle a participé également Alceste. Cleonice, héritière du trône et contrainte à choisir un époux par les grands du royaume, depuis trois mois essaie de gagner du temps en espérant qu'Alceste revienne vivant en Syrie. Le retour d'Alceste déclenche la jalousie d'Olinto, le fils de Fenicio qui, lui aussi amoureux de Cleonice, tente d'empêcher par tous les moyens le mariage. Mais l'intervention du

---

<sup>39</sup> Jacques Joly, *Metastasio e le sintesi delle contraddizioni. Dall'Enea negli Elisi all'Adriano in Siria in Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Florence, La Nuova Italia, 1990, pp. 11-83.

<sup>40</sup> Erika Kanduth, *A proposito delle rappresentazioni melodrammatiche di Metastasio alla corte di Vienna in Il melodramma di Metastasio*, cit., p. 387-389.

<sup>41</sup> Le règne de Charles VI d'Habsbourg fut marqué par les différentes querelles de succession dynastique entre les familles régnantes européennes. Les guerres de succession d'Espagne (1701-1714), de Pologne (1733-1735), et d'Autriche (1740-1748) à la mort de Charles VI, rendirent la situation politique européenne et italienne très instable.

<sup>42</sup> Erika Kanduth, *A proposito delle rappresentazioni melodrammatiche di Metastasio alla corte di Vienna*, cit., p. 378.

sage Fenicio, assure à l'intrigue un final heureux en dévoilant les origines princières d'Alceste.

Si *Didone abbandonata*, *Catone in Utica*, *Semiramide* ou *Alessandro nell'Indie* sont encore liés à des procédés baroques qui se manifestent par des solutions dramaturgiques et scénographiques fortes, telles la mort sur scène de Didone dans le grand incendie qui détruit Carthage<sup>43</sup>, ou l'accumulation de procédés romanesques (des enlèvements, des travestissements, des tentatives d'empoisonnement) qui compliquent l'intrigue, dans *Demetrio*, Métastase propose une évolution dramaturgique dont l'objectif est de susciter la réaction émotionnelle des spectateurs à travers un plus grand équilibre entre la partie visuelle et la qualité des procédés verbaux<sup>44</sup>. Une œuvre « plus délicate », comme la définit Métastase lui-même dans la lettre adressée à la Romanina le 10 novembre 1731 et dont le choix dramaturgique le rendait perplexe sur la réaction possible d'un public exigeant.

Non credeva di potervi dar oggi la buona nuova che vi do, tanto era io preparato al contrario. Domenica scorsa andò in scena il mio Demetrio con tanta felicità, che mi assicurano i vecchi del paese, che non si ricordavano di un consenso così universale. Gli ascoltanti piansero alla scena dell'Addio: l'augustissimo Padrone non fu indifferente: e nonostante il grande rispetto della cesarea padronanza, in molti recitativi il teatro non seppe trattenersi di dar segni della sua approvazione. Quelli che erano miei nemici, sono diventati miei apostoli. Non vi posso spiegare la mia sorpresa, perché essendo questa un'opera tutta delicata, e senza quelle pennellate forti che feriscono violentemente, io non isperava che fosse adatta alla nazione. Mi sono ingannato: tutti mostrano d'intenderla, e ne dicono pezzi per le conversazioni, come se fosse scritta in tedesco. Il padrone cominciò dalla fine del primo atto ad assicurarmi del suo cesareo gradimento, e poi lo dimostrò a tutti spiegandosene con quelli co' quali ne ha parlato. La musica è delle più moderne che faccia il Caldara non ha tutta la fortuna appresso il mondo incontentabile: le scene belle. Minelli ha recitato e cantato più del solito, e piace quasi universalmente nella parte di Alceste. Domenichino si è disimpegnato nella parte di Cleonice con applauso comune. Casati ha fatto risaltare la parte d'Olinto, e Borghi sufficientemente quella di Fenicio, l'Holzhauserinn ha cantato e recitato

<sup>43</sup> Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, cit, III, 20, p. 136.

<sup>44</sup> Alberto Beniscelli, *op. cit.*, p. 61.

bella : Braun, che è il basso, non ha fatto la metà di quello che faceva nelle prove, nelle quali faceva poco. Ed eccovi tutta la relazione, la quale non iscriverai se non a voi, perché altri non mi prendesse per fanfarone. Addio<sup>45</sup>.

Là où le public parodié de *L'impresario delle Canarie* ne prêtait aucune attention à l'action, les spectateurs viennois applaudissent en interrompant la représentation et cela malgré le cadre très officiel déterminé par la présence de l'empereur. Le consensus que le public de *Demetrio* montre après l'exécution de nombreux récitatifs et surtout après l'émotion suscitée par la « scène des adieux », – à savoir la scène 12 de l'acte III – souligne la réussite de l'opération<sup>46</sup>.

Le thème du contraste entre la raison d'État et la passion amoureuse, déjà présent dans *Didone abbandonata*, est à l'origine de l'articulation de l'intrigue du drame et l'impossibilité d'une « conciliation » entre ces deux aspects mène au final tragique du suicide de la reine de Carthage. Dans *Demetrio*, le même thème crée le mouvement dramaturgique et alimente le *pathos* dans les airs chantés par Cleonice<sup>47</sup> ou dans les récitatifs avec Alceste. Il alimente le dialogue indirect entre la reine et le peuple et assure les rebondissements nécessaires à la poursuite de l'intrigue car, lorsque Cleonice apprend que le peuple la laisse libre de choisir entre l'amour et le royaume, elle demande à Alceste de s'éloigner au deuxième acte pour, ensuite, revenir sur sa décision au troisième acte<sup>48</sup>.

Si dans *Didone* l'exercice du pouvoir et l'amour sont inconciliables, dans *Demetrio* l'étude des passions procède en parallèle avec celle du souverain idéal, celle des droits privés des personnes avec les devoirs envers le bien public. Métastase résout le contraste par un procédé classique de la comédie : l'agnition finale, grâce à laquelle le fidèle Fenicio rétablit le jeune berger dans ses droits de prince héritier en lui permettant, ainsi, d'épouser la

---

<sup>45</sup> Pietro Metastasio, *Lettera alla signora Marianna Benti Bulgarelli, Vienna, li 10 novembre 1731* in *Scelta di prose, drammi e poesie di Pietro Metastasio*, cit, p. 20-21.

<sup>46</sup> La lettre nous apprend également qu'à Vienne, comme à Rome, les rôles féminins étaient chantés par des castrats, comme celui de Cleonice chanté par le contralto Domenico Annibali dit le Domenichino (1705-1779) célèbre interprète d'opéras de Haendel.

<sup>47</sup> Pietro Metastasio, *Demetrio*, cit., I, 3, p. 20.

<sup>48</sup> *Ibid.*, II, 12 et III, 3.

belle Cleonice et surtout établit un équilibre entre l'amour et la raison d'Etat.

Dans *Demetrio* la transformation du contraste en équilibre entre la raison d'État et la passion, entre la sphère publique et celle des sentiments est réalisée grâce à la fonction de modèle éthique que Métastase attribue à la cour. Un modèle destiné non seulement aux courtisans qui assistaient à la représentation au palais impérial, mais également aux spectateurs des théâtres publics. Impliqués sur le plan émotionnel par « le chant de sentiments » qu'ils partagent avec les personnages, ces spectateurs regardent « la cour comme un milieu privilégié offrant une garantie suprême à des comportements qui se répandent dans toute la société<sup>49</sup> », ce qui les pousse ainsi à approuver l'existence de ce modèle politique. Cela explique l'absence de tout personnage polémique à l'égard de la cour et la présence constante du peuple dans *Demetrio*. Ce dernier est l'interlocuteur indirect de la reine avec laquelle il établit une convention pour concilier leurs intérêts réciproques<sup>50</sup>, mais il est également une sorte de public interne du drame, reflet des spectateurs dans la salle en attente du final heureux.

La réception des drames en musique de Métastase se construit sur un horizon commun d'un public certes nombreux et hétéroclite, mais qui est réuni par l'efficacité du langage des sentiments et par une forte cohésion dramaturgique, notamment dans le rapport entre les récitatifs et les airs. Cela, même si une œuvre comme *Didone abbandonata* présente un pathos excessif, des variations de ton, des personnages et des solutions dramaturgiques qui sont un héritage du théâtre musical du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>51</sup>. Cette esthétique théâtrale en progression irrégulière entre reculs, reprises et reformulations et qui aboutit à des chef-d'œuvres comme *Artaserse*, *L'Olimpiade* ou *Demofonte*, existe grâce au public. Ce dernier est l'interlocuteur privilégié, le co-auteur, voire le comédien jouant son propre rôle dans les deux drames analysés. Il interagit directement avec la scène, comme dans *Didone abbandonata* pour partager le déchirement sentimental de la reine de Carthage ou bien à travers une projection comme le peuple

<sup>49</sup> Alberto Beniscelli, *op. cit.*, p. 79-80.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 102. Elena Sala Di Felice, *L'arbitro dei destini : ideologia e drammaturgia in Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp 149-168.

<sup>51</sup> Walter Binni, *op. cit.*, p. 340. Alberto Beniscelli, *op. cit.*, p.34.

pactisant avec Cleonice dans *Demetrio*. La question de la réception occupe une place centrale dans *L'impresario delle Canarie* qui, sous le registre de l'ironie, nous présente des données sociologiques concernant l'interaction entre la salle et la scène et met en exergue la crise que vivait le théâtre musical dans les années 1720.

En somme, le librettiste construit ses textes dramatiques en fonction du « préconstruit idéologique et culturel de ses spectateurs<sup>52</sup>. » Il fait du livret un dispositif modulable en fonction des interactions avec le public. Il l'adapte à l'horizon d'attente de son auditoire en faisant du livret un lieu d'existence du spectateur du XVIII<sup>e</sup> siècle.

**Francesco D'ANTONIO**

Université Marc Bloch - Strasbourg II

---

<sup>52</sup>Anne Ubersfeld, *Lire le theatre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 254.