

Europa riconosciuta

Opera di Verazi e Salieri: una rivisitazione moderna del mito antico

di *Claudio Toscani*

claudio.toscani@unimi.it

With *Europa riconosciuta*, a Mattia Verazi's and Antonio Salieri's «dramma per musica», was inaugurated on the 3rd August 1778 the Teatro alla Scala in Milan. The retelling of the myth of Europe, a symbol of the harmony of peoples and nations, has led to an opera that combined extraordinary spectacular effects with a dramaturgy based on strong contrasts, a rapid alternation of the scenes, short and varied musical forms. *Europa riconosciuta* was under the influence of Gluck's reformed opera and followed the most recent orientations of the international musical theatre.

Keywords: Drama, Europe, Salieri, Verazi

Il mito di Europa, figlia di Agenore re di Tiro in Fenicia, una delle principesse più celebri e belle dell'Asia, è stato oggetto di più reinterpretazioni nella storia della cultura occidentale.¹ È verosimile che il mito originario sia collegato a una migrazione di popoli da Oriente a Occidente: il nome di Europa, infatti, venne attribuito ai territori occidentali sui quali si estese la civiltà ellenica, in contrapposizione agli orientali dominati dal dispotismo persiano; la figura di Europa – dal cui figlio Minosse, re di Creta, si fa discendere la civiltà minoica – rappresenterebbe dunque la donna che spostandosi da Oriente a Occidente unisce tradizioni culturali lontane e diverse. Il mito si sarebbe poi perpetuato in età romana, associato all'idea di un impero capace di riunire tra i suoi confini e di assimilare culture e popoli

¹ Il mito narra che Zeus si invaghì della principessa fenicia, assunse le sembianze di un toro bianco e la rapì, trasportandola a Creta. Secondo una versione del mito Europa resistette a Zeus, che si trasformò in aquila e le usò violenza; secondo un'altra versione Europa si innamorò del dio ed ebbe da lui i figli Minosse, Radamanto e Sarpedonte. Europa divenne in seguito moglie del re di Creta Asterio, che adottò i tre figli nominandoli suoi eredi.

quanto mai eterogenei; e ancora in epoca medievale, quando il concetto di Europa avrebbe richiamato l'idea del mondo civile, in quanto cristiano, contrapposto al mondo dei barbari e dei pagani. Il mito, pur liberamente rielaborato, avrebbe conservato il suo significato anche in età moderna, quando il nome di Europa sarebbe stato collegato, più che a un'espressione geografica, a un'immagine di universalità, di incontro tra popoli che intrecciandosi si armonizzano.² È forse questa l'idea che, in piena età illuministica, sta alla base di una delle più note rivisitazioni moderne del mito di Europa, scaturita da un'importante occasione celebrativa: l'inaugurazione del maggiore teatro milanese, fortemente voluto dagli Asburgo per i quali il luogo doveva rivestire anche una precisa funzione di rappresentanza istituzionale. Alla scelta del soggetto dell'opera inaugurale dovette certamente contribuire l'idea dell'unione dei popoli posti sotto l'ala dell'aquila imperiale, ma anche una nuova visione cosmopolita del cittadino, basata sull'idea che l'uomo – in quanto tale – è fruitore di diritti universali.

Con *Europa riconosciuta*, dramma per musica composto da Antonio Salieri su libretto di Mattia Verazi, si inaugurava a Milano, il 3 agosto 1778, il Nuovo Regio Teatro di Santa Maria della Scala, eretto in sostituzione del Teatro Ducale andato a fuoco due anni prima.³ Per la composizione del dramma, rappresentato quella sera alla presenza dell'arciduca Ferdinando e di Maria Ricciarda Beatrice d'Este, era stato dapprima interpellato Christoph Willibald Gluck, che aveva però declinato l'invito perché impegnato a Parigi con l'*Armide*. La commissione era dunque andata ad Antonio Salieri, *Kammerkomponist* e *Kapellmeister* della compagnia italiana a Vienna, al

² Secondo Erodoto (V secolo a.C.) il mito di Europa si riferiva alla prassi di rapire fanciulle per costringerle a matrimonio forzato, come nel ratto delle Sabine ad opera dei romani. Già in Erodoto, l'Europa (identificata con la Grecia) era associata alla terra della libertà, contrapposta all'Asia (le terre a est del Mar Egeo) come luogo della tirannide. Il mito di Europa venne ripreso da Ovidio nelle *Metamorfosi*, che ne rappresentarono il principale canale di diffusione nella cultura occidentale e la fonte cui attinsero, a più riprese, artisti e scrittori.

³ Cfr. Gerhard Kramer, *Antonio Salieri und die Mailänder Scala: L'Europa riconosciuta als Eröffnungsvorstellung 1778*, «Österreichische Musikzeitschrift» 56/1, 2001, pp. 28-37.

servizio di Giuseppe II – il primogenito tra i figli maschi di Maria Teresa – che apprezzava vivamente il talento musicale del suo compositore di corte. Salieri risiedeva a Vienna dal 1766, dall'età di sedici anni, quando vi s'era recato per studiare con Florian Leopold Gassmann, al quale nel 1774 era succeduto nella carica di *Hofkapellmeister* (compositore di corte) e direttore dell'opera italiana. Quest'ultima funzione consisteva nel dirigere le produzioni d'opera e nel comporne lui stesso. Fu nel 1778 che venne incaricato dall'imperatore di scrivere la nuova opera destinata a inaugurare il Teatro alla Scala: un incarico prestigioso, che onorava al tempo stesso la città di Milano, cui Vienna 'concedeva' il compositore della corte imperiale. Salieri, all'epoca, era ormai un compositore viennese naturalizzato; seguendo l'uso tipico della capitale asburgica, praticava uno stile cosmopolita, mescolando i generi teatrali.⁴

Della stesura del libretto fu incaricato il poeta aulico alla corte dell'elettore del Palatinato e granduca di Baviera Carl Theodor von Wittelsbach: si trattava del romano Mattia Verazi,⁵ già autore di drammi italiani scritti per Traetta, Jommelli, De Maio, Johann Christian Bach; non a caso, drammi tutti dalla forte propensione spettacolare. Verazi era poeta teatrale che poteva vantare una lunga esperienza, maturata negli anni soprattutto grazie alla lunga collaborazione con Jommelli. Era poeta innovativo, oltre che esperto, non solo nella cura per la messinscena (testimoniata dalle numerosissime didascalie dei suoi libretti), ma anche per il taglio drammatico originale dei suoi lavori, in molti dei quali aveva introdotto ballo e pantomima. Sensibile alle istanze riformatrici dell'opera metastasiana, Verazi s'era rivelato pronto ad accogliere suggestioni dalla *tragédie lyrique* francese, con il suo rigore drammatico, la cura della verosimiglianza, le limitate concessioni all'esibizionismo canoro. Da parte

⁴ Cfr. John A. Rice, *Antonio Salieri and viennese opera*, University of Chicago Press, Chicago-London 1998.

⁵ Nel libretto a stampa, Verazi è indicato come «segretario intimo e poeta aulico di S.A.S. Elettorale Palatina e di Baviera».

sua, Salieri non si era mostrato meno incline agli sviluppi più moderni dell'opera in musica: già l'*Armida* (1771), con i suoi *tableaux* corali e gli spettacolari effetti scenici, l'aveva iscritto a pieno titolo tra i cultori dell'opera gluckiana riformata. Le innovazioni di Verazi trovarono dunque, in Salieri, un compositore prontamente ricettivo.

Il soggetto dell'opera messa in musica per l'inaugurazione della Scala proviene dalle *Genealogie deorum gentilium* del Boccaccio.⁶ Tra le varie versioni della storia tramandate, Verazi scelse quella che elimina le divinità, anche per meglio evitare l'impressione d'inverosimiglianza: così Europa non viene rapita da Giove ma dal re di Creta Asterio, che invece nel mito originario sposa Europa solo dopo che questa ha generato i tre figli del nume. Altri notevoli discostamenti dalla versione tradizionale del mito avvengono con l'inserzione di motivi ampiamente diffusi nel teatro classico francese, almeno a partire da Corneille, e nei libretti metastasiani: tra questi la virtù coniugale mostrata da Europa – che dichiara d'aver rinunciato suo malgrado all'amore – nel momento in cui incontra il suo antico innamorato Isseo. Ma per altri aspetti Verazi sperimenta vie nuove, distaccandosi dal modello metastasiano. Sposta, per esempio, il peso gerarchico all'interno del cast, dando la stessa importanza alle coppie Europa-Asterio e Semele-Isseo («ambedue a parti fra di loro esattamente uguali», è scritto all'elenco dei personaggi nel libretto a stampa); poi riduce, rispetto alle consuetudini, il numero dei cantanti, completato da un solo altro personaggio oltre alle due coppie, l'antagonista Egisto. Alla compagnia ridotta fanno da contrappeso gli

⁶ La prima redazione risale al 1360; Boccaccio rivedette poi l'opera più volte, fino alla sua morte nel 1375. L'*editio princeps* è del 1472: *Genealogie deorum gentilium ad Ugonem inclytum Hierusalem & Cypri regem secundum Iohannem Boccacium de Certaldo liber primus incipit feliciter*, Venetiis impressum, hec Vindellinus signis qui impressit ahenis se tibi commendat familiamque suam, 1472. L'opera circolò soprattutto nella traduzione in volgare di Giuseppe Betussi, pubblicata per la prima volta nel 1547 e più volte ristampata: *Geneologia degli Dei. I quindici libri di m. Giovanni Boccaccio sopra la origine et discendenza di tutti gli Dei de' gentili, con la spositione & sensi allegorici delle fauole, & con la dichiarazione dell'istorie appartenenti à detta materia. Tradotti et adornati per messer Giuseppe Betussi da Bassano*, in Vinegia, al segno del pozzo, 1547. Cfr. Vincenzo Zaccaria, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Olschki, Firenze 2001.

effetti spettacolari e le ampie masse che agiscono sul palcoscenico: una banda militare, cori di donzelle cretesi, guerrieri, sacerdoti di Nemesi, grandi del regno di Fenicia. Il libretto prescrive, e descrive nei dettagli, non meno di dieci diversi quadri scenografici. Assegna anche un peso ridotto ai recitativi, prediligendo invece i pezzi d'insieme (ma la tendenza, all'epoca, si stava generalizzando nel dramma serio per musica). Per tutti questi aspetti, l'opera allestita per il palcoscenico della Scala fu percepita come un prodotto anticonvenzionale, diverso dai familiari drammi metastasiani e non troppo allineato con le aspettative degli italiani, forse poco inclini ad accogliere i più recenti sviluppi del gusto internazionale.⁷

Per altri aspetti, *Europa riconosciuta* presenta, almeno in apparenza, caratteri tipici dell'opera seria italiana del Settecento: a cominciare dalla trama, incentrata sulle due classiche coppie di amanti che sviluppano azioni parallele. In realtà, il dramma ignora tranquillamente parecchie convenzioni dell'opera metastasiana. Un personaggio viene ucciso sul palcoscenico, sotto gli occhi del pubblico, anziché tra le quinte. L'azione è distribuita in scene ampie e organiche, non solo nel tradizionale recitativo; una caratteristica fluidità formale, di stampo francese, comporta l'impiego frequente dell'arioso, del recitativo accompagnato, dei concertati d'azione. Il primo atto termina con un finale ampio, in più sezioni, seguendo un modello che all'epoca era impiegato solo nell'opera comica. Il coro, infine, interagisce ogni volta con uno o più personaggi e si assume un ruolo di grande rilievo.

La costellazione dei personaggi comprende ben quattro ruoli principali, per i quali a quell'epoca furono ingaggiati virtuosi di primaria importanza: le prime donne Marina Balducci (Europa) e Franziska Danzi Lebrun (Semele,

⁷ Cfr. Marita P. McClymonds, *Transforming opera seria: Verazi's innovations and their impact on opera in Italy*, in *Opera and the Enlightenment*, a cura di Thomas Bauman e Marita P. McClymonds, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 119-132; Marita P. McClymonds, *Verazi's controversial «drammi in azione» as realized in the music of Salieri, Anfossi, Alessandri and Mortellari for the opening of La Scala (1778-1779)*, in *Scritti in memoria di Claudio Sartori*, a cura di Mariangela Donà e François Lesure, LIM, Lucca 1997, pp. 43-81.

parte acutissima e pirotecnica) e i castrati Gasparo Pacchiarotti (Asterio, un personaggio chiamato spesso ad esibire un canto espressivo) e Giovanni Rubinelli (Isseo, la cui parte è ricca di acrobazie vocali). Salieri trasse ampio partito dalle eccezionali forze messe in campo, affidando ai solisti arie di bravura scintillanti (memorabile, tra le altre, l'aria di Semele con oboe concertante «Quando più irato fremè», una vera gara di virtuosismo tra il soprano e lo strumento).

Se fra le attrattive dell'opera le star dell'arte canora rivestivano un ruolo di primo piano, non meno impressionanti erano altri effetti altamente spettacolari. Vi contribuivano oltre cento comparse, sei gruppi corali, ballerini, un'orchestra assai nutrita, costumi magnifici, scenografie sontuose allestite dai fratelli Galliari. Il forte impatto acustico e visivo era giustificato dall'importanza dell'inaugurazione e dall'intento celebrativo che stava alla base della commissione: il pubblico avrebbe dovuto restare stupito, oltre che dalle dimensioni e dalla bellezza della nuova sala, da uno spettacolo grandioso, assolutamente fuori del comune.

Questo genere di spettacolo era nuovo per il gusto dei milanesi, che non conoscevano i nuovi orientamenti del teatro musicale viennese; alle consuetudini nazionali era inoltre estranea l'idea di un teatro che nasca dal concorso di diverse arti (la musica, la poesia, la danza, la scenografia, l'arte della recitazione) che contribuiscono, tutte insieme, al risultato finale. Anziché una costellazione di belle arie, che avrebbe permesso un ascolto intermittente, *Europa riconosciuta* offriva al pubblico italiano un dramma dall'azione strettamente concatenata e ricca di effetti spettacolari. Il libretto punta ad assemblare la maggior varietà possibile di situazioni che si prestino ad effetti visivi eclatanti: non vi mancano una tempesta di mare, schieramenti d'armati, combattimenti, incendi, trionfi, cavalli in scena e molto altro ancora; Verazi ne fa insomma un testo per certi versi sperimentale, che non si nega alcun effetto 'barocco' del teatro di meraviglia. Sacrificando l'approfondimento psicologico – Europa è personaggio complesso, dibattuta com'è tra l'amore per

Isseo e la fedeltà coniugale, ma alla sua lacerazione interiore è lasciato ben poco spazio – il librettista semplifica l'azione puntando a un dramma conciso e veloce, nel quale i personaggi sono tratteggiati schematicamente e con scarsa cura per la veridicità. Un dramma d'effetto, insomma, basato su eventi inattesi, su situazioni valorizzate da forti contrasti drammatici e narrativi. Perciò concentra il dramma in due atti anziché nei tre consueti, prevede più duetti che arie solistiche, inserisce un grande concertato d'azione alla fine del primo atto. E crea gruppi di scene concatenate in un unico complesso musicale, anziché scene indipendenti culminanti nell'aria col da capo. Il modello gluckiano ha evidentemente lasciato anche qui la sua impronta: la successione della musica è regolata dal testo e scandita da episodi brevi, da forme agili e spezzettate che si susseguono con ritmo incalzante, da interventi orchestrali frequenti e pregnanti. Le monumentali arie col da capo di stampo metastasiano, che esprimono concetti astratti ed affetti stereotipati, si rivelano inadatte a restituire situazioni emotive specifiche: tendono perciò a trasformarsi in vere e proprie 'scene' teatrali. I momenti corali abbandonano la classica ritualità statica in favore della verità dell'espressione, che li spinge a partecipare all'azione rendendone tutta la drammatica concitazione.

Verazi, in altri termini, punta a tener desta l'attenzione dello spettatore, a coinvolgerlo emotivamente con una buona dose d'inedito realismo: una strategia cui gli italiani, abituati a subordinare la drammaturgia e gli effetti teatrali all'esibizione canora, non sono all'epoca abituati. Ma il libretto di Verazi, ricco di eventi avventurosi e violenti, dovette stimolare la fantasia del compositore, che scrisse musica drammatica e ricca di pathos, puntando su forme brevi e molto varie. Già la sinfonia d'apertura, con la descrizione della tempesta che provoca il naufragio di Asterio, è una pagina ammirevole (che impressionò vivamente il pubblico milanese, stando alla testimonianza di Pietro Verri).⁸ In omaggio al precetto gluckiano che

⁸ *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di Giovanni Seregni, X, *Dal 1 luglio 1778 al 29 dicembre 1779*, Giuffrè, Milano 1939.

L'ouverture debba anticipare il clima espressivo del dramma, Salieri dipinge lo scatenarsi degli elementi naturali e il progressivo rasserenarsi del cielo con gli stessi effetti impiegati da Gluck per la tempesta nell'ouverture dell'*Iphigénie en Tauride*: tremoli, sincopi, veloci figure ritmico-melodiche, sbalzi dinamici improvvisi e sorprese armoniche. Molte altre pagine colpiscono per l'alta temperatura emotiva. La cavatina d'esordio di Asterio («Sposa... figlio... Ah, voi piangete!...»), con oboi e violini 'sospiranti', ritrae efficacemente la disperazione del personaggio. Salieri riserva una cura particolare agli interventi di Asterio, una parte destinata, all'epoca, a Pacchiarotti, celebre per l'espressività del suo canto e la perfezione della sua arte scenica: oltre che nella patetica cavatina iniziale, il personaggio si mette in luce in molti altri luoghi. Di notevole intensità drammatica è la sua ampia aria «Del morir l'angosce adesso» nel secondo atto, intonata da un personaggio che si prepara a morire e preceduta da un lungo dialogo, nello stile del recitativo accompagnato, carico d'emozione. Neppure i momenti di puro virtuosismo canoro si risolvono come un semplice omaggio alla convenzione: Salieri non perde di vista i valori espressivi e non esita, all'occasione, a contraddire le aspettative del pubblico. Il duetto di Egisto e Semele «Va coll'aura scherzando talora» alterna ampie sezioni nelle quali i due personaggi, a turno, esibiscono la loro bravura vocale, ma manca completamente del canto simultaneo con il quale si conclude ogni tradizionale duetto: la vistosa anomalia è motivata dal fatto che Semele respinge le insinuazioni di Egisto, con il quale non vuole aver nulla a che fare e con il quale non può dunque unirsi nelle sue effusioni canore.

È naturale che il pubblico milanese che nel 1778 assistette all'inaugurazione della Scala, posto di fronte alle numerose novità dell'*Europa riconosciuta*, accogliesse l'opera di Verazi e Salieri con reazioni discordanti.⁹ Se alcuni ne apprezzarono il taglio anticonvenzionale o

⁹ Per una silloge delle reazioni del pubblico e della critica milanesi alle rappresentazioni dell'opera cfr. *Documenti e testimonianze*, a cura di Francesco Degrada, in *Europa riconosciuta*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2004, pp. 230-241.

soggiacquero allo stupore di uno spettacolo tento mirabolante, altri ne deplorarono le novità; tutti furono però d'accordo nel giudizio sulla musica di Salieri, che colpì per la bellezza e il vigore drammatico. Con lo spirito pragmatico tipico dei milanesi, ci fu anche chi osservò che non valeva la pena chiamare un poeta straniero (Verazi era nato a Roma e s'era trasferito a nord delle Alpi) né spendere quelle somme enormi, in rapporto all'esito dello spettacolo allestito. Furono, in ogni caso, le circostanze eccezionali della rappresentazione che impedirono all'opera di circolare ulteriormente: l'impegno e l'unicità del *cast* vocale, la difficoltà dei cori, il concorso di ballerini e di un altissimo numero di comparse, gli effetti scenici grandiosi avrebbero reso troppo ardua e dispendiosa l'impresa di riprenderla altrove. L'allestimento che inaugurò la Scala rimase, perciò, un *unicum*. È stato necessario attendere il 2004 perché l'opera tornasse, a oltre duecent'anni dalla sua creazione, nel luogo che la vide nascere: il 7 dicembre di quell'anno *Europa riconosciuta* ha inaugurato la stagione lirica del Teatro alla Scala, riaperto dopo gli importanti lavori di ristrutturazione e restauro dell'edificio appena conclusi. Un'altra occasione celebrativa, dunque: ed è certo che nessun'altra opera avrebbe potuto, ricollegandosi alla sua storia ma anche riproponendo un mito universale come quello di Europa, celebrare altrettanto opportunamente i fasti di un teatro conosciuto in tutto il mondo.

Nota bibliografica

BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogie deorum gentilium ad Ugonem inclytum Hierusalem & Cypri regem secundum Iohannem Boccacium de Certaldo liber primus incipit feliciter*, Venetiis impressum, hec Vindellinus signis qui impressit ahenis se tibi commendat familiamque suam, 1472.

—, *Geneologia degli Dei. I quindecim libri di m. Giovanni Boccaccio sopra la origine et discendenza di tutti gli Dei de' gentili, con la spositione & sensi allegorici delle fauole, & con la dichiarazione dell'histoire appartenenti à*

detta materia. Tradotti et adornati per messer Giuseppe Betussi da Bassano, in Vinegia, al segno del pozzo, 1547.

KRAMER, Gerhard, *Antonio Salieri und die Mailänder Scala: L'Europa riconosciuta als Eröffnungsvorstellung 1778*, «Österreichische Musikzeitschrift» 56/1, 2001, pp. 28-37.

MCCLYMONDS, Marita P., *Transforming opera seria: Verazi's innovations and their impact on opera in Italy*, in *Opera and the Enlightenment*, a cura di Thomas Bauman e Marita P. McClymonds, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 119-132.

—, *Verazi's controversial «drammi in azione» as realized in the music of Salieri, Anfossi, Alessandri and Mortellari for the opening of La Scala (1778-1779)*, in *Scritti in memoria di Claudio Sartori*, a cura di Mariangela Donà e François Lesure, LIM, Lucca 1997, pp. 43-81.

RICE, John A., *Antonio Salieri and viennese opera*, University of Chicago Press, Chicago-London 1998.

ZACCARIA, Vincenzo, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Olschki, Firenze 2001.

Carteggio di Pietro e Alessandro Verri, a cura di Giovanni Seregni, X, *Dal 1 luglio 1778 al 29 dicembre 1779*, Giuffrè, Milano 1939.

Documenti e testimonianze, a cura di Francesco Degrada, in *Europa riconosciuta*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2004, pp. 230-241.

Nota biografica

Claudio Toscani insegna Storia del melodramma e Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano. Ha pubblicato studi sull'opera italiana del Sette e dell'Ottocento e ha realizzato, tra le altre, l'edizione critica dei *Capuleti e Montecchi* di Vincenzo Bellini e della *Fille du régiment* di Gaetano Donizetti. È direttore dell'Edizione Nazionale delle Opere di G.B. Pergolesi e presidente della Società Italiana di Musicologia.