



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CAMILLE SAINT-SAËNS

SAMSON ET DALILA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

SAMSON ET DALILA

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

SAMSON ET DALILA

opera in tre atti di
FERDINAND LEMAIRE

musica di
CAMILLE SAINT-SAËNS

PALAFENICE AL TRONCHETTO
Mercoledì 7 luglio 1999, ore 20.30, turno A
Venerdì 9 luglio 1999, ore 20.30, turno E
Domenica 11 luglio 1999, ore 15.30, turno B
Martedì 13 luglio 1999, ore 20.30, turno D
Giovedì 15 luglio 1999, ore 18.30, turno C



Ritratto di Camille Saint-Saëns, pubblicato nello spartito di *Samson et Dalila*, edito a Parigi da A. Durand.

SOMMARIO

7

IL LIBRETTO

37

ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

44

SAMSON ET DALILA IN BREVE

46

LUCA ZOPPELLI
L'IMPERO DEI SENSI

62

GIANFRANCO CAPITTA
INTERVISTA A PIERRE CONSTANT

68

ROBERTO ELLERO
SANSONE SULLO SCHERMO

76

GIORGIO GUALERZI
UN RITORNO ATTESO

85

LA LOCANDINA

88

BIOGRAFIE



Gustave Doré, *Sansone e Dalila*. Illustrazione per la Bibbia.

IL LIBRETTO

SAMSON ET DALILA

libretto di
FERDINAND LEMAIRE

traduzione di
PAOLO COSSATO

SAMSON ET DALILA

Opéra en trois actes de
CAMILLE SAINT-SAËNS

Livret de
FERDINAND LEMAIRE

Première représentation:
le 2 décembre 1877 à Weimar

Personnages

SAMSON, *chef des Israélites*
(*ténor*)

DALILA, *prêtresse de Dagon*
(*mezzo-soprano*)

ABIMÉLECH, *satrape de Gaza*
(*basse*)

LE GRAND PRÊTRE DE DAGON
(*baryton*)

UN VIEILLARD HÉBREU
(*basse*)

DEUX PHILISTINS
(*ténor et baryton*)

UN MESSAGER PHILISTIN
(*ténor*)

SAMSON ET DALILA

Opera in tre atti di
CAMILLE SAINT-SAËNS

Libretto di
FERDINAND LEMAIRE

Prima rappresentazione:
2 dicembre 1877 a Weimar

Personaggi

SANSONE, *capo degli Israeliti*
(*tenore*)

DALILA, *sacerdotessa di Dagon*
(*mezzosoprano*)

ABIMELECH, *satrapo di Gaza*
(*basso*)

IL GRAN SACERDOTE DI DAGON
(*baritono*)

UN VECCHIO EBREO
(*basso*)

DUE FILISTEI
(*tenore e baritono*)

UN MESSAGGERO FILISTEO
(*tenore*)

ACTE I

Une place publique dans la ville de Gaza en Palestine. À gauche le portique du temple de Dagon. Au lever du rideau une foule d'Hébreux, hommes et femmes, sont réunis sur la place dans l'attitude de la douleur et de la prière. Samson est parmi eux.

LES HEBREUX

(derrière la toile)

Dieu!

Dieu d'Israël! Écoute la prière
De tes enfants t'implorant à genoux!
Prends en pitié ton peuple et sa misère!
Que sa douleur désarme ton courroux!
Un jour, de nous tu détournas ta face,
Et de ce jour ton peuple fut vaincu!
Quoi! veux-tu donc qu'à jamais on efface
Des nations, celle qui t'a connu!
Mais vainement tout le jour je l'implore;
Sourd à ma voix, il ne me répond pas!
Et cependant, du soir jusqu'à l'aurore,
J'implore ici le secours de son bras!
Nous avons vu nos cités renversées,
Et les Gentils profanant ton autel;
Et sous leur joug nos tribus dispersées
Ont tout perdu, jusqu'au nom d'Israël!
N'es-tu donc plus ce Dieu de délivrance
Qui de l'Égypte arrachait nos tribus?
Dieu! As-tu rompu cette sainte alliance,
Divins serments, par nos aïeux reçus?

SAMSON

(sortant de la foule, à droit)

Arrêtez, ô mes frères!
Et bénissez le nom
Du Dieu saint de nos pères!
Car l'heure du pardon
Est peut-être arrivée!
Oui, j'entends dans mon cœur
Une voix élevée!
C'est la voix du Seigneur
Qui parle par ma bouche,
Ce Dieu plein de bonté,
Que la prière touche,
Promet la liberté!
Frères! Brisons nos chaînes
Et relevons l'autel
Du seul Dieu d'Israël!

ATTO I

Luogo pubblico nella città di Gaza, in Palestina. A sinistra il portico del tempio di Dagon. Al levar di sipario una folla di Ebrei, uomini e donne, sono riuniti in atteggiamento di contrizione e preghiera. Sansone è tra loro.

GLI EBREI

(fuori scena)

Dio!

Dio d'Israele! Ascolta la preghiera
Dei tuoi figli genuflessi e imploranti!
Abbi pietà del tuo popolo e della sua miseria!
Che il suo dolore disarmi il tuo corrucio!
Un giorno, distogliesti da noi lo sguardo
E da quel giorno il tuo popolo fu vinto!
Oh, vuoi tu dunque che per sempre sia cancellata
Tra le nazioni quella che ti ha conosciuto?
Ma invano per tutto il giorno io l'imploro;
Sordo alla mia voce, Egli non mi risponde!
E tuttavia da sera sino all'aurore
Imploro il soccorso del suo braccio!
Abbiamo visto le nostre città distrutte,
E i Gentili che profanavano il tuo altare,
E sotto il loro giogo le nostre tribù disperse
Tutto han perduto, persino il nome d'Israele.
Non sei dunque più quel Dio di liberazione
Che trasse dall'Egitto le nostre tribù?
Dio! Hai spezzato questa santa alleanza,
Giuramenti divini fatti ai nostri antenati?

SANSONE

(uscendo dalla folla, a destra)

Fermatevi, fratelli miei!
E benedite il nome
Del Dio santo dei nostri padri!
Poiché l'ora del perdono
È forse giunta!
Sì, odo nel mio cuore
Un'esaltante voce!
È la voce del Signore
Che parla in me,
Questo Dio pieno di bontà,
Che la preghiera rende pietoso,
Promette la libertà!
Fratelli! Spezziamo le nostre catene
E liberiamo l'altare
Del solo Dio d'Israele!

LES HEBREUX

Hélas! Hélas! Paroles vaines!
Pour marcher aux combats
Où donc trouver des armes?
Comment armer nos bras?
Nous n'avons que nos larmes!

SAMSON

L'as-tu donc oublié,
Celui dont la puissance
Se fit ton allié?
Lui qui, plein de clémence,
A si souvent pour toi
Fait parler ses oracles,
Et rallumé ta foi
Au feu de ses miracles?
Lui, qui dans l'Océan
Sut frayer un passage
À nos pères fuyant un honteux esclavage?

LES HEBREUX

Ils ne sont plus, ces temps
Où le Dieu de nos pères
Protégeait ses enfants,
Entendait leurs prières!

SAMSON

Malheureux, taisez-vous!
Le doute est un blasphème!
Implorons à genoux
Le Seigneur qui nous aime!
Remettons dans ses mains
Le soin de notre gloire,
Et puis ceignons nos reins,
Certains de la victoire!
C'est le Dieu des combats!
C'est le Dieu des armées!
Il armera vos bras d'invincibles épées!

LES HEBREUX

Ah! Le souffle du Seigneur a passé dans son âme!
Ah! Chassons de notre cœur
Une terreur infâme!
Et marchons avec lui
Pour notre délivrance!
Jéhovah! Jéhovah! Jéhovah! Jéhovah!
Jéhovah le conduit
Et nous rend l'espérance!

GLI EBREI

Ahimè! Ahimè! Parole vane!
Per marciare in battaglia
Dove trovare armi?
Come armare il nostro braccio?
Non abbiamo che lacrime!

SANSONE

Hai dunque dimenticato
Colui la cui potenza
Ti fu alleata?
Egli, che, colmo di clemenza,
Così spesso per te
Ha fatto parlare i suoi oracoli
E riacceso la tua fede
Al fuoco dei miracoli?
Egli, che nell'Oceano
Seppe aprire un passaggio
Ai nostri padri che fuggivano una vergognosa
[schiavitù?]

GLI EBREI

Non sono più quei tempi
In cui il Dio dei nostri padri
Protegeva i suoi figli,
Ascoltava le loro preghiere!

SANSONE

Sventurati, tacete!
Il dubbio è bestemmia!
Imploriamo in ginocchio
Il Signore che ci ama!
Affidiamo alle sue mani
La cura della nostra gloria,
Armi al fianco,
Certi della vittoria!
È il Dio delle battaglie!
È il Dio degli eserciti!
Armerà il vostro braccio di spade invincibili!

GLI EBREI

Ah! Lo spirito del Signore è sceso in lui!
Ah! Scacciamo dal nostro cuore
Un infamante terrore!
E marciamo con lui
Per la nostra liberazione!
Geova! Geova! Geova! Geova!
Geova lo conduce
E ci restituisce la speranza!

SCENE II

Abimélech entre par la gauche, suivi de plusieurs guerriers et soldats philistins.

ABIMÉLECH

Qui donc élève ici la voix?
Encor ce vil troupeau d'esclaves,
Osant toujours braver nos lois
Et voulant briser leurs entraves!
Cachez vos soupirs et vos pleurs
Qui lassent notre patience;
Invoquez plutôt la clémence
De ceux qui furent vos vainqueurs!
Ce Dieu que votre voix implore
Est demeuré sourd à vos cris,
Et vous l'osez prier encore,
Quand il vous livre à nos mépris?
Si sa puissance n'est pas vaine,
Qu'il montre sa divinité!
Qu'il vienne briser votre chaîne;
Qu'il vous rende la liberté!
Croyez-vous ce Dieu comparable à Dagon,
Le plus grand des Dieux,
Guidant de son bras redoutable
Nos guerriers victorieux?
Votre divinité craintive
Tremblante fuyait devant lui,
Comme la colombe plaintive
Fuit le vautour qui la poursuit!

SAMSON

(inspiré)

C'est toi que sa bouche invective,
Et la terre n'a point tremblé?
O Seigneur, l'abîme est comblé!
Je vois aux mains des anges
Briller l'arme de feu,
Et du ciel les phalanges
Accourent venger Dieu!
Oui, l'ange des ténèbres,
En passant devant eux,
Pousse des cris funèbres
Que font frémir les cieux!
Enfin l'heure est venue,
L'heure du Dieu vengeur,
Et j'entends dans la nue
Éclater sa fureur.
Oui, devant sa colère
Tout s'épouvante et fuit!
On sent trembler la terre,
Aux cieux la foudre luit!

SCENA II

Abimelech entra da sinistra, seguito da molti guerrieri e soldati filistei.

ABIMELECH

Chi mai alza la voce?
Ancora quel vile branco di schiavi
Che sempre osa infrangere le nostre leggi,
Volendo spezzare le loro catene?
Nascondete sospiri e lacrime
Che esasperano la nostra pazienza;
Invocate piuttosto la clemenza
Di coloro che furon vostri vincitori!
Quel Dio che la vostra voce implora
È rimasto sordo ai vostri lamenti,
E voi osate pregarlo ancora
Quando vi abbandona al nostro disprezzo?
Se la sua potenza non è cosa effimera,
Che mostri la sua divinità!
Che venga a spezzare la vostra catena;
Che vi renda la libertà!
Credete questo Dio comparabile a Dagon,
Il più grande degli Dei,
Che guida con il suo tremendo braccio
I nostri guerrieri vittoriosi?
La vostra timorosa divinità
Fuggiva tremante dinanzi a lui
Come la lamentosa colomba
Fugge l'avvoltoio che la insegue.

SANSONE

(inspirato)

Sei tu che la sua bocca ingiuriava,
E la terra non ha tremato?
O Signore! L'abisso è colmo!
Vedo nella mano degli angeli
Brillare l'arma di fuoco
E dal cielo le falangi
Accorrono per vendicare Dio!
Sì, l'angelo delle tenebre
Passando dinanzi a loro,
Lancia funebri grida
Che fanno fremere i cieli!
Infine l'ora è venuta,
L'ora del Dio vendicatore
E tra le nubi io sento
Scoppiare il suo furore.
Sì, dinanzi alla sua collera
Ogni cosa si spaventa e fugge!
Si sente tremare la terra,
Nei cieli la folgore riluce!

LES HEBREUX

Oui, devant sa colère
Tout s'épouvante et fuit!

ABIMÉLECH

Arrête!
Insensé, téméraire,
Ou crains d'exciter ma colère!

SAMSON

Israël! Romps ta chaîne!
O peuple, lève-toi!
Viens assouvir ta haine!
Le Seigneur est en moi!
O toi, Dieu de lumière,
Comme aux jours d'autrefois
Exauce ma prière,
Et combats pour tes lois!

LES HEBREUX

Israël! Romps ta chaîne!
O peuple, lève-toi!
Viens assouvir ta haine!
Le Seigneur est en moi!
O toi, Dieu de lumière,
Comme aux jours d'autrefois
Exauce ma prière,
Et combats pour tes lois!

SAMSON

Oui, devant sa colère
Tout s'épouvante et fuit!
On sent trembler la terre,
Aux cieux la foudre luit!
Il déchaîne l'orage,
Commande à l'ouragan;
On voit sur son passage
Reculer l'Océan!
Israël! Romps ta chaîne!

LES HEBREUX

Israël! Romps ta chaîne!

Abimélech se précipite sur Samson l'épée à la main pour le frapper; Samson lui arrache l'épée des mains et le frappe. Abimélech, en tombant, crie: "À moi!" Les Philistins qui accompagnent le Satrape veulent le secourir; Samson, brandissant son épée, les éloigne. Ils occupent la droite de la scène, la plus grande confusion règne parmi eux. Samson et les Hébreux sortent à droite.

GLI EBREI

Sì, dinanzi alla sua collera
Ogni cosa si spaventa e fugge!

ABIMELECH

Fermati!
Insensato, temerario,
Se temi di accendere la mia collera!

SANSONE

Israele! Spezza la tua catena!
Popolo, insorgi!
Sazia il tuo odio!
Il Signore è in me!
Oh tu, Dio di luce,
Come in giorni lontani
Esaudisci la mia preghiera
E combatti per le tue leggi!

GLI EBREI

Israele! Spezza la tua catena!
Popolo, insorgi!
Sazia il tuo odio!
Il Signore è in me!
Oh tu, Dio di luce,
Come in giorni lontani
Esaudisci la mia preghiera
E combatti per le tue leggi!

SANSONE

Sì, dinanzi alla sua collera
Ogni cosa si spaventa e fugge!
Si sente tremare la terra,
Nei cieli la folgore riluce!
Egli scatena la tempesta,
Comanda l'uragano;
Si vede al suo passaggio
Indietreggiare l'Oceano!
Israele! Spezza la tua catena!

GLI EBREI

Israele! Spezza la tua catena!

Abimelech si getta su Sansone spada alla mano per colpirlo, ma Sansone gli strappa la spada dalle mani e lo colpisce a sua volta. Abimelech, cadendo, grida, "A me!". I Filistei che accompagnano il Satrapo vogliono soccorrerlo, ma Sansone, brandendo la spada, li allontana. Occupano la destra della scena, mentre la più grande confusione regna tra loro. Sansone e gli Ebrei escono da destra.

SCENE III

Les portes du temple de Dagon s'ouvrent, le Grand Prêtre suivi de nombreux serviteurs et gardes descend les degrés du portique; il s'arrête devant le cadavre d'Abimélech; les Philistins s'écartent devant lui.

GRAND PRETRE

Que vois-je? Abimélech! Frappé par des esclaves!
Pourquoi les laisser fuir?

Courons, courons, mes braves!

Pour venger votre Prince, écrasez sous vos
[coups

Ce peuple révolté bravant votre courroux!

PREMIER PHILISTIN

J'ai senti dans mes veines
Tout mon sang se glacer;
Il semble que des chaînes
Soudain vont m'enlacer.

DEUXIEME PHILISTIN

Je cherche en vain mes armes,
Mes bras sont impuissants,
Mon cœur est plein d'alarmes,
Mes genoux sont tremblants!

GRAND PRETRE

Lâches! Plus lâches que des femmes!
Vous fuyez devant des combats!
De leur Dieu craignez-vous les flammes,
Qui doivent dessécher vos bras!

SCENE IV

UN MESSAGER PHILISTIN

Seigneur! La troupe furieuse
Que conduit et guide Samson,
Dans sa révolte audacieuse,
Accourt ravageant la moisson.

PREMIER ET DEUXIEME PHILISTINS

Fuyons un danger inutile!
Quittons au plus vite ces lieux.
Seigneur, abandonnons la ville,
Et cachons honte aux yeux.

GRAND PRETRE

Maudite à jamais soit la race

SCENA III

Le porte del tempio di Dagon si aprono, il Grande Sacerdote, seguito da servi e guardie in gran numero, discende gli scalini del portico, poi si ferma dinanzi al corpo di Abimelech. Al suo incedere, i Filistei si scostano.

GRAN SACERDOTE

Che vedo? Abimelech! Colpito da schiavi!
Perché lasciarli fuggire?

Corriamo, corriamo, miei bravi!

A vendicare il vostro Principe, schiacciate
[sotto i vostri colpi

Questo popolo di rivoltosi che sfida il nostro
[corrucchio!

PRIMO FILISTEO

Ho sentito tutto il mio sangue
Ghiacciarsi nelle vene;
Mi pare che improvvisamente
Mi tengano dure catene.

SECONDO FILISTEO

Invano cerco le mie armi,
Sono impotenti le mie braccia,
Il mio cuore è colmo di presagi,
Tremano le mie ginocchia!

GRAN SACERDOTE

Codardi! Più codardi di donnette!
Fuggite dinanzi alla battaglia!
Temete che le fiamme del loro Iddio,
Vi possano disseccar le braccia?

SCENA IV

MESSAGGERO FILISTEO

Signore! La folla furiosa
Che Sansone guida e conduce
All'audace rivolta
Sopraggiunge devastando le messi.

PRIMO E SECONDO FILISTEO

Fuggiamo un pericolo inutile!
Abbandoniamo al più presto questi luoghi.
Signore, abbandoniamo la città,
E nascondiamo la nostra stessa vergogna.

GRAN SACERDOTE

Per sempre maledetta sia la razza

Des enfants d'Israël!
Je veux en effacer la trace,
Les abreuver de fiel!
Maudit soit celui qui les guide!
J'écraserai du pied
Ses os brisés, sa gorge aride,
Sans frémir de pitié!
Maudit soit le sein de la femme
Qui lui donna le jour!
Qu'enfin une compagne infâme
Trahisce son amour!
Maudit soit le Dieu qu'il adore,
Ce Dieu, son seul espoir!
Et dont ma haine insulte encore
L'autel et le pouvoir!

PREMIER ET DEUXIEME PHILISTINS
Fuyons dans les montagnes,
Abandonnons ces lieux,
Nos maisons, nos compagnes,
Et jusque à nos Dieux!

(Ils sortent par la gauche, emportant le cadavre d'Abimélech, suivis du Grand Prêtre. Entrent les Hébreux, vieillards et femmes, à droite. Le soleil se lève complètement.)

SCENE V

VIEILLARDS HEBREUX
Hymne de joie, hymne de délivrance,
Montez vers l'Éternel!
Il a daigné dans sa toute puissance
Secourir Israël!
Par lui le faible est devenu le maître,
Du fort qui l'opprimait!
Il a vaincu l'orgueilleux et le traître
Dont la voix l'insultait!

(Les Hébreux, conduits par Samson, entrent à droite.)

UN VIEILLARD HEBREU
Il nous frappait dans sa colère,
Car nous avons bravé ses lois.
Plus tard, le front dans la poussière,
Vers lui nous élevions la voix.
Il dit à ses tribus aimées:
Levez-vous, marchez aux combats!
Je suis le Seigneur des armées,
Je suis la force de vos bras!

Dei figli d'Israele!
Voglio cancellarne ogni traccia,
Dissetarli col fiele!
Maledetto sia colui che li guida!
Schiaccerò con questo piede
Le sue ossa spezzate, la sua gola inaridita,
Senza un fremito di pietà!
Maledetto sia il seno della donna
Che gli diede la luce!
E infine che un'infame compagna
Tradisca il suo amore!
Maledetto sia il Dio che egli adora,
Questo Dio, che è sua sola speranza!
E del quale il mio odio insulta ancora una volta
L'altare e la potenza!

PRIMO E SECONDO FILISTEO
Fuggiamo sui monti,
Abbandoniamo questi luoghi,
Le nostre case, le nostre compagne,
Ed anche i nostri dei!

(Escono da sinistra, portando via il corpo di Abimelech, seguiti dal Gran Sacerdote. Entrano gli Ebrei, vecchi e donne, da destra. Si alza alto il sole.)

SCENA V

VECCHI EBREI
Inno di gioia, inno di liberazione,
Levatevi verso l'Eterno!
Si è degnato nella sua onnipotenza
Di soccorrere Israele!
Grazie a lui il debole si è fatto signore
Del forte che l'opprimeva!
Ha vinto l'orgoglioso e il traditore
La cui voce lo insultava!

(Gli Ebrei, guidati da Sansone, entrano da destra.)

UN VECCHIO EBREO
Eli ci colpiva nella sua collera,
Poiché avevamo sfidato le sue leggi.
In seguito, il volto nella polvere,
Verso di lui innalzavamo la voce.
Disse alle sue amate tribù:
Alzatevi, marciate alla battaglia!
Io sono il Signore degli eserciti!
Sono la forza del vostro braccio!

VIEILLARDS HEBREUX

Il est venu vers nous dans la détresse,
Car ses fils lui sont chers.
Que l'univers tressaille d'allégresse!
Il a rompu nos fers!
Hymne de joie, hymne de délivrance,
Montez vers l'Éternel!
Il a daigné dans sa toute puissance
Secourir Israël!

SCENE VI

Les portes du temple de Dagon s'ouvrent. Dalila entre suivie des femmes philistines tenant dans leurs mains des guirlandes de fleurs.

LES PHILISTINES

Voici le printemps portant des fleurs,
Pour orner le front des guerriers vainqueurs!
Mêlons nos accents au parfum des roses,
À peine écloses!
Avec l'oiseau chantons, nos sœurs!
Beauté, don du ciel, printemps de nos jours,
Doux charme des yeux, espoir des amours,
Pénètre les cœurs, verse dans les âmes
Tes douces flammes!
Aimons, mes sœurs, aimons toujours!

DALILA

(à Samson)

Je viens célébrer la victoire
De celui qui règne en mon cœur.
Dalila veut pour son vainqueur
Encor plus d'amour que de gloire!
O mon bien-aimé, suis mes pas
Vers Soreck, la douce vallée,
Dans cette demeure isolée
Où Dalila t'ouvre ses bras!

SAMSON

O, Dieu! Toi qui vois ma faiblesse,
Prends pitié de ton serviteur!
Ferme mes yeux, ferme mon cœur
À la douce voix qui me presse!

DALILA

Pour toi j'ai couronné mon front
Des grappes noires du troène,
Et mis des roses de Sharon
Dans ma chevelure d'ébène!

VECCHI EBREI

È giunto a noi nella sventura,
Poiché i suoi figli gli son cari.
Che l'universo frema d'allegria!
Egli ha spezzato le nostre catene!
Inno di gioia, inno di liberazione,
Levatevi verso l'Eterno!
Si è degnato nella sua onnipotenza
Di soccorrere Israele!

SCENA VI

Le porte del tempio di Dagon si aprono. Dalila entra seguita da donne filisteo che reggono ghirlande di fiori.

LE FILISTEE

Ecco la primavera apportatrice di fiori,
Ad ornare la fronte dei guerrieri vincitori!
Uniamo i nostri canti al profumo delle rose,
Appena dischiuse!
Cantiamo con gli uccellini, sorelle!
Bellezza, dono del cielo, primavera dei nostri giorni,
Dolce incantesimo degli occhi, speranza d'amore,
Penetra nei nostri cuori, versa nell'animo
Le tue dolci fiamme!
Amiamo, sorelle, amiamo, sempre!

DALILA

(a Sansone)

Giungo a celebrare la vittoria
Di colui che regna nel mio cuore.
Dalila vuole per il vincitore
Ancor più amore che gloria!
Oh mio amato, segui i miei passi
Verso la dolce vallata di Soreck
In quella dimora deserta
In cui Dalila apre a te le sue braccia.

SANSONE

Oh, Dio, che vedi la mia debolezza
Abbi pietà del tuo servo!
Chiudi i miei occhi, il mio cuore
Alla dolce voce che mi attrae!

DALILA

Per te ho incoronato la mia fronte
Di neri grappoli di ligustro,
E ornato di rose di Sharon
I miei capelli di ebano!

VIEILLARD HEBREU

Détourne-toi, mon fils, de son chemin!
Évite et crains cette fille étrangère;
Ferme l'oreille à sa voix mensongère,
Et du serpent évite le venin.

SAMSON

Voile ses traits dont la beauté
Trouble mon sens, trouble mon âme!
Et de ses yeux éteins la flamme
Qui me ravit la liberté!

DALILA

Doux est le muguet parfumé;
Mes baisers le sont plus encore;
Et le suc de la mandragore
Est moins suave, ô mon bien-aimé!
Ouvre tes bras à ton amante
Et dépose-la sur ton cœur
Comme un sachet de douce odeur,
Dont la senteur est enivrante!
Ah! Viens!

SAMSON

Flamme ardente qui me dévore,
Et qu'elle ravive en ce lieu,
Apaie-toi devant mon Dieu,
Pitié, Seigneur, pour celui qui l'implore!

VIEILLARD HEBREU

Jamais tes yeux n'auront assez de larmes
Pour désarmer la colère du ciel!

Danse des Prêtresses de Dagon

(Les jeunes filles qui ont accompagné Dalila dansent en agitant des guirlandes de fleurs, et semblent provoquer les guerriers hébreux qui accompagnent Samson. Ce dernier, profondément troublé, cherche en vain à éviter les regards de Dalila; ses yeux, malgré lui, suivent au milieu des jeunes Philistins, prenant part à leurs poses et à leurs gestes voluptueux.)

DALILA

Printemps qui commence,
Portant l'espérance
Aux cœurs amoureux,
Ton souffle qui passe
De la terre efface
Les jours malheureux.

VECCHIO EBREO

Distogliti, figlio mio, dal suo cammino,
Evita e abbi timore di questa straniera;
Chiudi l'orecchio alla sua voce menzognera
E del serpente evita il veleno.

SANSONE

Vela i suoi tratti la cui bellezza
Turba i miei sensi e l'anima!
E spegni la fiamma dei suoi occhi
Che mi rapisce la libertà!

DALILA

Dolce è il mughetto profumato,
Ma ancor più lo sono i miei baci;
E il succo della mandragola
È meno soave, o mio amato!
Apri le braccia alla tua amata
E posala sul tuo cuore
Come un'ampolla di dolci aromi,
Il cui sentore è inebriante!
Ah! Vieni!

SANSONE

Fiamma ardente che mi divora
E ch'ella ravviva in questo luogo
Svanisci davanti al mio Dio,
Pietà, Signore, per colui che t'implora!

VECCHIO EBREO

Mai i tuoi occhi avranno lacrime sufficienti
A disarmare la collera del cielo!

Danza delle Sacerdotesse di Dagon

(Le fanciulle che hanno accompagnato Dalila danzano agitando ghirlande di fiori, con intento provocante verso i guerrieri ebrei che accompagnano Sansone. Quest'ultimo, profondamente turbato, cerca invano di evitare lo sguardo di Dalila: i suoi occhi seguono attenti, suo malgrado, le pose e i gesti voluttuosi delle giovani Filistei.)

DALILA

Primavera inizia,
Portando la speranza
Ai cuori innamorati,
Il passar della tua brezza
Cancella dalla terra
I giorni infelici.

Tout brûle en notre âme,
Et ta douce flamme
Vient sécher nos pleurs;
Tu rends à la terre,
Par un doux mystère,
Les fruits et les fleurs.
En vain je suis belle!
Mon cœur plein d'amour,
Pleurant l'infidèle,
Attend son retour!
Vivant d'espérance,
Mon cœur désolé
Garde souvenance
Du bonheur passé.

(S'adressant à Samson)

À la nuit tombante
J'irai, triste amante,
M'asseoir au torrent,
L'attendre en pleurant!
Chassant ma tristesse,
S'il revient un jour,
À lui ma tendresse
Et la douce ivresse
Qu'un brûlant amour
Garde à son retour!

VIEILLARD HEBREU

L'esprit du mal a conduit cette femme
Sur ton chemin pour troubler ton repos.
De ses regards fuis la brûlante flamme!
C'est un poison qui consume les os!

DALILA

Chassant ma tristesse,
S'il revient un jour,
À lui ma tendresse
Et la douce ivresse
Qu'un brûlant amour
Garde à son retour!

(Dalila regagne en chantant les degrés du temple, et provoque Samson du regard. Il hésite, il lutte, et trahit le trouble de son âme.)

Tutto arde nella nostra anima
E la tua dolce fiamma
Viene ad asciugare le nostre lacrime.
Tu rendi alla terra,
Con un dolce mistero,
I frutti e i fiori.
Son bella invano!
Il mio cuore colmo d'amore,
Piange l'infedele,
Attende il suo ritorno!
Vivendo di speranza,
Il cuor mio desolato
Conserva la rimembranza
Della felicità passata.

(Avvicinandosi a Sansone)

Al cader della notte
Triste innamorata,
Andrò a sedermi al torrente,
Ad attenderlo piangendo.
Scacciando la mia tristezza,
Se un giorno ritornerà,
Un amore focoso
Conservi per lui al ritorno
La mia tenerezza
E la dolce ebbrezza!

VECCHIO EBREO

Lo spirito del male ha condotto questa donna
Sul tuo cammino per turbare la tua quiete.
Fuggi la bruciante fiamma dei suoi sguardi!
È un veleno che consuma le ossa!

DALILA

Scacciando la mia tristezza,
Se un giorno ritornerà,
Un amore focoso
Conservi per lui al ritorno
La mia tenerezza
E la dolce ebbrezza!

(Dalila ritorna, cantando, sugli scalini del tempio, e provoca Sansone con lo sguardo. Egli esita, lotta tradendo così il suo turbamento.)

ACTE II

PRELUDE

SCENE I

Le théâtre représente la vallée de Soreck en Palestine. À gauche, la demeure de Dalila, précédée d'un léger portique et entourée de plantes asiatiques et de lianes luxuriantes. Au lever du rideau la nuit commence et se fait plus complète pendant toute la durée de l'acte. Dalila seule. Elle est plus parée qu'au premier acte. Au lever du rideau elle est assise sur une roche près du portique de sa maison, et semble rêveuse.

DALILA

Samson, recherchant ma présence,
Ce soir doit venir en ces lieux.
Voici l'heure de la vengeance
Qui doit satisfaire nos dieux!
Amour! Viens aider ma faiblesse!
Verse le poison dans son sein!
Fais que, vaincu par mon adresse,
Samson soit enchaîné demain!
Il voudrait en vain de son âme
Pouvoir me chasser, me bannir!
Pourrait-il éteindre la flamme
Qu'alimente le souvenir?
Il est à moi, c'est mon esclave!
Mes frères craignent son courroux;
Moi seule, entre tous, je le brave
Et le retiens à mes genoux!
Amour! Viens aider ma faiblesse!
Verse le poison dans son sein!
Fais que, vaincu par mon adresse,
Samson soit enchaîné demain!
Contre l'amour sa force est vaine;
Et lui, le fort parmi les forts,
Lui qui d'un peuple rompt la chaîne
Succombera sous mes efforts!

(Éclairs lointains. Entre le Grand Prêtre de Dagon.)

ATTO II

PRELUDIO

SCENA I

La scena rappresenta la vallata di Soreck, in Palestina. A sinistra la dimora di Dalila, preceduta da un agile portico e circondata da piante asiatiche e da liane lussureggianti. Al levar del sipario comincia a far notte, che scende progressiva lungo tutto l'atto. Dalila è sola. Più agghindata che nel primo atto, è seduta in atteggiamento trasognato su una roccia vicino al portico della sua casa.

DALILA

Sansone, per cercarmi,
Qui verrà questa sera.
Ecco l'ora della vendetta
Che dovrà saziare i nostri dei!
Amore! Porgi aiuto alla mia debolezza!
Versa il veleno nel suo petto!
Fa che, vinto dalla mia astuzia,
Sansone sia domani in catene!
Invano vorrebbe poter scacciarmi
Dal suo animo, bandirmi!
Potrebbe mai spegner la fiamma
Che il ricordo alimenta?
È mio, è mio schiavo!
I miei fratelli temono il suo corruccio;
Io sola, tra tutti, lo sfido
E lo trattengo ai miei piedi!
Amore! Porgi aiuto alla mia debolezza!
Versa il veleno nel suo petto!
Fa che, vinto dalla mia astuzia,
Sansone sia domani in catene!
Contro l'amore la sua forza è vana;
Ed egli, forte tra i forti,
Egli, che d'un popolo spezza la catena,
Soccomberà al mio sforzo!

(Lampi lontani. Entra il Gran Sacerdote di Dagon.)

SCENE II

LE GRAND PRETRE

J'ai gravi la montagne
Pour venir jusqu'à toi;
Dagon qui m'accompagne
M'a guidé vers ton toit.

DALILA

Salut à vous, mon père!
Soyez le bienvenu, vous qu'ici l'on révère!

LE GRAND PRETRE

Notre sort t'est connu.
La victoire facile
Des esclaves hébreux
Leur a livré la ville.
Nos soldats devant eux
Ont fui, pleins d'épouvante,
Au seul nom de Samson,
Dont l'audace effrayante
A troublé leur raison.
Fatal à notre race,
Il reçut de son Dieu
La force avec l'audace,
Enchaîné par un vœu,
Samson, dès sa naissance,
Fut marqué par le ciel
Pour rendre la puissance
Au peuple d'Israël.

DALILA

Je sais que son courage
Brave votre courroux,
Et qu'il n'est pas d'outrage
Qu'il ne garde pour vous.

LE GRAND PRETRE

À tes genoux sa force
Un jour l'abandonna;
Mais depuis, il s'efforce
D'oublier Dalila.
On dit que, dans son âme
Oubliant ton amour,
Il se rit de la flamme
Qui ne dura qu'un jour!

DALILA

Je sais que de ses frères
Écoutant les discours
Et les plaintes amères

SCENA II

IL GRAN SACERDOTE

Son salito sulla montagna
Per giungere sino a te;
Dagon che m'accompagna
M'ha guidato al tuo tetto.

DALILA

Il mio saluto, padre mio!
Siate il benvenuto, voi, qui riverito!

IL GRAN SACERDOTE

La nostra vicenda ti è nota.
La facile vittoria
Degli schiavi ebrei
Ha consegnato loro la città.
I nostri soldati sono fuggiti
Dinanzi a loro, pieni di spavento,
Al solo nome di Sansone,
La cui distruttrice audacia
Ha turbato loro la mente.
Fatale alla nostra razza,
Prese dal suo Dio
La forza con l'audacia,
Incatenati da un voto,
Sansone, sin dalla nascita,
Fu segnato dal cielo,
Per dar potere
Al popolo d'Israele.

DALILA

So che il suo coraggio
Sfida il vostro corruccio,
E che non vi è oltraggio
Che non vi riservi.

IL GRAN SACERDOTE

Ai tuoi piedi, la sua forza
Un tempo l'abbandonò;
Ma da quel tempo egli si sforza
Di scordare Dalila.
Dicono che nel suo animo,
Dimentico del tuo amore,
Si ride della fiamma
Che durò un sol giorno!

DALILA

So che, pur ascoltando
I discorsi dei suoi fratelli
E gli amari lamenti

Que causent nos amours,
Samson, malgré lui-même,
Combat et lutte en vain;
Je sais combien il m'aime,
Et mon cœur ne craint rien.
C'est en vain qu'il me brave;
Il est fort aux combats,
Mais il est mon esclave
Et tremble dans mes bras.

LE GRAND PRETRE

Sers-nous de ta puissance,
Prête-nous ton appui!
Que, surpris sans défense,
Il succombe aujourd'hui!
Vends-moi ton esclave Samson!
Et pour te payer sa rançon,
Je ne ferai point de promesses;
Tu peux choisir dans mes richesses.

DALILA

Qu'importe à Dalila ton or!
Et que pourrait tout un trésor,
Si je ne rêvais la vengeance!
Toi-même, malgré ta science,
Je t'ai trompé par cet amour.
Samson sut vous dompter un jour;
Mais il n'a pu me vaincre encore,
Car, autant que toi, je l'abhorre!

LE GRAND PRETRE

J'aurais dû deviner ta haine et ton dessein!
Mon cœur en t'écoutant tressaille d'allégresse,
Mais sur son cœur déjà n'aurais-tu pas en vain
Mesuré ta puissance, essayé ton adresse?

DALILA

Oui, déjà, par trois fois déguisant mon projet,
J'ai voulu de sa force éclaircir le secret.
J'allumai cet amour, espérant qu'à sa flamme
Je lirais l'inconnu dans le fond de son âme.

Mais, par trois fois aussi déjouant mon espoir,
Il ne s'est point livré, ne m'a rien laissé voir.
En vain d'un fol amour j'imitai les tendresses!
Espérant amollir son cœur par mes caresses!

J'ai vu ce fier captif, enlacé dans mes bras,

S'arracher de ma couche et courir aux combats!
Aujourd'hui cependant il subit ma puissance

Che il nostro amore provoca,
Sansone, suo malgrado,
Combatte e lotta invano;
So quanto mi ama,
E nulla teme il mio cuore.
Invano mi sfida;
Forte nelle battaglie,
Tra le mie braccia
È un schiavo tremante.

IL GRAN SACERDOTE

Rendi nostro il tuo potere,
Offri a noi il tuo appoggio!
Sorpreso senza difesa,
Egli soccombe oggi stesso!
Vendi a me il tuo schiavo Sansone!
E per pagarti il suo riscatto,
Non farò promesse:
Puoi scegliere tra le mie ricchezze.

DALILA

Che importa a Dalila del tuo oro!
E che potrebbe un intero tesoro,
Se io non sognassi la vendetta!
Tu stesso, a dispetto della tua scienza,
Ho ingannato con questo amore.
Sansone vi seppe domare un tempo;
Ma non ha ancora potuto vincermi,
Poiché io l'aborro quanto te!

IL GRAN SACERDOTE

Avrei dovuto indovinare il tuo odio e il tuo disegno!
Il mio cuore nell'ascoltare trasale di letizia,
Ma sul suo cuore non potresti aver invano misurato
Il tuo potere, provata la tua astuzia?

DALILA

Sì, di già, per tre volte celando il mio intento,
Ho voluto scoprire il segreto della sua forza.
Accesi questo amore, sperando che alla sua fiamma,
Avrei letto nel fondo dell'anima sua quanto mi
[è ignoto.

Ma, tre volte eludendo la mia speme,
Non si confidò, nulla lasciò trapelare.
Invano simulai le tenerezze di un folle amore
Sperando di addolcire il suo cuore con le mie
[carezze!

Ho visto questo fiero prigioniero, avvinto alle
[mie braccia,
Staccarsi dal mio giaciglio e correre alle battaglie!
Oggi tuttavia subisce il mio potere

Car je l'ai vu pâlir, trembler en ma présence;

Et je sais qu'à cette heure abandonnant les siens,
Il revient en ces lieux resserrer nos liens.

Pour ce dernier combat j'ai préparé mes
[armes:
Samson ne pourra pas résister à mes larmes.

LE GRAND PRETRE

Que Dagon, notre Dieu, daigne étendre son
[bras!
Tu combats pour sa gloire et par lui tu
[vaincras!

DALILA

Il faut, pour assouvir ma haine,
Il faut que mon pouvoir l'enchaîne!
Je veux que, vaincu par l'amour,
Il courbe le front à son tour!

LE GRAND PRETRE

Je veux, pour assouvir ma haine,
Je veux que Dalila l'enchaîne!
Il faut que, vaincu par l'amour,
Il courbe le front à son tour!
En toi seule est mon espérance,
À toi l'honneur de la vengeance!

DALILA

À moi l'honneur de la vengeance!
À moi l'honneur! À moi!

LE GRAND PRETRE et DALILA

Je veux, pour assouvir ma haine,
Je veux que Dalila l'enchaîne!
Il faut que, vaincu par l'amour,
Il courbe le front à son tour!
Unissons-nous tous deux!
Mort au chef des Hébreux!

LE GRAND PRETRE

Samson, me disais-tu, dans ces lieux doit se
[rendre?

DALILA

Je l'attends.

LE GRAND PRETRE

Je m'éloigne, il pourrait nous surprendre.
Bientôt je reviendrai par de secrets chemins.

Poiché l'ho visto impallidire, tremare alla mia
[presenza;

Ed io so che a quest'ora, abbandonando i suoi,
Ritorna in questi luoghi a rinserrare i nostri
[legami.

Per quest'ultima battaglia ho preparato le mie
[armi:
Sansone non potrà resistere alle mie lacrime.

IL GRAN SACERDOTE

Che Dagon, nostro Dio, degni stendere il suo
[braccio!
Tu combatti per la sua gloria e grazie a lui
[vincerai!

DALILA

È necessario, per saziare il mio odio,
Che il mio potere lo incateni!
Voglio, che vinto dall'amore,
Chini a sua volta il capo!

IL GRAN SACERDOTE

È necessario, per saziare il mio odio,
È necessario che Dalila lo incateni!
Voglio, che vinto dall'amore,
Chini a sua volta il capo!
In te sola è riposta la mia speranza,
A te l'onore della vendetta!

DALILA

A me l'onore della vendetta!
A me l'onore, a me!

IL GRAN SACERDOTE e DALILA

È necessario, per saziare il mio odio,
È necessario che Dalila lo incateni!
Voglio, che vinto dall'amore,
Chini a sua volta il capo!
Uniamoci!
Morte al capo degli Ebrei!

IL GRAN SACERDOTE

Sansone, mi dicevi, deve venir qui?

DALILA

Lo attendo.

IL GRAN SACERDOTE

M'allontano, potrebbe sorprenderci.
Ben presto tornerò per vie segrete.

Le destin de mon peuple, ô femme, est dans
[tes mains!
Déchire de son cœur l'invulnérable écorce,
Et surprends le secret qui nous cache sa force!

(Il sort. Dalila se rapproche de la gauche de la scène vers le portique de sa maison, et s'appuie rêveuse à un des piliers.)

DALILA
Se pourrait-il, que sur son cœur
L'amour eût perdu sa puissance?
La nuit est sombre et sans lueur...
Rien ne peut trahir sa présence.
Hélas!
Il ne vient pas!

(Samson arrive par la droite; il semble ému, troublé, hésitant; il regarde autour de lui. La nuit s'assombrit de plus en plus. Éclairs lointains.)

SCENE III

SAMSON
En ces lieux, malgré moi, m'ont ramené mes
[pas...
Je voudrais fuir, hélas! Et ne puis pas!
Je maudis mon amour et pourtant j'aime
[encore...
Fuyons, fuyons ces lieux que ma faiblesse
[adore!

DALILA
(s'avançant vers Samson)
C'est toi! C'est toi, mon bien aimé!
J'attendais ta présence!
J'oublie, en te voyant,
Des heures de souffrance!
Salut! salut! Ô mon doux maître!

SAMSON
Arrêtes ces transports!
Je ne puis t'écouter sans honte et sans
[remords!

DALILA
Samson! Ô toi! Mon bien aimé,
Pourquoi, repousser ma tendresse?
Pourquoi, de mon front parfumé,
Pourquoi détourner tes caresses?

Il destino del tuo popolo, donna, è nelle tue
[mani!
Strappa dal suo cuore la scorza invulnerabile,
E scopri il segreto che ci nasconde la sua forza!

(Esce. Dalila si avvia a sinistra, verso il portico della sua casa, e s'appoggia, pensosa, a una delle colonne.)

DALILA
Potrebbe darsi, che nel suo cuore
L'amore abbia perduto il suo potere?
La notte è scura e senza luce...
Nulla può tradire la sua presenza.
Ahimè!
Non giunge!

(Sansone arriva da destra; appare commosso, turbato, esitante; si guarda intorno. La notte s'incupisce sempre più. Lampi lontani.)

SCENA III

SANSONE
Qui, mio malgrado, i miei passi m'han
[condotto...
Vorrei fuggire, ahimè! Non posso!
Maledico l'amore, e tuttavia continuo ad
[amare...
Fuggiamo, fuggiamo questi luoghi che la mia
[debolezza adora!

DALILA
(avvicinandosi a Sansone)
Sei tu, sei tu, mio amato!
Ti attendevo!
Scordo, nel vederti,
Ore di sofferenza!
Il mio saluto a te! Mio dolce signore!

SANSONE
Ferma il tuo slancio!
Non posso ascoltarti senza vergogna e
[rimorso!

DALILA
Sansone! Tu! Mio amato,
Perché respingere la mia tenerezza?
Perché, dal mio volto profumato,
Allontanare le tue carezze?

SAMSON

Tu fus toujours chère à mon cœur,
Et tu n'en peux être bannie!
J'aurais voulu donner ma vie
À l'amour qui fit mon bonheur!

DALILA

Près de moi pourquoi ces alarmes?
Aurais-tu douté de mon cœur?
N'es-tu pas mon maître et seigneur?
L'amour a-t-il perdu ses charmes?

SAMSON

Hélas! Esclave de mon Dieu,
Je subis sa volonté sainte;
Il faut, par un dernier adieu,
Rompre sans murmure et sans crainte
Le doux lien de notre amour.
D'Israël renaît l'espérance!
Le Seigneur a marqué le jour
Qui verra notre délivrance!
Il a dit à son serviteur:
«Je t'ai choisi parmi tes frères,
Pour les guider vers le Seigneur
Et mettre un terme à leurs misères!»

DALILA

Qu'importe à mon cœur désolé
Le sort d'Israël et sa gloire!
Pour moi le bonheur envolé
Est le seul fruit de la victoire.
L'amour égarait ma raison
Quand je croyais à tes promesses,
Et je n'ai bu que le poison
En m'enivrant de tes caresses!

SAMSON

Ah! Cesse d'affliger mon cœur!
Je subis une loi suprême...
Tes pleurs ravivent ma douleur!
Dalila! Dalila! Je t'aime!

(Éclairs lointains)

DALILA

Un dieu plus puissant que le tien,
Ami, te parle par ma bouche;
C'est le dieu d'amour, c'est le mien!
Et, si ce souvenir te touche,
Rappelle à ton cœur ces beaux jours
Passés aux genoux d'une amante

SANSONE

Fosti sempre cara al mio cuore,
E non puoi esserne bandita!
Avrei voluto donare la mia vita
All'amore che fece la mia felicità!

DALILA

Perché tanta apprensione a me vicino?
Avresti dubitato del mio cuore?
Non sei mio signore e padrone?
L'amore ha perduto i suoi incantesimi?

SANSONE

Ahimè, schiavo del mio Dio,
Subisco la sua santa volontà;
Bisogna, con un ultimo addio,
Rompere senza mormoranti timori,
Il dolce legame del nostro amore.
Rinasce la speranza d'Israele!
Il Signore ha segnato il giorno
Che vedrà la nostra liberazione!
Ha detto al suo servo:
«Io ti ho scelto tra i tuoi fratelli,
Per guidarli al Signore
E porre termine alle loro sventure!»

DALILA

Che cosa importa al mio cuore desolato
Della sorte d'Israele e della sua gloria!
La felicità rapita
È il solo frutto della vittoria.
L'amore ingannava la mia ragione
Quando credevo alle tue promesse,
E non ho bevuto che veleno
Inebriandomi delle tue carezze!

SANSONE

Ah! Cessa d'affliggere il mio cuore!
Subisco una legge suprema...
Le tue lacrime ravvivano il mio dolore!
Dalila! Dalila! Io t'amo!

(Lampi lontani)

DALILA

Un dio più potente del tuo,
Amico, ti parla per mia bocca:
Il dio dell'amore, il mio!
E, se questo ricordo ti tocca,
Ricorda al tuo cuore quei bei giorni
Passati ai piedi di un'amante

Que tu devais aimer toujours,
Et qui seule, hélas, est constante!

SAMSON
Insensée! Oser m'accuser!
Quand pour toi tout parle à mon âme!
Oui! Dût la foudre m'écraser!
Dussé-je périr de sa flamme!

(Éclairs plus rapprochés)

Pour toi si grand est mon amour,
Que j'ose aimer malgré Dieu même!
Oui! Dussé-je en mourir un jour,
Dalila! Dalila! Je t'aime!

DALILA
Mon cœur s'ouvre à ta voix comme s'ouvrent
[les fleurs
Aux baisers de l'aurore!
Mais, ô mon bien-aimé, pour mieux sécher
[mes pleurs,
Que ta voix parle encore!
Dis-moi qu'à Dalila tu reviens pour jamais!
Redis à ma tendresse
Les serments d'autrefois, ces serments que
[j'aimais!
Ah! Réponds à ma tendresse!
Verse-moi, verse-moi l'ivresse!

SAMSON
Dalila! Dalila! Je t'aime!

DALILA
Ainsi qu'on voit des blés les épis onduler
Sous la brise légère,
Ainsi frémit mon cœur, prêt à se consoler
À ta voix qui m'est chère!
La flèche est moins rapide à porter le trépas,
Que ne l'est ton amante à voler dans
[tes bras!
Ah! réponds à ma tendresse!
Verse-moi, verse-moi l'ivresse!

SAMSON
Par mes baisers je veux sécher tes larmes
Et de ton cœur éloigner les alarmes.
Dalila! Dalila! Je t'aime!

(Éclairs. Violent coup de tonnerre)

Che sempre dovevi amare,
E che, sola, ahimè, è costante!

SANSONE
Folle! Osare d'accusarmi!
Quando per te tutto parla all'anima mia!
Sì! Dovesse schiacciarmi la folgore!
Dovessi perire della sua fiamma!

(Lampi più ravvicinati)

Il mio amore per te è così grande,
Che oso amare, Dio malgrado!
Sì! Dovessi morirne un giorno,
Dalila! Dalila! Io t'amo!

DALILA
Il mio cuore si schiude alla tua voce come i
[fiori
Ai baci dell'aurora!
Ma, mio amato, per meglio asciugare le
[lacrime,
Che la tua voce parli ancora!
Dimmi che a Dalila tu torni per sempre!
Pronuncia ancora alla mia tenerezza
I giuramenti d'un tempo, che tanto amavo!
Ah! Rispondi alla mia tenerezza!
Versa in me l'ebbrezza!

SANSONE
Dalila! Dalila! Io t'amo!

DALILA
Come spighe ondulanti
Sotto la brezza leggera,
Così freme il mio cuore, pronto a consolarsi
Alla tua voce, a me sì cara!
La freccia è meno rapida nel portare il trapasso,
Di quanto non sia la tua amata nel volare tra
[le tue braccia!
Ah! Rispondi alla mia tenerezza!
Versa in me l'ebbrezza!

SANSONE
Voglio asciugare le tue lacrime con i miei baci
E dal tuo cuore allontanare le inquietudini.
Dalila! Dalila! Io t'amo!

(Lampi, un tuono violento)

DALILA
Mais! non! que dis-je, hélas!
La triste Dalila doute de tes paroles!
Égarant ma raison, tu me trompas déjà
Par de serments frivoles!

SAMSON
Quand pour toi j'ose oublier Dieu,
Sa gloire, mon peuple et mon vœu!
Ce Dieu qui marca ma naissance
Du sceau divin de sa puissance!

DALILA
Eh bien! connais donc mon amour!
C'est ton Dieu même que j'envie!
Ce Dieu qui te donna le jour,
Ce Dieu qui consacra ta vie!
Le vœu qui t'enchaîne à ce Dieu
Et qui fait ton bras redoutable,
À mon amour fais-en l'aveu,
Chasse le doute qui m'accable!

SAMSON
Dalila! que veux-tu de moi?
Crains que je ne doute de toi!

DALILA
Si j'ai conservé ma puissance,
Je veux l'essayer en ce jour!
Je veux éprouver ton amour,
En réclamant ta confiance!

(Éclairs et tonnerre plus en plus rapprochés)

SAMSON
Hélas! Qu'importe à ton bonheur
Le lien sacré qui m'enchaîne?
Ce secret que garde mon cœur -

DALILA
Par cet aveu soulage ma douleur!

SAMSON
Pour le ravir ta force est vaine!

DALILA
Oui! Vain est mon pouvoir,
Car vaine est ta tendresse!
Que je veux le savoir,
Ce secret qui me blesse,
Dont je veux la moitié,

DALILA
Ma no! Che dico, ahimè!
La triste Dalila dubita delle tue parole!
Turbando la mia mente, già m'ingannasti
Con giuramenti effimeri!

SANSONE
Quando per te io oso dimenticare Dio,
La sua gloria, il mio popolo e il mio voto!
Questo Dio che segnò la mia nascita
Con il sigillo divino della sua potenza!

DALILA
Ebbene! Conosci il mio amore!
Invidio il tuo stesso Iddio!
Questo Dio ti diede la luce,
Questo Dio che consacrò la tua vita!
Il voto che t'incatena a questo Dio
E che fa temibile il tuo braccio,
Fanne confessione al mio amore,
Scaccia il dubbio che mi opprime!

SANSONE
Dalila! Che vuoi da me?
Temi che dubiti di te!

DALILA
Se ho conservato il mio potere,
Voglio provarlo ora!
Voglio provare il tuo amore,
Reclamando la tua fiducia!

(Lampi e tuoni via via sempre più ravvicinati)

SANSONE
Ahimè! Che importa alla tua felicità
Il sacro legame che m'incatena?
Questo segreto che il mio cuore conserva -

DALILA
Con questa confessione conforta il mio dolore!

SANSONE
Per rapirlo la tua forza è vana!

DALILA
Sì! Vano è il mio potere,
Poiché vana è la tua tenerezza!
Poiché voglio conoscerlo,
Questo segreto che mi ferisce,
Di cui voglio la metà,

Oses-tu, dans ton âme
Sans honte et sans pitié,
M'accuser d'être infâme!

SAMSON
D'une immense douleur
Ma pauvre âme accablée
Implore le Seigneur
D'une voix désolée!

DALILA
J'avais paré pour lui
Ma jeunesse et mes charmes!
Je n'ai plus aujourd'hui
Qu'à répandre des larmes!

SAMSON
Dieu tout puissant, j'invoque ton appui!

DALILA
Pour ces derniers adieux
Ma voix est impuissante!
Fuis! Samson, fuis ces lieux
Où mourra ton amante!

SAMSON
Laisse-moi!

DALILA
Ton secret!

SAMSON
Je ne puis!

DALILA
Ton secret? Ce secret qui cause mes alarmes!

SAMSON
L'orage sur ces monts
Déchaîne sa colère!
Le Seigneur sur nos fronts
Fait gronder son tonnerre!

DALILA
Je le brave avec toi! Viens!

SAMSON
Non!

Osi, nell'anima tua,
Senza vergogna né pietà
Accusarmi d'infamia?

SANSONE
D'un immenso dolore
La mia povera anima turbata
Implora il Signore
Con voce desolata!

DALILA
Gli avevo consegnato
La mia giovinezza e il mio fascino!
Oggi non ho che
Da versar lacrime!

SANSONE
Dio onnipotente, invoco il tuo appoggio!

DALILA
Per quest'ultimo addio
La mia voce è impotente!
Fuggi, Sansone, fuggi questi luoghi
In cui la tua amata morrà!

SANSONE
Lasciami!

DALILA
Il tuo segreto!

SANSONE
Non posso!

DALILA
Il tuo segreto? Questo segreto causa della mia
[inquietudine!]

SANSONE
Su questi monti la tempesta
Scatena la sua collera!
Il Signore sui nostri volti
Fa cadere le sue folgori!

DALILA
Lo sfido assieme a te! Vieni!

SANSONE
No!

DALILA
Viens!

SAMSON
Laisse-moi!

DALILA
Qu'importe la foudre!

SAMSON
Je ne puis m'y résoudre -
C'est la voix de mon Dieu!

DALILA
Lâche! Cœur sans amour!
Je te méprise! Adieu!

(Éclairs et tonnerre. Dalila court vers sa demeure; l'orage est dans toute sa fureur. Samson, levant les bras au ciel, semble invoquer Dieu. Il s'élançe à la suite de Dalila, hésite et entre enfin dans sa demeure. Par la droite arrivent des soldats philistins, qui s'approchent de la demeure. Violent coup de tonnerre. Dalila paraît à sa fenêtre.)

À moi! Philistins! À moi!

SAMSON
Trahison!

(Les soldats se précipitent dans la demeure de Dalila. Violent coup de tonnerre.)

DALILA
Vieni!

SANSONE
Lasciami!

DALILA
Che importa della folgore!

SANSONE
Non so decidermi -
È la voce di Dio!

DALILA
Vile! Cuore senza amore!
Io ti disprezzo! Addio!

(Lampi e tuoni. Dalila corre verso la sua dimora, mentre la tempesta è al culmine. Sansone, alzando le braccia al cielo, invoca Iddio. Si slancia all'inseguimento di Dalila, esita, alla fine entra nella sua dimora. Dalla destra arrivano soldati filistei, che si avvicinano alla dimora, Violento colpo di tuono. Dalila appare alla sua finestra.)

A me! Filistei! A me!

SANSONE
Tradimento!

(I soldati si precipitano nella dimora di Dalila. Violento tuono.)

ACTE III

PREMIER TABLEAU

La prison de Gaza. Samson enchaîné, aveugle, les cheveux coupés, tourne la meule. Dans la coulisse, chœur des Hébreux captifs.

SAMSON

Vois ma misère, hélas! Vois ma détresse!
Pitié, Seigneur! Pitié pour ma faiblesse!
J'ai détourné mes pas de ton chemin:
Bientôt de moi tu retiras ta main.
Je t'offre, ô Dieu, ma pauvre âme brisée!
Je ne suis plus qu'un objet de risée!
Ils m'ont ravi la lumière du ciel;
Ils m'ont versé l'amertume et le fiel!

LES HÉBREUX

Samson, qu'as-tu fait de tes frères?
Qu'as-tu fait du Dieu de tes pères?

SAMSON

Hélas! Israël dans les fers,
Du ciel attirant la vengeance,
A perdu jusqu'à l'espérance
Par tous les maux qu'il a soufferts!
Que nos tribus à tes yeux trouvent grâce!
Daigne à ton peuple épargner la douleur!
Apaie-toi devant leurs maux, Seigneur!
Toi, dont jamais la pitié ne se lasse!

LES HÉBREUX

Dieu nous confiait à ton bras
Pour nous guider dans les combats;
Samson! Qu'as-tu fait de tes frères?

SAMSON

Frères! Votre chant douloureux,
Pénétrant dans ma nuit profonde,
D'une angoisse mortelle inonde
Mon cœur coupable et malheureux!
Dieu! Prends ma vie en sacrifice
Pour satisfaire ton courroux.
D'Israël détourne tes coups,
Et je proclame ta justice!

LES HÉBREUX

Pour une femme il nous vendait,
De Dalila payant les charmes.

ATTO III

QUADRO I

La prigione di Gaza. Sansone, incatenato, cieco, i capelli recisi, gira la mola. Fuori scena, coro di Ebrei prigionieri.

SANSONE

Vedi la mia miseria, ahimé, vedi la mia sventura!
Pietà, signore! Pietà per la mia debolezza!
Ho sviato i miei passi dal tuo cammino:
Subito da me allontanasti la mano.
T'offro, o Dio, la mia povera anima infranta!
Non sono che un oggetto di derisione!
M'hanno rapito la luce del sole;
M'hanno versato l'amarezza e il fiele!

GLI EBREI

Sansone, che hai fatto dei tuoi fratelli?
Che hai fatto al Dio dei tuoi padri?

SANSONE

Ahimè! Israele in catene,
Attirando su di sé la vendetta del cielo,
Ha perduto anche la speranza
A causa di tutti i mali che ha sofferto!
Che le nostre tribù trovino grazia ai tuoi occhi!
Degnati di risparmiare il dolore al tuo popolo!
Acquietati dinanzi ai loro mali, Signore!
Tu, la cui pietà mai è stanca!

GLI EBREI

Dio ci affidava al tuo braccio
Per guidarci nelle battaglie,
Sansone! Che hai fatto ai tuoi fratelli?

SANSONE

Fratelli! Il vostro canto doloroso
Che penetra nella mia profonda notte,
Inonda di un'angoscia mortale
Il mio cuore colpevole e sventurato!
Dio! Prendi la mia vita in sacrificio
Per calmare il tuo corruccio.
Storna i tuoi colpi da Israele,
E proclama la tua ingiustizia!

GLI EBREI

Ci vendeva in cambio di una donna,
Per pagare i favori di Dalila.

Fils de Manoah, qu'as-tu fait
De notre sang et de nos larmes?

SAMSON

À tes pieds brisé, mais soumis,
Je bénis la main qui me frappe.
Fais, Seigneur, que ton peuple échappe
À la fureur des ennemis!

LES HÉBREUX

Samson! Qu'as-tu fait de tes frères?
Qu'as-tu fait du Dieu de tes pères?

(Les Philistins entrent dans la prison. Ils entraînent Samson.)

DEUXIEME TABLEAU

Intérieur du temple de Dagon. Statue de Dieu. Table des sacrifices. Au milieu du sanctuaire deux colonnes de marbre semblant supporter l'édifice. Le Grand Prêtre de Dagon entouré des princes philistins. Dalila, suivie des jeunes femmes philistines, couronnées de fleurs, des coupes à la main. Une foule de peuple remplit le temple. Le jour se lève.

LES PHILISTINES

L'aube qui blanchit déjà les coteaux,
D'une nuit si belle éteint les flambeaux;
Prolongeons la fête, et malgré l'aurore,
Aimons encore;
L'amour verse au cœur l'oubli de nos maux.
Au vent du matin, l'ombre de la nuit
Comme un léger voile à l'horizon fuit.
L'orient s'empourpre, et sur les montagnes
Le soleil luit,
Dardant ses rayons au sein des campagnes.

Bacchanale

(Entre Samson conduit par un enfant.)

LE GRAND PRETRE

Salut! Salut au juge d'Israël,
Qui vient par sa présence égayer
[notre fête!
Dalila! Par tes soins qu'une coupe soit prête;
Verse à ton amant l'hydromel!
Il videra sa coupe en chantant sa maîtresse

Figlio di Manoah, che hai fatto
Del nostro sangue e delle nostre lacrime?

SANSONE

Infranto, ai tuoi piedi, ma sottomesso,
Benedico la mano che mi percuote.
Fa, o Signore, che il tuo popolo sfugga
Al furore dei nemici!

GLI EBREI

Sansone! Che hai fatto ai tuoi fratelli?
Che hai fatto al Dio dei nostri padri?

(I Filistei entrano nella prigione, portando seco Sansone.)

QUADRO II

Interno del tempio di Dagon. Statua del Dio. Tavolo dei sacrifici. In mezzo al santuario due colonne di marmo reggono l'intero edificio. Il Gran Sacerdote di Dagon attorniato da principi filistei. Dalila, seguita da giovani donne filistei incoronate di fiori, coppe alla mano. Il popolo riempie il tempio. Si alza il giorno.

I FILISTEI

L'alba che imbianca le colline,
Spegne di una sì bella notte le faci;
Prolunghiamo la festa, e malgrado l'aurora,
Amiamo ancora;
L'amore versa nel cuore l'oblio dei nostri mali.
Al vento del mattino, l'ombra della notte
Come un velo leggero fugge all'orizzonte.
L'orient s'imporpora, e sulle montagne
Il sole riluce,
Dardeggiando i suoi raggi in seno alle campagne.

Bacchanale

(Entra Sansone condotto da un fanciullo.)

IL GRAN SACERDOTE

Salutiamo il giudice d'Israele,
Che giunge con la sua presenza a turbare la
[nostra festa!
Dalila! Abbi cura di apprestare una coppa;
Versa al tuo amante l'idromele!
Vuoterà la sua coppa cantando alla sua amante
E alla sua potenza incantatrice!

Et sa puissance enchanteresse!
LES PHILISTINES
Samson! Samson! Nous buvons avec toi!
Samson! Samson!
À Dalila ta souveraine!
Vide la coupe sans effroi!
L'ivresse dissipe la peine.

SAMSON
(à part)
L'âme triste jusqu'à la mort,
Devant toi, Seigneur, je m'incline;
Que par ta volonté divine
Ici s'accomplisse mon sort!

DALILA
(s'approchant de Samson, une coupe à la main)
Laisse-moi prendre ta main
Et te montrer le chemin,
Comme dans la sombre allée,
Qui conduit à la vallée,
Le jour où suivant mes pas
Tu m'enlaçais de tes bras!
Tu gravissais les montagnes
Pour arriver jusqu'à moi,
Et je fuyais mes compagnes
Pour être seule avec toi.
Souviens-toi de nos ivresses!
Souviens-toi de mes caresses!
L'amour servait mon projet!
Pour assouvir ma vengeance
Je t'arrachai ton secret:
Je l'avais vendu d'avance!
Tu croyais à cet amour,
C'est lui qui riva ta chaîne!
Dalila venge en ce jour
Son dieu, son peuple et sa haine!

LES PHILISTINES
Dalila venge en ce jour
Son dieu, son peuple et sa haine!

SAMSON
(à part)
Quand tu parlais, je restais sourd;
Et dans le trouble de mon âme,
Hélas! J'ai profané l'amour,
En le donnant à cette femme.

LE GRAND PRETRE
Allons, Samson, divertis-nous,

I FILISTEI
Sansone! Sansone! Beviamo con te!
Sansone! Sansone!
A Dalila, tua sovrana!
Vuota la coppa senza timore!
L'ebbrezza dissipa la pena.

SANSONE
(tra sé)
Con l'animo triste sino a morirne,
Davanti a te, Signore, io m'inchino;
Che per la tua divina volontà
Qui si compia il mio destino!

DALILA
(avvicinandosi a Sansone, con una coppa)
Lascia che tenga la tua mano
E ti mostri il cammino,
Come nell'oscura via
Che conduce alla vallata,
Il giorno in cui, seguendo i miei passi,
Mi cingesti con il tuo braccio!
Salivi le montagne
Per giungere sino a me,
Ed io fuggivo le mie compagne
Per restar sola con te.
Ricordati delle nostre ebbrezze!
Ricordati delle mie carezze!
L'amore serviva al mio piano!
Per esaudire la mia vendetta
Ti strappai il segreto:
Da tempo l'avevo venduto!
Tu credevi a quest'amore,
E proprio l'amore strinse la tua catena!
Dalila vendica in questo giorno
Il suo dio, il suo popolo e il suo odio!

I FILISTEI
Dalila vendica in questo giorno
Il suo dio, il suo popolo e il suo odio!

SANSONE
(tra sé)
Quando parlavi, restavo sordo;
E nello sconvolgimento dell'anima mia,
Ahimè! Ho profanato l'amore,
Donandolo a questa donna.

IL GRAN SACERDOTE
Suvvia, Sansone, divertici,
Dicendo ancora alla tua amante

En redisant à ton amante
Les doux propos, les chants si doux
Dont la passion s'alimente!
Que Jéhovah compatissant
À tes yeux rende la lumière!
Je servirai ce Dieu puissant,
S'il peut exaucer ta prière!
Mais incapable à servir,
Ce Dieu, que tu nommes ton père,
Je puis l'outrager, le haïr,
En me riant de sa colère!

SAMSON

Tu permets, ô Dieu d'Israël!
Que ce prêtre imposteur outrage,
Dans sa fureur et dans sa rage,
Ton nom, à la face du ciel!
Que ne puis-je venger ta gloire,
Et par un prodige éclatant
Retrouver pour un seul instant
Les yeux, la force et la victoire!

LES PHILISTINES

Ha! ha! ha! Rions de sa fureur!
Dans ta rage impuissante,
Samson, tu n'y vois pas!
Prends garde à tes pas!
Samson! Sa colère est plaisante!
Ha! Ha! Ha!

LE GRAND PRÊTRE

Viens, Dalila, rendre grâce à nos dieux
Qui font trembler Jéhovah dans les cieux!
Du grand Dagon consultons les auspices;
Versons pour lui le vin des sacrifices.

(Dalila et le Grand Prêtre se dirigent vers la table des sacrifices, sur laquelle se trouvent les coupes sacrées. Un feu brûle sur l'autel qui est orné des fleurs. Dalila et le Grand Prêtre, prenant les coupes, font une libation sur le feu sacré qui s'active, puis disparaît, pour réparaître au troisième couplet de l'invocation. Samson est resté au milieu de la scène, ayant près de lui l'enfant qui le conduit; il est accablé par la douleur et semble prier.)

LE GRAND PRÊTRE et DALILA

Gloire à Dagon vainqueur!
Il aidait ta faiblesse,
Inspirant à ton/mon cœur
Et la force et l'adresse.

Dolci proposte e i dolci canti
Di cui si alimenta la passione!
Che Geova pietoso
Renda la luce ai tuoi occhi!
Io servirò questo Dio potente,
Se può esaudire la tua preghiera!
Ma incapace di servire,
Questo Dio, che chiami padre tuo,
Posso oltraggiarlo, odiarlo,
Ridendomi della sua collera!

SANSONE

Tu permetti, o Dio d'Israele,
Che questo sacerdote impostore oltraggi,
Nel suo furore, nella sua rabbia,
Il tuo nome, di fronte al cielo!
Che io possa vendicare la tua gloria,
E grazie ad un meraviglioso prodigio
Ritrovare per un solo istante
Gli occhi, la forza e la vittoria!

I FILISTEI

Ha! Ha! Ha! Ridiamo della sua rabbia!
Nella tua rabbia impotente,
Sansone, tu non puoi vedere!
Attenzione al passo!
Sansone! La sua collera è buffa!
Ha! Ha! Ha!

IL GRAN SACERDOTE

Vieni, Dalila, a render grazie ai nostri dei
Che fanno tremare Geova nei cieli!
Consultiamo gli auspici del grande Dagon;
Versiamo per lui il vino dei sacrifici.

(Dalila e il Gran Sacerdote si dirigono verso il tavolo dei sacrifici, sulla quale si trovano le coppe sacre. Un fuoco brilla sull'altare ornato di fiori. Dalila e il Gran Sacerdote, prendendo le coppe, libano sul fuoco sacro che si ravviva, poi si spegne, per riapparire alla terza strofa dell'invocazione. Sansone è restato nel mezzo della scena; vicino al lui il fanciullo che lo guida. Oppresso dal dolore, prega.)

IL GRAN SACERDOTE e DALILA

Gloria a Dagon vittorioso!
Soccorse la tua debolezza,
Ispirando al tuo/mio cuore
E la forza e l'astuzia.
O tu! Il più grande tra tutti!

O toi! Le plus grand entre tous!
Toi qui fis la terre où nous sommes,
Que ton esprit soit avec nous,
O maître des dieux et des hommes!

LES PHILISTINES
Marqué d'un signe
Nos longs troupeaux;
Mûris la vigne
Sur nos coteaux;
Rends à la plaine
Notre moisson
Que, dans sa haine,
Brûla Samson!

LE GRAND PRÊTRE ET DALILA
Reçois sur nos autels
Le sang de nos victimes,
Que t'offrent des mortels
Pour expier leurs crimes.
Aux yeux de tes prêtres divins,
Pouvant seuls contempler ta face,
Montre l'avenir qui se cache
Aux regards des autres humains!

LES PHILISTINES
Dieu, sois propice
À nos destins!
Que ta justice
Aux Philistins
Donne la gloire
Dans les combats;
Que la victoire
Suive nos pas!

LE GRAND PRÊTRE ET DALILA
Dagon se révèle!
La flamme nouvelle
Sur l'autel
Renaît de la cendre;
L'immortel
Pour nous va descendre!
C'est le dieu
Qui par sa présence
Montre sa puissance!
Ah! L'immortel
Pour nous va descendre!
C'est le dieu
Qui par sa présence
Montre sa puissance
En ce lieu.

Tu che facesti la terra in cui siamo,
Che il tuo spirito sia con noi,
O padrone dei cieli e degli uomini!

I FILISTEI
Suggella di un segno
Le nostre lunghe greggi;
Matura la vigna
Sulle nostre colline;
Dona alla piana
Le nostre messi
Che, nel suo odio,
Sansone bruciò!

IL GRAN SACERDOTE E DALILA
Accetta sui nostri altari
Il sangue delle nostre vittime,
Che i mortali ti offrono
Per spiare i loro crimini.
Agli occhi dei tuoi divini sacerdoti,
Che, soli, posso contemplare il tuo volto,
Palesa l'avvenire che si nasconde
Agli sguardi degli altri umani!

I FILISTEI
Dio, sii propizio
Ai nostri destini!
Che la tua giustizia
Ai Filistei
Doni la gloria
Nelle battaglie;
Che la vittoria
Segua i nostri passi!

IL GRAN SACERDOTE E DALILA
Dagon si rivela!
La nuova fiamma
Sull'altare
Rinasce dalla cenere;
L'immortale
Discenderà per noi!
È il dio
Che mostra la sua potenza
Con la sua presenza!
Ah! L'immortale
Discenderà per noi!
È il dio
Che mostra la sua potenza
Con la sua presenza
In questo luogo.
Sull'altare,

Sur l'autel,
Renaît de la cendre!
Dagon se révèle!

LES PHILISTINES
C'est le dieu
Qui par sa présence
Montre sa puissance
En ce lieu.

LE GRAND PRETRE
(à Samson)
Pour que le sort soit favorable
Allons, Samson, viens avec nous,
À Dagon, le dieu redoutable,
Offrir ta coupe à deux genoux!

(à l'enfant)

Guidez ses pas vers le milieu du temple,
Pour que de loin le peuple le contemple.

SAMSON
Seigneur, inspire-moi, ne m'abandonne pas!
Vers les piliers de marbre, enfant, guide
[mes pas!

(L'enfant conduit Samson.)

LES PHILISTINES
Dagon se révèle,
La flamme nouvelle,
Sur l'autel renaît de la cendre;
C'est le dieu,
Qui par sa présence
Montre sa puissance
En ce lieu!
Dieu, sois propice
À nos destins!
Que ta justice
Aux Philistins
Donne la gloire
Dans les combats!
Que la victoire
Suive nos pas!
Devant toi l'Israël
Disparaît l'insolence!
Nos bras guidés par ton esprit
Dans les combats
Ou par tes charmes,
Ont vaincu ce peuple maudit,

Rinasce dalla cenere!
Dagon si rivela!

I FILISTEI
È il dio
Che con la sua presenza
Mostra la sua potenza
In questo luogo.

IL GRAN SACERDOTE
(a Sansone)
Perché la sorte sia favorevole
Suvvia, Sansone, vieni con noi,
Ad offrire la tua coppa genuflesso
Dinanzi a Dagon, il temibile Iddio!

(al fanciullo)

Guida i suoi passi al centro del tempio,
Perché di lontano il popolo lo possa vedere.

SANSONE
Signore, ispirami, non m'abbandonare!
Verso le colonne di marmo, fanciullo, guida i
[miei passi!

(Il fanciullo guida Sansone.)

I FILISTEI
Dagon si rivela,
La fiamma nuova,
Sull'altare rinasce dalla cenere;
È il dio
Che con la sua presenza
Mostra la sua potenza
In questo luogo!
Dio, sii propizio
Ai nostri destini!
Che la tua giustizia
Ai Filistei
Doni la gloria
Nelle battaglie;
Che la vittoria
Segua i nostri passi!
A te dinanzi d'Israele
Svanisce l'insolenza!
Le nostre braccia guidate dal tuo spirito
Nelle battaglie
Dove con i tuoi incantesimi,
Hanno vinto questo popolo maledetto,
Sfidando la tua collera e le tue armi.

Bravant ta colère et tes armes.
À nos destins
Dieu soit propice!
Gloire à Dagon!

(Samson placé entre les deux piliers et cherchant à les ébranler.)

SAMSON
Souviens-toi de ton serviteur
Qu'ils ont privé de la lumière!
Daigne pour un instant, Seigneur,
Me rendre ma force première!
Qu'avec toi je me venge, ô Dieu!
En les écrasant en ce lieu!

(Le temple s'écroule au milieu des cris. Rideau.)

Dio, sii propizio
Ai nostri destini!
Gloria a Dagon!

(Sansone, posto tra le due colonne, cerca di scuoterle.)

SANSONE
Ricordati del tuo servo
Che han privato della luce!
Degnati per un istante, Signore,
Di restituirmi la forza di un tempo!
Che con te io mi vendichi, o Dio,
Distruggendoli in questo tempio!

(Il tempio crolla tra le urla di tutti. Sipario.)



Gabriel Alexandre Decamps, *Sansone muove le colonne del tempio*. (Collezione privata).



Adrien Marie, scena finale di *Samson et Dalila*. Parigi, Eden-Théâtre, ottobre 1890. Illustrazione apparsa su «Teatro Illustrato».



Emanuel Peduzzi, figurino per Dalila. Venezia, PalaFenice, luglio 1999.

ARGOMENTO

ATTO I

Nella città di Gaza, in territorio filisteo.

È notte. Una folla di prigionieri ebrei – uomini e donne – esprime la propria disperazione [Coro: «Dieu d'Israël! écoute la prière» / «Nous avons vu nos cités renversées»]. Samson giunge per infondere loro coraggio [«Arrêtez, ô mes frères»].

Abimélech e le sue guardie accorrono richiamati dal clamore. Costui insulta il Dio degli Ebrei e tortura i prigionieri [«Ce Dieu que votre voix implore»].

Samson e i suoi compagni spezzano le proprie catene, neutralizzano i carcerieri, sfondano le porte e ritrovano la libertà [«Israël! romps ta chaîne»].

Sul cadavere di Abimélech, il Gran Sacerdote di Dagon maledice la razza nemica e fugge dalla città controllata dagli uomini di Samson [«Maudite à jamais soit la race»].

Sorge il giorno. Un gruppo d'Ebrei si raduna e volge all'Eterno un inno di ringraziamento [«Hymne de joie»].

A loro volta prigioniere, un gruppo di donne filisteo guidate da Dalila celebrano i vincitori invitandoli all'amore [Coro: «Voici le printemps nous portant des fleurs» / *Danza delle sacerdotesse di Dagon* / Dalila: «Je viens célébrer la victoire»]. Dalila [«Printemps qui commence»] vuole riconquistare Samson che, nonostante gli avvertimenti di un vecchio Ebreo, accetta di recarsi presso di lei la notte.

ATTO II

Nella valle di Sorek.

Notte avanzata. Dalila nutre la certezza che Samson la raggiungerà per riannodare i loro amori, e si prepara all'incontro [«Amour! Viens aider ma faiblesse!»].

Il Gran Sacerdote circondato dalle proprie guardie giunge per esortare Dalila a consegnargli Samson a qualunque prezzo. Dalila gli confessa il proprio odio per il condottiero degli Ebrei e il suo desiderio di annientarlo; il gruppo prepara l'agguato. [Duetto: «Il faut, pour assouvir ma haine»].

Samson esitante è giunto sulla soglia della dimora di Dalila; cede alle sue grazie ma non le confida il segreto della propria forza. Si scatena il temporale. Dalila esige la verità: piange, supplica, minaccia invano. Ella si ritira, lui la segue [Dalila: «Mon cœur s'ouvre à ta voix»].

Al segnale di Dalila, i soldati scoprono il proprio nemico indifeso, insanguinato, accecato.

ATTO III

Quadro primo.

Samson prigioniero implora dal Signore il perdono alla propria colpa, e la libertà per i fratelli [«Vois ma misère, hélas! vois ma détresse!»]. Nuovamente assoggettati, gli Ebrei lo accusano di averli traditi per una donna [«Samson, qu'as-tu fait de tes frères?»].

Quadro secondo.

Nel tempio di Dagon i Filistei festeggiano la vittoria abbandonandosi al vino e alla lussuria [*Baccanale*]. Trascorre la notte.

Viene introdotto Samson: Dalila lo costringe a brindare e gli sputa in faccia tutto il proprio odio [«Laisse-moi prendre ta main»]. Sull'ara sacrificale si canta a gloria di Dagon [Dalila e il Gran Sacerdote: «Gloire à Dagon vainqueur!»].

Samson prega il proprio Dio di restituiregli per un istante la forza perduta: scuote le colonne del tempio che crolla seppellendo i Filistei.



Emanuel Peduzzi, figurino per un filisteo. Venezia, PalaFenice, luglio 1999.

ARGUMENT

PREMIER ACTE

Dans la ville de Gaza en territoire Philistin. C'est la nuit. Une foule d'Hébreux en captivité – hommes et femmes – exprime son désespoir [Choeur: «Dieu d'Israël! écoute la prière» / «Nous avons vu nos cités renversées»]. Samson parvient à leur redonner courage [«Arrêtez, ô mes frères»].

Abimélech et ses gardes accourent alertés par les clameurs. Il insulte le Dieu des juifs et torture les prisonniers [«Ce Dieu que votre voix implore»].

Samson et ses compagnons arrachent leurs liens, neutralisent leurs geôliers, brisent les portes et retrouvent la liberté [«Israël! romps ta chaîne»].

Sur le cadavre d'Abimélech, le Grand Prêtre de Dagon maudit la race ennemie et fuit la ville reprise par les hommes de Samson [«Maudite à jamais soit la race»].

Le jour se lève. Un groupe d'Hébreux vient se recueillir et adresser à l'Éternel un hymne de reconnaissance [«Hymne de joie»].

A leur tour captives, les femmes philistines conduits par Dalila, célèbrent les vainqueurs par une invitation à l'amour [Choeur: «Voici le printemps nous portant des fleurs» / *Danse des prêtresses de Dagon* / Dalila: «Je viens célébrer la victoire»]. Dalila [«Printemps qui commence»] veut reconquérir Samson qui, malgré les avertissements d'un vieil Hébreu, accepte d'aller la retrouver à la nuit dans sa demeure.

DEUXIÈME ACTE

Dans la vallée de Soreck.

La nuit est avancé. Dalila a la certitude que Samson la rejoindra pour renouer leurs amours. Elle prépare la rencontre [«Amour! Viens aider ma faiblesse!»].

Le Grand Prêtre entouré de sa garde vient l'exhorter à lui livrer Samson à n'importe quel prix. Dalila lui avoue sa haine du chef des Hébreux et son désir de la détruire; le groupe se poste en embuscade. [Duo: «Il faut, pour assouvir ma haine»].

Samson irrésolu est parvenu au seuil de la couche de Dalila. Il succombe à ses charmes mai lui refuse le secret de sa force. L'orage gronde. Dalila exige la vérité. Elle pleure, elle supplie, elle menace, en vain. Elle se retire. Il la rejoint [Dalila: «Mon cœur s'ouvre à ta voix»].

A l'appel de Dalila, les soldats découvrent leur ennemi sans défense, ensanglanté, aveuglé.

TROISIÈME ACTE

Premier tableau.

Samson prisonnier demande à son Dieu le pardon de sa faute, et la liberté pour ses frères [«Vois ma misère, hélas! vois ma détresse!»]. A nouveau asservis, les Hébreux l'accusent de les avoir trahis pour une femme [«Samson, qu'as-tu fait de tes frères?»].

Deuxième tableau.

Dans le temple de Dagon les Philistins fêtent leur victoire dans la vin et la luxure. La nuit s'achève [*Bacchanale*].

On amène Samson. Dalila le force aux libations et lui crache sa haine [«Laisse-moi prendre ta main»]. Sur l'autel des sacrifices on chante la gloire de Dagon [Dalila et le Grand Prêtre: «Gloire à Dagon vainqueur!»].

Samson prie son Dieu de lui redonner un instant sa puissance perdue. Il ébranle les colonnes du temple qui s'écroule sur le peuple des Philistins.



Emanuel Peduzzi, figurino per Dalila. Venezia, PalaFenice, luglio 1999.

SYNOPSIS

ACT I

In the city of Gaza, in Philistine territory

It is night-time. A crowd of Hebrew prisoners – men and women – give voice to their despair. [Chorus: «Dieu d’Israël! Écoute la prière» / «Nous avons vu nos cités renversées»]. Samson arrives to fill them with courage [«Arrêtez, ô mes frères»].

Abimélech and his guards rush in, drawn by the noise. He insults the God of the Hebrews and tortures the prisoners [«Ce Dieu que votre voix implore»].

Samson and his companions break their chains, overcome the guards, break down the doors and regain their freedom [«Israël! romps ta chaîne»].

Over Abimélech’s body, the High Priest of Dagon curses the enemy race and flees from the city now under the control of Samson’s men [«Maudite à jamais soit la race»].

Day breaks. A group of Hebrews meets and addresses God with a hymn of thanksgiving [«Hymne de joie»].

A group of Philistine women led by Dalila, now prisoners in their turn, praise the victors and issue invitations of love [Chorus: «Voici le printemps nous portant des fleurs» / *Dance of the priestesses of Dagon* / Dalila: «Je viens célébrer la victoire»]. Dalila [«Printemps qui commence»] wants to win back Samson who, despite the warnings of an old Hebrew man, agrees to go to her that night.

ACT II

In the Soreck valley

Late night. Dalila is certain that Samson will join her to renew their love and she prepares for the meeting [«Amour! Vient aider ma faiblesse!»].

The High Priest, surrounded by his own

guards, arrives to urge Dalila to deliver Samson to him at any price. Dalila confesses to him her own hatred for the leader of the Hebrews and her desire to destroy him; the group prepares the trap [Duet: «Il faut, pour assouvir ma haine»].

A hesitant Samson arrives at the threshold of Dalila’s residence; he yields to her graces but he does not confess to her the secret of his strength. A storm blows up. Dalila demands the truth: in vain she weeps, begs and threatens. She retires, Samson follows her [Dalila: «Mon cœur s’ouvre à ta voix»].

At Dalila’s signal, the soldiers discover their enemy unarmed, blood-stained and blind.

ACT III

Scene I

Samson the prisoner begs God to pardon him for his sin and implores freedom for his brothers [«Vois ma misère, hélas! Vois ma détresse!»]. The Hebrews, subjugated once again, accuse him of having betrayed them for a woman [«Samson, qu’as-tu fait de tes frères?»].

Scene II

In the temple of Dagon the Philistines celebrate their victory, giving themselves over to wine and lust [*Bacchanal*]. The night passes. Samson is brought in: Dalila forces him to drink a toast and tells him to his face of all her hate [«Laisse-moi prendre ta main»]. On the sacrificial altar praises are sung to the glory of Dagon [Dalila and the High Priest: «Gloire à Dagon vainqueur!»]. Samson begs his own God to give him back his lost strength for just a moment: he shakes the pillars of the temple which collapses, burying the Philistines.



Emanuel Peduzzi, figurino per Samson cieco. Venezia, PalaFenice, luglio 1999.

HANDLUNG

1. AKT

Gaza, im Gebiet der Philister.

Bei Nacht. Eine Vielzahl von hebräischen Gefangenen - Frauen und Männer - bringt die Hoffnungslosigkeit ihrer Lage zum Ausdruck [Chor: «Dieu d'Israel! écoute la prière» / «Nous avons vu nos cités renversés»]. Samson erscheint um ihnen Mut zu machen [«Arretez, o mes frères»]. Angelockt vom Lärm, begleitet von seiner Wachmannschaft, trifft Abi Melech ein, der den Gott der Hebräer beschimpft und die Gefangenen foltert [«Ce Dieu que votre voix implore»]. Samson und seine Gefährten zerreißen ihre Ketten, entwaffnen die Gefängniswärter, erstürmen die Tore und gewinnen die Freiheit wieder [«Israel! romps ta chaîne»]. Der Oberpriester Dagon verflucht die verfeindete Sippe und flieht aus der durch die Männer Samsons kontrollierten Stadt [«Maudite à jamais soit la race»]. Es tagt. Eine Gruppe von Hebräern trifft sich und widmet dem Ewigen eine Dankeshymne [«Hymne de joie»]. Eine von Dalila angeführte Schar von gefangengehaltenen Philisterfrauen, feiert die Sieger und lädt sie zu Liebesspielen ein [Chor: «Voici le printemps nous portant des fleurs» / «Danza delle sacerdotesse di Dagon/Dalila: «Je viens célébrer la victoire»]. Dalila [«Printemps qui commence»] will Samson wieder für sich gewinnen. Trotz der Warnung eines alten Hebräers, erklärt er seine Bereitschaft, sich während der Nacht in ihr Haus zu begeben.

2. AKT

Im Tale Sorek.

Vorgesprochene Nacht. Dalila, sicher, daß Samson erscheinen wird um die Liebesfäden wieder neu zu knüpfen, bereitet sich auf das Treffen vor [«Amour! Vient aïder ma faiblesse!»]. Umgeben von seiner Wache erscheint

der Oberpriester, um Dalila zu überzeugen ihm um jeden Preis Samson auszuhändigen. Dalila gesteht ihm, den Führer der Hebräer zutiefst zu hassen und seine Vernichtung zu wünschen. Die Gruppe bereitet sich auf den Überfall vor [«Il faut, pour assouvir ma haine»]. Voller Bedenken ist Samson beim Hause Dalilas eingetroffen; er gibt sich ihren Liebesspielen hin, enthüllt ihr aber nicht das Geheimnis seiner Kraft. Ein Gewitter entlädt sich. Dalila verlangt von ihm die Wahrheit, aber alles Weinen, Bitten, Drohen ist umsonst. Gefolgt von ihm, zieht sie sich zurück [Dalila: «Mon coeur s'ouvre à ta voix»]. Auf ein Zeichen Dalilas, entdecken die Soldaten ihren Feind wehrlos, blutüberströmt und des Augenlichtes beraubt.

3. AKT

Erstes Bild

Der gefangene Samson erlebt vom Herren die Vergebung seiner Schuld und die Befreiung seiner Brüder [«Vois ma misère hélas! vois ma détresse!»]. Die Hebräer beschuldigen ihn, sie wegen einer Frau verraten zu haben [«Samson, qu'as-tu fait de tes frères?»].

Zweites Bild

Im Dragonstempel feiern die Philister mit einem großen Tringelage das Siegesfest [Baccanale]. Die Nacht verstreicht. Samson wird vorgeführt. Dalila zwingt ihn mit ihr auf den Sieg zu trinken, während er Zielscheibe ihres Hasses wird [«Laisse-moi prendre ta main»]. Am Opferaltar wird der unsterbliche Ruhm Dagon besungen [Dalila und der Oberpriester: «Gloire à Dragon vainqueur!»]. Samson bittet seinen Gott ihm nur für einen Augenblick seine verlorene Kraft zurückzugeben: mit übermenschlicher Körperkraft knickt er die Tempelsäulen, deren stürzendes Mauerwerk die Philister begräbt.

SAMSON ET DALILA IN BREVE

Nonostante la popolarità che oggi le arride, ai tempi del suo esordio l'opera più celebre di Camille Saint-Saëns stentò ad ottenere il favore del grande pubblico. Saint-Saëns narra d'averla concepita negli anni '60, insieme al librettista Ferdinand Lemaire – un creolo della Martinica cui era legato da lontani rapporti di parentela (era marito d'una cugina della moglie) – sotto la suggestione del *Samson* scritto da Voltaire per Rameau. In un primo tempo l'idea era quella d'un oratorio, ma col passare del tempo la partitura assunse la veste operistica, suggellando anche nell'ambito di questo genere il particolare interesse di Saint-Saëns verso i soggetti biblici (vedi l'oratorio *Le déluge* del 1876): interesse che, nel caso di *Samson et Dalila*, pare per certi versi anticipare quel filone erotico-misticheggiante – rappresentato da titoli come *Thaïs* di Massenet (1894) – alla cui prospettiva estetica è primariamente da addebitare il favore di Franz Liszt. Già: Franz Liszt. Il grande virtuoso del pianoforte, dedito allora a vita spirituale (*Confrater Seraphicus* dell'ordine francescano nel 1856, aveva assunto nel 1865 gli ordini minori), interpretò un ruolo non meno che fondamentale nella storia di *Samson et Dalila*. La partitura era stata portata a termine nei primi anni '70; nel '75 il solo primo atto era stato presentato in pubblico, in forma di concerto, ricevendo aspre e severe critiche; fu dunque solo grazie all'intervento di Liszt, entusiasta del lavoro, che l'opera venne rappresentata. Tale esordio tuttavia ebbe luogo, il 2 dicembre 1877, in terra straniera: al teatro di corte di Weimar. *Samson et Dalila* dovette attendere ancora molto tempo prima di farsi conoscere dal pubblico francese; dopo una seconda produzione te-

desca del 1882, essa approdò in patria nel 1890, e altri due anni d'anticamera furono necessari per raggiungere la piazza parigina. Nella capitale, frattanto, i tempi erano mutati: nella pubblica considerazione la nomea di opera "difficile" da difetto divenne un pregio, cosicché in otto anni, entro il 1900, *Samson et Dalila* conobbe all'Opéra la bellezza di 228 rappresentazioni. (Per quanto concerne il capitolo degli esordi, riserviamo un cenno alla *prima* veneziana, che ebbe luogo al Teatro La Fenice, l'8 marzo 1895.)

Rispetto alla vicenda biblica, il libretto omette alcuni episodi salienti della vita di Sansone, per concentrarsi solo sulle ultime vicende della sua epopea, sfruttando la componente sentimentale che vede il grande condottiero vinto dal fascino muliebre: Dalila, significativamente caratterizzata non dalla purezza del registro sopranile, ma dal timbro più sensuale e terreno della voce di mezzosoprano, acquisisce tratti molto *fin de siècle*, da *femme fatale* capace di trascinare alla rovina anche l'uomo più valoroso.

Nei suoi aspetti salienti, la partitura evidenzia una notevole eterogeneità stilistica: il primo atto è caratterizzato dalla cospicua presenza del coro, che induce Saint-Saëns, memore degli oratori händeliani e del *Mosè* di Rossini, ad una grandiosa scrittura contrappuntistica, alternata alla scultorea declamazione del protagonista che ha stimolato nei commentatori il richiamo a due opere romantiche di Wagner: *Tannhäuser* e *Lohengrin*. Wagneriano (ma questa volta legato al paradigma del *Tristan und Isolde*) è il cromatismo caratterizzante il grande (e

celeberrimo) duetto d'amore del secondo atto «*Mon cœur s'œuvre à ta voix*» (il cromatismo è in particolare evidenza nella linea del mezzosoprano; unito allo sfruttamento della tessitura grave, eso anticipa talune tipiche inflessioni canore dell'opera verista italiana). La frequentazione di Wagner, sostanziata in *Samson et Dalila* anche della tecnica *avantgarde* del Leitmotiv, non ne condivide però la conseguenza strutturale della dissoluzione delle forme: arie e duetti con addirittura inflessioni da *romance*, da salottiera *mélodie* convivono assieme ai paradigmi stilistici più ardui. Sotto il segno di consimili (ingenuè?) commistioni vive in modo quasi inquietante il terzo atto: di particolare evidenza è la compresenza di solenni grandiosità e *couleur locale* esoticheggiante nelle danze (come nel celebre e vituperato baccanale...).

Delicatezze gounodiane e una *grandeur*, un po' *pompier*, che richiama dritta dritta Meyerbeer, completano il quadro d'una partitura che per questa sua eterogeneità ha suscitato non poche né indulgenti critiche (non infrequente l'uso della parola *kitsch*; si ricorda in particolare l'autorevole, e per taluni versi sorprendente, giudizio di Stravinskij, che ascrisse *Samson et Dalila* alla categoria della *Trivialmusik*), ma anche insospettate lodi (nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann, Wendell Kretzschmar, il musicologo maestro di Adrian Leverkühn, nutre «veramente un debole» per «*Mon cœur s'œuvre à ta voix*»: «era anche capace di riderne», ma ciò non valeva «nulla contro la sua ammirazione, rivolta al carattere esemplare di questa musica»).

Chiedersi il perché di quanto ci disorienta è comunque più interessante che condanna-

re senza appello, in special modo qualora si tratti – come nel nostro caso – d'una partitura ricca di pagine eleganti, intense, espressive; allo scopo ci aiutano egregiamente le parole del musicologo Fabrizio della Seta, che possiedono il raro pregio di commisurare la sostanza della partitura alla sua ragion d'essere storica e sociale: «Questi sbalzi di gusto stupiscono in un autore di solito così controllato ed elegante quale Saint-Saëns; ma essi sono senz'altro una spia della difficoltà, per qualsiasi compositore dell'epoca, di conciliare elevatezza d'intenti e successo di pubblico».

(GIANNI RUFFIN)

LUCA ZOPPELLI
L'IMPERO DEI SENSI

1.

Tu vigore al braccio mio
Porgi o Dio,
Onde l'empio a terra cada.
Fia per noi raggio di pace
Se a te piace
Il fulgor della tua spada.

ARCANGELO SPAGNA,
L'amazzone ebrea nelle glorie di Giuditta, 1706

Samson et Dalila nasce grazie ad un'operazione chirurgica: l'elemento decisivo della sua tormentata genesi (quasi un decennio, 1867-1876, fra interruzioni e ripensamenti: prima esecuzione Weimar 1877, coi buoni auspici di Liszt, a confermare il carattere cosmopolita della musica dell'autore, e anche il momento di disorientamento dei palcoscenici parigini) sta probabilmente nel fatto che l'opera sia stata concepita come un oratorio, e solo in seguito librettista e compositore abbiano deciso di conferirle destinazione scenica.

Il cambio di genere, tuttavia, non è operazione che si possa compiere senza lasciare cicatrici, o almeno senza generare qualche ambiguità di fondo: fra un'opera di soggetto biblico ed un oratorio, infatti, la differenza non consiste soltanto nella presenza o meno di azione, scene e costumi, ma anche nell'efficacia di marche strutturali più profonde, che permangono anche dopo l'avvenuta "mutazione". Nella civiltà musicale ottocentesca, influenzata dal purismo ceciliano e dal suo stupido orrore estetico/moraleggiante per tutto ciò che sapeva di "teatro", ci si era dimenticati dell'originaria impostazione drammatica dell'oratorio, finendo per intenderlo come una sorta di grande inno sacro o di cantata: astratto

dalla concretezza dell'intreccio e centrato sulla dimensione meditativa, preghiera che spinge l'ascoltatore alla devozione personale, alla riflessione morale, o innesca il suo senso di partecipazione alla *pietas* collettiva (fateci caso: fra i pur celebratissimi oratori a soggetto biblico di Handel, che in maggioranza hanno struttura drammatica, la recezione ottocentesca, che resta decisiva anche per il repertorio odierno, privilegiò proprio quelli non drammatici, quelli costruiti come grandi odi su un *collage* di citazioni bibliche: *Israel in Egypt* e *Messiah*). Invece la fissità drammaturgica di una meditazione che tende ad astrarsi dal contesto della vicenda e a farsi "preghiera" in senso quasi liturgico, o perlomeno devozionale, è tendenzialmente estranea all'opera, anche se di soggetto biblico: si veda, al confronto, l'urgenza drammatica, il carattere non rituale, brutalmente scenico, della situazione di terrore collettivo su cui si apre il sipario del *Nabucco* verdiano, oppure la circostanza – squisitamente teatrale – che il lamento d'apertura del *Mosè in Egitto* di Rossini non sia intonato dal popolo eletto, ma dagli "altri", dai nemici percossi dal Cielo. Inoltre, la vicenda che sostanzia un oratorio deve mantenere un carattere esemplare, basato sulla netta identificazione simbolica dei ruoli, sull'opposizione fra bene e male, sulla chiarezza del messaggio morale: laddove, specie nella seconda metà dell'Ottocento, l'opera procedeva invece sulla strada dell'analisi psicologica, puntava allo studio dell'ambivalenza, alla decostruzione dei ruoli fissi e dell'ideologia che li sottende.

Saint-Saëns, nella lucidità che derivava dal suo sovrano controllo dello scibile musica-



Francesco Hayez, *Sansone* (1842). (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti).

le, deve aver accettato consapevolmente la sfida di fare “teatro” con un’opera che pur manteneva, nelle proprie linee drammaturgiche, una fortissima struttura oratoriale (vi torneremo fra breve); compositore e studioso coltissimo ed attento, fra i protagonisti di quella riappropriazione storicistica del passato musicale che costituisce una grande novità del secondo ottocento (si pensi allo stile di Brahms oppure alle soluzioni dei *Maestri Cantori*), volle coscientemente giocare con i caratteri dei due generi, oratorio e tragedia lirica, conferendo agli aspetti oratoriali un carattere di citazione che li esalta e al tempo stesso li isola, vanificandone la carica potenzialmente antidrammatica. Un esempio raffinatissimo di questo atteggiamento è costituito dalla scena iniziale, in cui lo storicismo di Saint-Saëns tocca successivamente tre modelli diversi: Bach per il coro iniziale «Dieu d’Israël!», costruito sulla tipica figurazione ostinata degli archi, con una significativa proliferazione degli elementi cromatici già propri al linguaggio bachiano; Handel per la grande fuga «Nous avons vu nos cités renversées», con la sua monumentale e “sublime” plasticità collettiva; il corale luterano per il motivo – esposto dal corno all’ingresso di Samson – che per tutta l’opera costituirà l’emblema del riscatto del popolo ebraico. Ora, l’ordine di presentazione dei “modelli” non è casuale. Il coro di carattere bachiano, su un testo generico di lamentazione, ha un taglio meditativo perfettamente astrabile dalla situazione drammatica, e infatti va eseguito a sipario chiuso (la tela dovrebbe alzarsi solo all’episodio strumentale di collegamento col coro successivo): persino la rimozione della dimensione visiva, quindi, rinvia all’ambito oratoriale e al suo carattere di cantata, *Kirchenmusik*. La fuga, il cui testo attualizza in modo più diretto le circostanze storiche del dramma, rinvia ad un modello particolare ed irripetibile di oratorio «operistico», concepito espressamente per competere col teatro musicale sul suo stesso terreno, quale quello di Handel (è noto che Handel, dopo anni di dominio sui palcoscenici operistici londinesi, aveva incontrato serie difficoltà eco-

nomiche e gestionali, ed era quindi passato a scrivere oratori inglesi, che richiedevano minori investimenti e si rivolgevano ad un più vasto pubblico borghese; ma l’atteggiamento di fondo restava quello del compositore teatrale). Il corale, infine, pur provenendo dal mondo religioso luterano, giunge a Saint-Saëns (e al suo pubblico) in via mediata, attraverso l’intenso uso emblematico che ne era stato fatto nel *Grand opéra* francese dei decenni precedenti (si pensi agli *Ugonotti* o al *Profeta* di Meyerbeer): si tratta quindi di un vero e proprio oggetto scenico che funge da emblema di un gruppo o annuncia l’avvio di eventi drammatici. Il meccanismo teatrale di *Samson et Dalila*, quindi, si mette in moto gradatamente, preservando e mimando sul piano “orizzontale” della drammaturgia quello scivolamento dal genere-oratorio al genere-opera che lo aveva segnato sul piano “verticale” della genesi. (La ricaduta nella condizione statica di schiavitù, provocata dal fallo di Samson, sarà evidenziata strutturalmente, nel preludio che apre il terzo atto, da un altro calco bachiano, puntigliosamente ispirato all’inizio della *Johannes-Passion*, e contestualizzato affidando ai legni una reminiscenza di «Nous avons vu nos cités renversées»).

2.

Des flots de sang chrétien et de sang mécréant
Baignant le cimeterre et la miséricorde
Ont changé tout à coup en torrent qui déborde
Cette ornière d’un char géant!
VICTOR HUGO, *Le ravin*, 1828

Il carattere di oratorio, che dal punto di vista dinamico, formale e stilistico viene al tempo stesso dichiarato e neutralizzato, rimane fondamentale nel determinare la drammaturgia di *Samson et Dalila* sulla base di un preciso sistema di articolazioni stilistiche, che delineano i poli d’identità dei gruppi e le opposizioni morali connesse: la più appariscente di queste articolazioni è fornita dalla dimensione esotica, che costituisce forse l’aspetto più appariscente della partitura (va ricordato che Saint-Saëns, lui stesso appassionato viag-

giatore e frequentatore dell'oriente, utilizzò sovente tratti esotici nei suoi lavori teatrali, vocali e strumentali, come la *Suite algérienne* e il Quinto Concerto per pianoforte). Presente in numerose opere del tardo Ottocento-primi Novecento (come *Samson et Dalila*, *Aida*, *Salome*, *Turandot*), l'esotismo è stato a lungo visto con malcelato fastidio, quale concessione ad una moda decorativa e spettacolare tutto sommato estranea al nocciolo del dramma. Nel caso dei soggetti biblici, che sino a poco prima erano stati presentati in forma astratta o genericamente "antica", ma sempre ispirata alla rappresentazione del mondo classico, si insinuava l'ossessione romantica per il "color locale", ovvero la convinzione che i rapporti interpersonali siano influenzati e determinati dall'ambiente naturale e culturale: quindi, anche tali soggetti andavano concretamente ambientati in quel Medio Oriente che ne costituiva il teatro di svolgimento. Si veda, nelle pagine seguenti, l'ambientazione mediorientale delle vicende bibliche dipinte da Francesco Hayez; oratori come *Ruth* di César Franck e *L'enfance du Christ* di Berlioz mostrano una simile tendenza. Tuttavia, spettacolarità esotica e color locale sono solo un elemento collaterale della questione: negli ultimi decenni lo sviluppo delle indagini sulla funzione ideologica dell'orientalismo nella cultura europea ottocentesca (ad opera di studiosi come Edward Said e, nel campo musicale, Ralph Locke, Paul Robinson e Fabrizio Della Seta) ci ha fornito infatti gli strumenti per meglio comprendere le stesse funzionalità drammaturgiche del procedimento. La rappresentazione del mondo orientale diffusa da letterati, pittori e musicisti dell'Ottocento, in primo luogo francese (si pensi a Hugo, Ingres o Delacroix per la prima metà del secolo, ad Henri Regnault per la seconda, come documentiamo alle pagine successive), è infatti tutt'altro che innocente o "neutra". Corre in primo luogo l'obbligo stilistico di accentuare la rappresentazione della diversità, sottolineando precisamente quei caratteri culturali che oppongono l'Oriente all'Occidente (ad esempio, nel nostro ambito, insistendo sulla stranezza degli im-

pianti melodici della musica asiatica). L'Oriente è presentato come un mondo in cui la comunità umana non si è ancora interamente affrancata dallo "stato di natura": un mondo in cui tiranni assoluti, e perversi sanguinari (uno per tutti: il *Sardanapalo* di Delacroix) regnano grazie ad un integralismo religioso fanatico ed intollerante, alla superstizione barbarica (rappresentata dall'implacabilità meccanica della musica associata a cori, danze e bacchanali) in cui viene tenuta la plebe; ma un mondo, al tempo stesso, di diffusa lussuria, in cui domina la seduzione dei sensi, rispecchiata dall'incanto di un ambiente naturale incontaminato. Questa miscela di atteggiamenti rispondeva, magari inconsapevolmente, ad un progetto politico (che incoraggiava l'attrazione nei confronti dell'Oriente e al tempo stesso giustificava la liquidazione dei «barbarici» poteri locali, da sostituire col «civile» dominio europeo); ma costituiva anche uno sbocco per la rappresentazione artistica di quegli impulsi sessuali che l'intellettualità europea dell'Ottocento tendeva sempre più ad analizzare, persino a mitizzare come «volontà» agente dell'esistenza, proprio mentre la morale ufficiale ne decretava l'esclusione assoluta e rigorosa. L'esotismo, nonostante le sue fascinosi ambivalenze, è quindi una forma di netta delimitazione della diversità: segnala una differenza fra Noi e gli Altri. Di qui la sua funzione drammaturgica: nell'ambito di un'opera ambientata lontano da noi, nello spazio e nel tempo, il linguaggio esotico, estraneo, non sarà attribuito a tutti i personaggi (come vorrebbe la teoria del "color locale"), ma solo agli Altri, ai Diversi; mentre i personaggi con cui lo spettatore si deve identificare – quelli che orientano il "punto di vista" della narrazione operistica – utilizzeranno un linguaggio musicale "medio", occidentale, a noi familiare: un linguaggio che l'ascoltatore europeo, essendoci abituato, percepisce come universale, cioè non connotato in senso etnico (a rigore, Calaf nella *Turandot* non sarebbe personaggio meno esotico degli altri: ma siccome l'azione è condotta nella sua prospettiva, il suo linguaggio deve apparire



Francesco Hayez, *Incontro tra Esaù e Giacobbe* (1844). (Milano, Accademia di Brera).



Francesco Hayez, *Ruth* (1855). (Bologna, Civiche Collezioni d'Arte).



Eugène Delacroix, *La morte di Sardanapalo* (1827). (Parigi, Museo del Louvre).



Henri Regnault, *Esecuzione sommaria sotto i Re mori di Granada* (1870). (Parigi, Museo d'Orsay).



Francesco Hayez, *Odalisca sdraiata* (1839). (Napoli, Collezione privata).



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Bagno turco* (1862). (Parigi, Museo del Louvre).

universale, e quindi manca di ogni connotazione esotica, poiché – nelle parole di Puccini – «io ho voluto una cosa umana, e quando il cuore parla, sia in Cina o in Olanda, il senso è uno solo e la finalità è quella di tutti»).

Ora, è facile vedere come in *Samson et Dalila* – nonostante entrambi i gruppi in gioco siano da noi remoti nello spazio e nel tempo – la caratterizzazione esotica (specialmente nelle danze del primo e terzo atto) riguardi solo i Filistei, barbari fanatici e degenerati, non certo gli Ebrei, i cui cori si rifanno a modelli certamente arcaici e storicizzanti, ma sempre, come s'è visto, rigorosamente occidentali (Bach, Handel, il Corale luterano; più avanti – per la preghiera «Hymne de joie, hymne de délivrance» – qualcosa che vorrebbe assomigliare al canto gregoriano, la cui riscoperta è certo l'apporto più rilevante della cultura francese allo storicismo di fine secolo). L'appropriazione della Bibbia da parte della tradizione cristiana fa sì che gli Ebrei, più che essere considerati etnicamente e storicamente (sarebbe difficile, in una Francia fine-secolo carica di veleni antisemiti: l'affare Dreyfus è dietro l'angolo...) assumano *tout court* la funzione degli «occidentali»; ciò anche grazie ad una tradizione esegetica che vedeva nella figura di Sansone una prefigurazione del Cristo (tradizione accolta in pieno nel libretto, laddove a Samson, prigioniero e cieco, viene offerto un calice di idromele che egli beve parafrasando le parole di Cristo nell'uliveto). Una così netta distinzione, per dirla col gergo dei vecchi film western, fra i «Nostri» e i «Selvaggi», serve ovviamente ad incarnare la struttura esemplare e manichea della drammaturgia oratoriale: bisogna cioè distinguere fra il popolo eletto e gli altri, con una nettezza che implica delle forti simbologie morali. La cosa è evidente se si fa un confronto con la struttura ben più sfumata della contemporanea *Aida* di Verdi, dove una particolare forma di esotismo «mediorientale» incarna il principio di realtà, politico-collettivo, dell'apparato di potere egiziano, ed un'altra, più sfuggente e personale, dà voce all'illusione soggettiva di libertà e felicità coltivata dai due

amanti (si rilegga quanto ne scrive Fabrizio Della Seta nel programma dello scorso dicembre per *Aida* al Palafenice). Per quanto riguarda i Filistei, comunque, non troviamo soltanto perversioni esotiche: la connotazione della rigidità ed intolleranza religiosa dei loro capi è ottenuta anche mediante altri mezzi, come l'imitazione strettissima che accompagna l'ingresso del Gran Sacerdote in II, 2 (su una cellula proveniente dalla sua aria del primo atto), e il rigido canone intonato dallo stesso Sacerdote con Dalila nella cerimonia di ringraziamento del terzo atto («Gloire à Dagon vainqueur!»); una rigidità che assume, col trascorrere del brano, tratti tanto meccanici da culminare in una grottesca contaminazione di tinta religiosa e stile leggero alla Offenbach. La contraddizione (essendo il contrappunto rigoroso uno stilema legato alla tradizione della musica ecclesiastica europea) è solo apparente: il recupero ottocentesco dello stile antico, infatti, si arrestava davanti agli «eccessi intellettualistici» ed «artificiosi» di certo contrappunto osservato, mentre era ben viva la tendenza ad un suo uso parodistico (frequente, ad esempio, in Berlioz, ma anche in Verdi). Questi frammenti suonano quindi, a loro modo, come espressione di un altro «esotismo», quello che esprime la disumana ed intollerante rigidità del fanatismo religioso, i cui caratteri negativi restano invariati in qualsiasi contesto storico-geografico. (Per l'anticlericale Camille Saint-Saëns, esattamente come per l'anticlericale Giuseppe Verdi, le gerarchie religiose costituiscono una «empia razza» in ogni tempo e latitudine, dalla Palestina biblica all'Egitto dei Faraoni alla Spagna di Filippo II).

Con sicuro intuito drammatico, tuttavia, Saint-Saëns avverte che lo straniamento stilistico (vuoi esotico, vuoi – più incisivamente – storicistico) non è sufficiente: esso vale a definire «l'Altro», ovvero a delimitare, in senso prospettico, il campo dei due gruppi che si confrontano sulla scena, ma non ha abbastanza peso musicale e drammatico per delineare delle figure di statura credibile da contrapporre a Samson ed al popolo ebraico. I due principali rappresen-

tanti della gerarchia filistea, il satrapo Abimélech ed il Gran Sacerdote, vengono quindi definiti nella loro negatività – mediante una forma di radicalizzazione tipica della drammaturgia dell’oratorio – mediante un rinvio specifico alla sfera semantica del sacro: sono cioè caratterizzati come figure demoniache. Il codice in base al quale ciò avviene è quello specifico dell’Ottocento operistico francese, e derivati, ove abbondano sinistre figure (generalmente voci di basso) legate alla sfera infernale, od occasionalmente inclini ad evocarla (fra di essi: Bertram nel *Robert le diable*, Nélusko nell’*Africaine* di Meyerbeer; Méphistophélès nella *Damnation de Faust* di Berlioz; anche il Mefistofele di Boito, coevo al *Samson*). La loro epifania demoniaca si esprime tramite musiche di scena (ballate leggendarie, evocazioni sovrannaturali) generalmente connotate dal carattere beffardo di “scherzo” in modo minore: tempo ternario veloce, cellule ritmiche scattanti ed angolose, orchestrazione pungente. Queste caratteristiche segnano appunto l’aria «Ce Dieu que votre voix implore» cantata nel primo atto del *Samson* da Abimélech (notare il contrasto grottesco fra l’accompagnamento all’unisono della voce da parte degli ottoni gravi e gli sberleffi satanici dei legni): ritornano tutte, salvo la misura ternaria, nell’aria del Gran Sacerdote nel primo atto, «Maudite à jamais soit la race»; e sostanziano infine la sezione conclusiva («Il faut, pour assouvir ma haine»: per carattere e funzione, quasi una “cabaletta” vecchio stile all’italiana) del duetto fra lo stesso Gran Sacerdote e Dalila, all’inizio del secondo atto. Se i Filistei sono presentati genericamente come “diversi”, i loro capi sono qualcosa di più: incarnano il male nella sua dimensione più assoluta, infernale, per esprimere la quale è giocoforza ricorrere al codice teatrale ed alla sua maggiore efficacia semantica.

3.

Et, dans ses jambes où la victime se couche,
Levant une peau noire ouverte sous le crin,

Avance le palais de cette étrange bouche
Pâle et rose comme un coquillage marin.

STÉPHANE MALLARMÉ, *Une négresse...*, 1866

Tuttavia il popolo di Dio e il suo erculeo condottiero, che per ammazzare Abimélech impiega un solo istante, non avrebbero poi molto a temere dalla protervia luciferina dei notabili filistei se non intervenisse la dimensione antagonista per eccellenza: quella della seduzione, del richiamo erotico attraverso cui si realizza l’annientamento dell’eroe (si pensi alla diffusione del tema di Erodiade/Salome, in tutte le sue varianti). E insieme all’erotismo entra in campo un’altra forma di immaginario esotico, più sottile, particolare, sfumata (in un certo senso affine a quel piano ambientale sfuggente, diverso dall’orientalismo “ufficiale” e politico, che pervade certe pagine di *Aida*): quella che potremmo definire della “seduzione ambientale”. In senso tecnico-compositivo potremmo definirla come la tendenza a saturare lo spazio sonoro con un tessuto fittissimo di eventi non articolati (cellule isolate, suoni di natura, tremoli, scale, arpeggi nelle più svariate combinazioni timbriche) che avviluppano le ordinarie funzioni melodiche ed armoniche in un riverbero lussureggiante di suoni poco definibili, nella presenza percepibile di un “ambiente”. Lo si potrebbe interpretare come un modo, tipicamente narrativo, di immergere il personaggio in una rete di stimoli sensoriali, sottraendolo all’assolutezza astratta e puramente verbale di cui esso vive nel teatro di parola; o ancora come un tentativo di metaforizzare i “sensi”, come facoltà opposta alla ragione, mediante quei parametri compositivi (il timbro e la *texture*, la “trama” del tessuto orchestrale) che alla fine dell’Ottocento, non avendo ancora ricevuto una sistemazione teorica consolidata, venivano percepiti come fattori legati al mondo (*ipso facto* irrazionale e femminile) dei “sensi” (fateci caso: nelle abitudini lessicali correnti, tuttora, si parla sempre di “timbro sensuale” e “orchestrazione lussureggiante”). Viceversa i parametri melodici ed armonici, da sempre soggetti ad elabo-



Paul-Hippolyte Delaroche, *Erodiade con la testa di S. Giovanni Battista* (1845).
(Colonia, Wallraf-Richartz-Museum).



Henri Regnault, *Salome* (1870). (New York, Metropolitan Museum of Art).

razione teorica, erano sentiti come espressione di un pensiero (razionale-maschile) astratto e riflessivo, afferrabile in base a codici espliciti (nel 1914 un critico viennese rimproverava alla musica di Schreker il fatto che, basandosi prevalentemente sul parametro timbrico, ponesse «l'ascoltatore musicale [leggi: esperto] nella stessa situazione di quello non-musicale», ovvero senza parametri di giudizio, in balia dei propri sensi).

In senso stretto, la rappresentazione di uno stato di abbandono alla seduzione dell'ambiente, o addirittura all'estasi amorosa, non dovrebbe necessariamente legarsi all'ambientazione esotica; il prototipo insuperato di questa *Stimmung*, ovvero la straordinaria "alba" di Brangania durante la quale, metaforicamente, Tristan e Isolde consumano la loro unione in un'atmosfera densa di magie timbriche, figurazioni polimetriche e sospensioni tonali, alla fin fine è ambientato in Cornovaglia, non certo alle Seychelles. Ma qui entra in gioco l'altra dimensione fondamentale dell'orientalismo, quella che apertamente trasferisce nel contesto "naturale" dell'immaginario esotico quelle pulsioni sessuali che il costume occidentale reputa sconvenienti. «Ideale esotico e ideale erotico», secondo l'analisi tuttora magistrale di Mario Praz ne *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, «vanno di pari passo, e anche questo fatto costituisce un'altra prova di una verità abbastanza evidente, che cioè l'esotismo è solitamente una proiezione fantastica di un bisogno sessuale». Così, il complesso tecnico-stilistico della "seduzione ambientale", senza includere alcun elemento che rinvii alla musica etnica, varrà soprattutto a sonorizzare fascinosi notti orientali, inebriate di profumi, mormorii indistinti e promesse d'amore (e si pensi, per restare nella Parigi anni Sessanta, a certi fascinosi passi dei *Pescatori di perle* di Bizet: ad esempio la romanza di Nadir «Je crois entendre encore»). Ecco quindi che la dimora di Dalila, secondo didascalìa, è circondata da «piante asiatiche e liane lussureggianti», proiezione visibile di quella natura in cui il soggetto smarrisce la propria

assolutezza razionale e morale; allo stesso modo il *cult book* per eccellenza dell'esotismo, *Salammbô* di Flaubert (pubblicato nel 1862), si apriva descrivendo così le adiacenze della villa di Amilcare a Megara:

Alberi di fico contornavano le cucine; un boschetto di sicomori s'estendeva fino a grandi masse di verzura, ove i melograni rosseggiavano in mezzo ai candidi bioccoli delle piante di cotone; tralci di vite carichi di grappoli salivano tra i rami dei pini: un roseto schiudeva i suoi fiori sotto i platani [...]

Il groviglio di figurazioni cromatiche discendenti, ad apertura di secondo atto del *Samson*, vale proprio ad evocare questo ambiente; tornerà, naturalmente, prima del grande duetto "d'amore". E nel momento culminante del duetto, la sezione «Mon coeur s'ouvre à ta voix» (di fatto quasi un'aria per la sola Dalila), la raffinata seduzione armonica e la linea calibratissima della melodia sono arricchite dal tessuto orchestrale brulicante, dalle pulsazioni di note ribattute (come in apertura del terzo atto di *Aida*), dagli echi dei legni. Tuttavia, il linguaggio musicale è in tutto e per tutto occidentale, con evidenti rinvii a Wagner: sulle parole «réponds à ma tendresse», nel contesto di una cadenza in Re bemolle maggiore, il secondo grado viene sostituito dalla settima sul secondo grado di Re bemolle minore, generando una sonorità affine al *Tristanakkord* (d'altronde Saint-Saëns aveva avuto l'opportunità di suonare *Tristano* al pianoforte in presenza dello stesso Wagner, durante il soggiorno parigino di quest'ultimo, nel 1860-61). Solo un linguaggio musicale "occidentale", moderno e raffinato, poteva, con la sua complessità espressiva, rendere credibile la seduzione di Dalila (in altre parole, solo così Samson poteva credere che Dalila fosse «dei nostri»). La piena credibilità sentimentale di un personaggio si doveva quindi esprimere in un linguaggio musicale avanzato: lo sapeva bene anche Meyerbeer, che aveva negato ogni connotazione esotica all'«Africana» *Sélika* (beccandosi un rabbuffo critico postumo

dall'arcigno Hanslick).

Sulla "coerenza psicologica" e sulle motivazioni della figura di Dalila si sono appuntate molte critiche: se l'intensa carica seduttiva del duetto pareva testimoniare un suo vero coinvolgimento erotico (il che ne avrebbe fatto una figura certo più complessa e sfumata), il precedente duetto col Gran Sacerdote, ed ancor più la sua riapparizione nel terzo atto, quando getta in faccia a Samson, orribilmente deformate, le già meravigliose melodie di «Mon coeur s'ouvre à ta voix», provano che il suo agire era totalmente calcolato. Ha sbagliato il compositore a non evidenziare musicalmente (come fece, al contrario, Verdi per Amneris) l'ipocrisia di Dalila? A ben vedere, la sua scelta pare coerente con l'intera impostazione narrativa del *Samson. Saint-Saëns* – anche se utilizza dei motivi identificanti che ritornano in tutta l'opera e ne chiariscono taluni rapporti interni – non è Wagner: non gli interessa porsi come il narratore onnisciente che tutto valuta, giudica ed analizza, ma conduce risolutamente il proprio racconto – l'abbiamo visto – nella prospettiva del solo popolo ebraico, di Samson in particolare. Quella fatale seduzione ci viene presentata attraverso gli occhi e le carni del protagonista, che vi soggiace proprio perché non ne coglie la falsità. Il complesso meccanismo di selezione del punto di vista, attivato dal "narratore" musicale, costringe dunque lo spettatore ad identificarsi senza residui nel personaggio, riferendo a sé in modo univoco – anziché contemplare con distacco o con partecipazione ugualmente ripartita fra i diversi punti di vista – le vicende rappresentate; quindi assolutizzando (in mancanza di una diversa prospettiva) il modello d'esperienza che ne trae. Questa constatazione ci riporta al punto di partenza: il taglio narrativo di *Samson et Dalila* rinvia al valore esemplare, didascalico, del genere oratoriale. La rappresentazione del peccato, per quanto compiaciuta (nella *Fin de siècle* europea, d'altronde, sempre più spesso il peccato diverrà un valore), dev'essere tanto più illusoria e coinvolgente: affinché tanto più orribile e disillusoria sia la ricaduta nella realtà dell'infamia, la rap-

presentazione del prezzo da pagare per riottenere la libertà. Presentato, il tutto, nei termini di un percorso ineludibile ed assoluto.

Il giovane europeo (naturalmente maschio, razionale e moralmente integerrimo) deve ben sapere cosa lo aspetta, al di là del Mediterraneo – o anche soltanto nel giardino dietro casa – se soggiace alla seduzione. In questo senso, *Samson* è l'ultimo grande oratorio della storia: non, beninteso, nell'accezione intellettualistica e straniante che Otto e Novecento attribuiscono al genere, ma in quella originale di un genere atto a suscitare identificazione, commozione e insegnamento morale.

GIANFRANCO CAPITTA

INTERVISTA A PIERRE CONSTANT

Pierre Constant arriva alla Fenice con una grande fama di regista lirico conquistata soprattutto in Francia, ma non solo. Tanto che uno dei primi a spingerlo a lavorare sulla scena operistica è stato Gerard Mortier, oggi acclamato quanto discusso direttore del Festival di Salisburgo, e responsabile allora (nei primi anni Ottanta) dell'importante Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. Ma la storia artistica di Constant comincia come attore, interprete di testi importanti e non conformisti come *Il funambolo* di Jean Genet, o addirittura scritti per lui, come *Sul filo* di Fernando Arrabal, messo in scena al Théâtre de l'Atelier da un regista oggi importantissimo (ha diretto a Parigi il Teatro pubblico della Colline), il francoargentino Jorge Lavelli. Ma il debutto artistico assoluto di Constant era avvenuto ancor prima, sulla pista del circo dove lui era acrobata, giocoliere e trapezista.

Insomma è una figura complessa, in grado di padroneggiare molti linguaggi spettacolari, da sempre interessato a misurare e confrontare i suoni con le possibilità del corpo e della voce. Proprio da questo suo eccentrico patrimonio cominciamo la nostra conversazione, mentre con grazia e fermezza inizia le prove di *Samson et Dalila* incontrando la compagnia nel foyer del Palafenice.

Cosa significa mettere in scena un'opera per chi ha alle spalle una esperienza forte di protagonista in teatro ed al circo?

Non c'è differenza, per me, tra un'opera musicale e una pièce teatrale che si affida solo alla parola. C'è naturalmente una cosa importante: la musica, i suoi tempi, i cantanti, gli orchestrali e il coro hanno una diversità, e dobbiamo armonizzare insieme

queste diversità. Ma il lavoro preparatorio è lo stesso per un'opera lirica come per un'opera drammatica. C'è la stessa esigenza drammaturgica che richiede esattamente le stesse cose. Quello attuale è un momento molto interessante della storia dell'opera: molti cantanti adesso lavorano in modo simile a quello degli attori. E talvolta vedo cantanti assai più vicini alla recitazione che al canto: vogliono a tutti i costi interpretare il loro personaggio. Mi pare una vera novità, che dà a noi registi la possibilità di andare più lontano, di fare cose più "pericolose" rispetto agli stereotipi operistici.

Un "andare più lontano" che forse va però più vicino al pubblico.

Forse sì. Io credo che il pubblico trovi in questo caso una relazione più immediata e generosa con una forma teatrale come l'opera. E dico perfino più "intelligente". Io non intendo dire che il pubblico dell'opera non lo sia: ma è sensuale, istintivo, attento davanti al lavoro sul corpo, su tutti i sensi, sulle emozioni; ma perbacco, l'opera è un lavoro di riflessione, come dimostra la riflessione fatta da Mozart, da Verdi, da Wagner. Essi hanno lavorato sulla drammaturgia altrettanto che sulla musica!

Oltre a diverse opere di Mozart, lei ha messo in scena proprio molti titoli di Verdi. Ha privilegiato in qualche modo l'opera romantica?

No. Non ho realizzato moltissime opere, con *Samson et Dalila* saranno una ventina.

Che non sono pochissime...

Non lo so, ma alla fine non mi sembrano

neppure molte. Attualmente è in particolare l'opera francese che mi interessa, e dunque titoli come *Samson*. Ho appena allestito *Werther*, e prossimamente un titolo di Berlioz, *Béatrice et Bénédicte*. È questo l'ambito che mi interessa di più: i problemi dell'opera francese. Che non sono affatto semplici. Prossimamente lavorerò per la prima volta su Britten: non ho l'impressione di aver privilegiato l'opera romantica. L'unica, vera, che ho fatto è stato *Don Giovanni*. È lui che, con l'orchestra, flirta con l'idea del romanticismo.

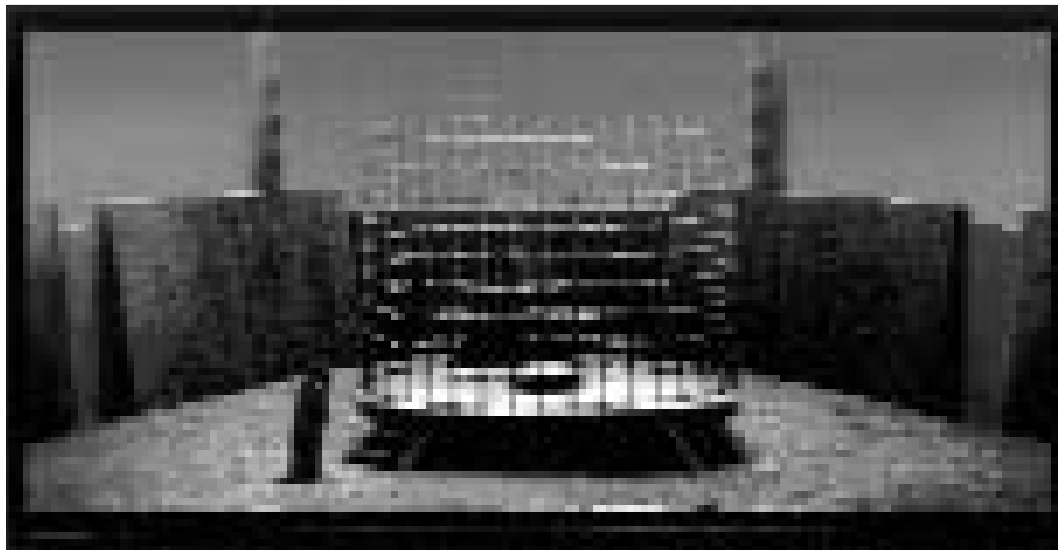
Cosa è per lei Samson et Dalila?

È una storia di guerra e d'amore, possiede quindi gli ingredienti essenziali del teatro. Nella Bibbia non c'è molto, ma è lì che si incontrano, e Saint-Saëns è partito da lì. Sansone è un uomo segnato da Dio dalla nascita, qualcosa gli è rimasto impresso. In seguito è diventato un tipo campagnolo, un po' violento, molto amante delle donne. Si sposa con una donna filistea, contro la tradizione ebraica e la volontà dei genitori, poi va al bordello a cercare puttane (è scritto) e in seguito si invaghisce di questa donna della valle di Sorek che è Dalila, che non si

sa bene se non sia anche lei una cortigiana d'alto bordo o qualche cosa di simile.

Dunque, passando a Saint-Saëns e al libretto della sua opera, Sansone è un uomo che con tutta evidenza adora questa donna che non conosce troppo bene ma per la quale nutre una passione fisica colossale, mentre da parte di Dalila c'è disprezzo e odio. Lo sappiamo subito, già al secondo atto. Dunque è un amore che batte da una parte sola, un amore unilaterale: Sansone è abbagliato da questa donna che invece lo detesta. Per un amore carnale, per il desiderio di lei, lui tradisce il suo popolo e il suo Dio. Credo che qui sia tutto il senso dell'opera. Trova alla fine redenzione, ma morendo lui stesso. Dunque il punto di partenza è nella Bibbia, ma Saint-Saëns non era affatto cristiano né credente, era piuttosto lontano dalla fede. Ma questo è un conflitto tra il bene e il male, una contrapposizione quasi manichea che subisce fasi alterne: una volta Sansone è vincitore, la volta dopo viene sconfitto, e dopo è ancora vincitore. È un po' la storia di ogni uomo, del nostro mondo, il ciclo abituale della storia.

Io credo che tutte le epoche hanno vissuto l'orrore della guerra, e anche noi l'abbiamo



Lauro Crisman, bozzetto per *Samson et Dalila*. (Atto I). Venezia, PalaFenice, luglio 1999.

appena vissuto, ne siamo appena usciti ma potrebbe tornare. Dunque noi parliamo nell'opera di Gaza e di Palestina...

In questo caso c'è un riferimento quasi bruciante ai nostri giorni...

Certo, anche se noi non parliamo affatto dei palestinesi e degli ebrei di oggi, e non sarebbe giusto fare dei riferimenti forzati o pretestuosi. Questo non ci impedisce però di raccontare la violenza della guerra, l'oppressione di ogni vincitore sui vinti, e il continuo rovesciarsi della storia.

Lei ha pensato ad una guerra in particolare per la scenografia e l'ambientazione?

No, non ho voluto dare una connotazione precisa, anche se le situazioni permettono allo spettatore di identificarne la contemporaneità, vedendo persone imprigionate, in abiti di oggi. Nello stesso tempo io vorrei che nel secondo atto, all'incontro tra Sansone e Dalila, si possa dire che è come nell'antichità. Perché lei è in abiti da casa e a un certo punto indossa un soprabito. Il passato deve essere una "citazione", piuttosto simile a un battito d'occhi che a una ricostruzione archeologica. Posso portare come esempio la scena finale: non si vedranno certo le colonne che crollano, ma questo sarà suggerito solo dall'illuminazione. Ci saranno due colonne di luce, che tremeranno per la forza interiore di Sansone, la forza del suo spirito e della sua volontà di uomo.

Vince insomma la force de frappe dei sentimenti. In un piccolo libro pubblicato da Adelphi, Puer aeternus, lo psicologo James Hillman nel suo bellissimo saggio sul tradimento cita tra i grandi casi classici proprio Sansone. Poi curiosamente, cita in quello stesso saggio Jean Genet, di cui lei è stato interprete illustre sulla scena. Mi sembra una coincidenza curiosa.

Sì molto, anche se il "tradimento" non è lo stesso. Io ho interpretato a teatro *Il funambolo* ma non ho mai conosciuto direttamente Genet. Ma la sua scrittura, che è grande letteratura, mi ha molto influenzato. E così il suo essere uno straordinario uomo di teatro.

Per riprendere la tipologia di Hillman, è giusto che Sansone stia tra i grandi "traditori" del mito, ma anche Dalila non ha un comportamento proprio "onesto" nei confronti di lui. Chi tradisce chi, secondo quanto ha detto?

Io penso che il tradimento più grande sia quello d'amore. È un tradimento fondamentale, il peggiore di tutti, è una cosa terrificante. È vero che Sansone tradisce il suo popolo, ed è un tradimento che colpisce molte persone. Ma io credo che nel segreto dell'assoluto, il tradimento amoroso è una cosa incredibile, più che crudele, mortale. Io non so se nell'opera Sansone sia in realtà più annientato dalla scoperta di aver tradito il suo popolo per qualche cosa che era niente, che l'aveva ingannato.

Perché Dalila ha a sua volta tradito Sansone?

Ella non fa che tradire un uomo, un individuo, ma dando la morte a Sansone compie con quello stesso gesto una sorta di dovere civile, salva in quel modo la propria patria.

Dunque solo lui è un vero traditore? E di un tradimento mortale.

Sì, io avanzo con prudenza in questo territorio. Come sempre a teatro, bisogna dubitare senza fermarsi, mettere sempre in discussione tutto quello che appare, perché è sempre possibile il contrario. Poi si è obbligati a prendere delle decisioni, a un certo momento, ma essendo coscienti che si sacrificheranno molte altre cose che potrebbero essere migliori.

Lei ha recitato Genet, che forse è il modo oggi più corporeo e vitale di vivere in scena la libertà, la sessualità, la trasgressione. Nella sua storia d'artista, questo ha coinciso con una scelta biografica di cercare sulla scena la propria vita?

Io so che il teatro non serve certo a raccontare la propria vita, ma nello stesso tempo so che il teatro è il luogo della libertà totale, ma anche del senso delle cose. La libertà è che coloro che fanno una cosa devono metterci i loro segreti. È questo che è interessante. Un attore ci interessa non tanto per

quanto è bravo, ma per quanto si lascia sfuggire: la sua deriva, la sua anima, la sua impossibilità di vivere. D'altronde, io penso che il teatro sia il luogo del conflitto, il luogo che mette a nudo i conflitti per far sorgere delle domande e dare delle risposte. E solo chi fa teatro (attore o cantante o regista, ma anche scrittore o musicista) deve offrire un terreno di mistero dove ognuno deve rischiarare il mistero di questa creazione, aggiungere il proprio mistero, il proprio conflitto, la propria domanda e la propria complessità. Ed è lo shock di tutto questo, io credo, che fa la chiarezza di uno spettacolo, che a sua volta permette agli altri di mettersi a nudo.

Facendo ancora riferimento a Genet, definito da Sartre «santo, attore e martire» nel titolo di un saggio famosissimo, anche per Samson et Dalila l'amore è estremo, ha qualcosa che lo fa somigliare al martirio. Ma è possibile raccontare sentimenti estremi in una sorta di opera kolossal, come questa di Saint-Saëns?

La struttura stessa dell'opera è però piuttosto particolare. Il compositore ha cominciato a scriverla dal secondo atto, ed è un atto a due (o al massimo tre) personaggi, molto semplice, quasi una scena d'amore a due. E solo dopo ha composto quell'insieme che sappiamo. Dunque non c'è unità di scrittura drammatica tra le sue parti. Pensando alle opere dell'Ottocento, abbiamo l'idea di grandi macchine spettacolari: molte persone, grandi cori che hanno notevole importanza; vi si parla della Bibbia, noi facciamo istintivamente riferimento al cinema dei kolossal hollywoodiani, insomma quanto può richiamare l'Arena di Verona.

La storia però è quella di un uomo che ama una donna in una società in guerra, ma è anche la storia di una falsa coppia. Non è una vera coppia quella di Sansone e Dalila, è divenuta nei secoli una coppia mitica, ma non è una "coppia". È la storia di un uomo che lotta contro un amore assoluto, un amore certo mentale, ma anche straordinariamente fisico. E la Bibbia spesso evoca l'amore fisico degli uomini e delle donne, spesso lo immerge nella violenza, e lo fa con un lin-

guaggio violento e duro. Noi siamo in ogni caso davanti al rapporto di un uomo e una donna in conflitto, dunque andiamo a metter in scena quanto era nella testa di Saint-Saëns, il suo disegno essenziale e originale. Quello che fa apparire il racconto quasi un ricordo di Sansone, che solo dopo si confronta con la presenza delle folle di popolo. Noi abbiamo voluto il popolo fisicamente ben presente, sempre in scena, quasi un pungolo di Saint-Saëns con cui rapportarsi, anche se l'eroe dell'opera vorrebbe dimenticarlo per poter vivere. Sansone non si tira indietro dal tradire il suo popolo per questa giovane donna, non esita a tralasciare amici e compatrioti per potersi unire a lei. Ma si può dire, e la Bibbia lo dice, che Jahvè gli permette questo tradimento perché potrà così riuscire nell'intento di distruggere i filistei. Egli costituisce "l'arma" divina contro quel popolo.

In questo senso Sansone è vicino alle creature di Genet: attraverso il martirio, l'ignominia e l'abiezione, appare il "santo". Ma bisogna attraversare quel percorso, il male, il tradimento, per attingere alla santità. Che è poi la fede secondo sant'Agostino, semplicemente.

Dai grandi teatri francesi ed europei dove lavora abitualmente, come pensa di portare la grandeur visiva di Samson et Dalila sulla scena del PalaFenice?

In effetti ho dovuto tener conto di questo luogo, così particolare: non c'è altezza, abbiamo un fronte scenico piuttosto largo, siamo sotto un tendone. Con Lauro Crisman abbiamo pensato molto a questo, e al fatto che io volevo qualcosa di molto semplice: qualcosa di lineare che sia in grado di cambiare ma anche di poter tornare come prima. Abbiamo seguito l'idea della "rotondità" delle cose.

Per rendere tangibile quella ciclicità della storia cui alludeva prima?

Sì. Quando io devo lavorare in un luogo, prima lo guardo, e non è detto che vada sempre bene, magari ha una forma diversa da quella su cui avrei voluto lavorare. Se ne deve tenere conto per forza. Questo, ad

esempio, non è un luogo che autorizzi qualsiasi cosa. Non sul piano acustico, ma su quello squisitamente estetico: la visione qui non è la stessa che all'Opéra di Parigi. Spero di lavorare sulla scenografia in maniera coerente con lo spazio.

Quindi non si è sentito limitato?

No, spesso il limite iniziale può trasformarsi in uno spazio di libertà. Amo molto il teatro, e quindi sono convinto che le costrizioni, quando ce ne siamo liberati, permettono molto spesso una nuova libertà. Credo che un luogo possa essere considerato come un cantante, che sa fare bene certe cose e non altre. Non si può lottare contro un luogo, ma assecondarne le possibilità esattamente come per una cantante o un cantante. Si può combattere contro un testo (il libretto di *Samson et Dalila* è piuttosto brutto), ma non si può contro la musica, non l'ho mai fatto all'opera. Si può lottare contro un cattivo testo per cercare di andare oltre il suo senso, purché naturalmente non sia in contraddizione con il senso globale. Una volta ho allestito *Simon Boccanegra*, e nella scena in cui il protagonista ritrova dopo tanti anni sua figlia, il cantante voleva a tutti i costi starle attaccato. Gli ho dovuto ripetutamente proibire di farlo, anche se lui mi rispondeva che questo era previsto dal testo. Discostandosi da questo, il senso alla fine era più forte, e coerente con la musica.

Cosa pensa che possa e debba dire l'opera al pubblico di oggi? Penso all'opera lirica in generale, e in particolare a questa Samson et Dalila.

L'opera, come il teatro, non hanno mai cambiato il mondo, è vero, ma aiutano a riflettere, sono uno specchio del mondo. Noi ci raccontiamo il mondo, attraverso lo spettacolo. Ogni tipo di spettacolo rispecchia e racconta il proprio mondo, la propria epoca; certo ci deve portare del piacere, ma ci fa anche riflettere sulla nostra storia. Nello stesso tempo l'opera, che è così lontana, fissa e chiusa in se stessa, si è da qualche tempo liberata, e forse oggi è talvolta più "avanti" del teatro di prosa. Che forse in questo momento ha esaurito tutte le sue ri-

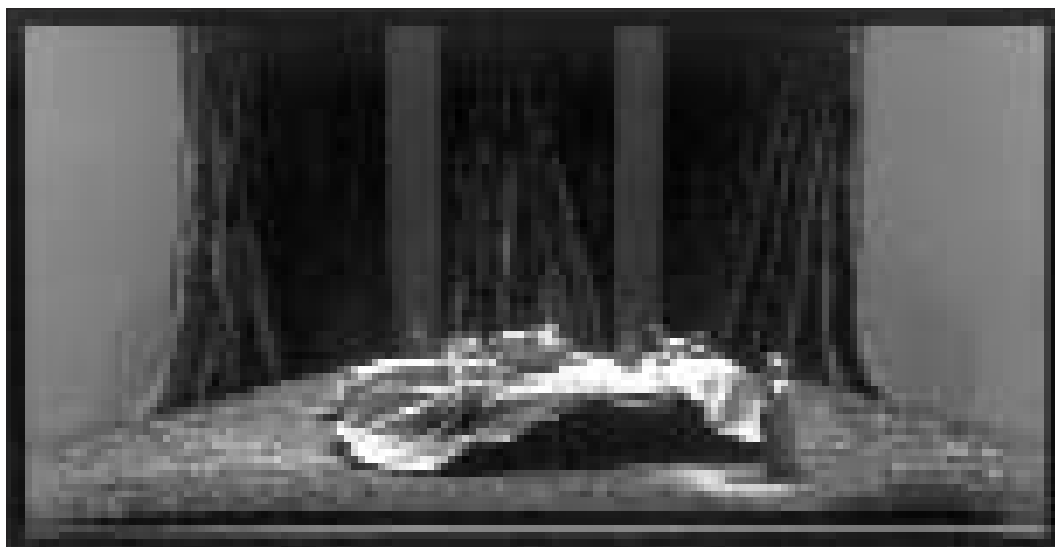
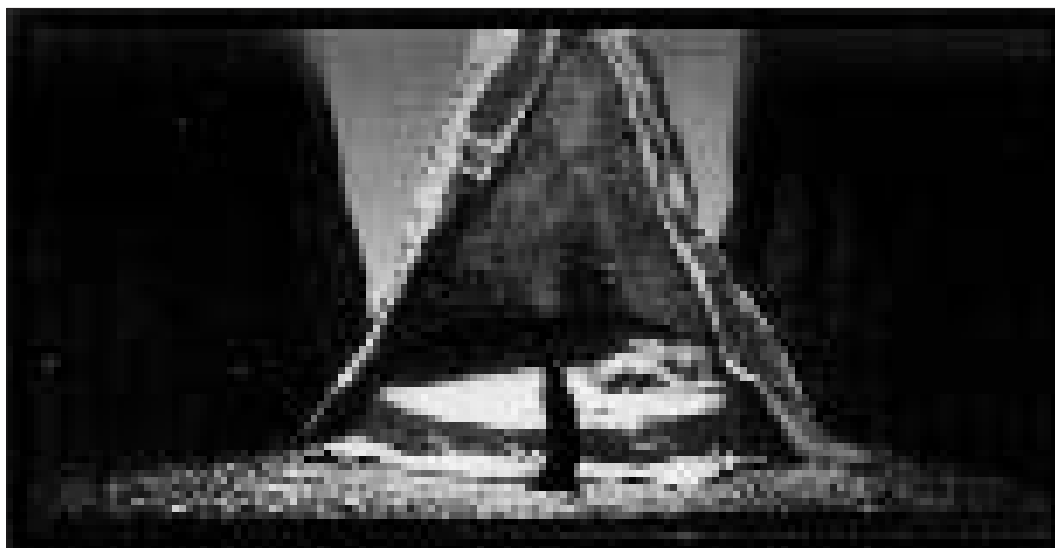
cerche, i suoi avanzamenti, le sue audacie. La musica no: davvero a volte si ha più voglia di coraggio, impudicizia, rischio nell'universo dell'opera, che già contiene in se ogni rischio e pericolo, piuttosto che in campo drammatico. Un cantante ha il pericolo insito nel proprio mestiere: arrivare alla fine di un'aria è un'impresa grandiosa, che suscita la mia massima ammirazione. Quello lirico è il terreno della messa a rischio permanente. L'opera lancia la sfida a tutti, e perfino lo spettatore deve assumersi i propri rischi. Che ogni tanto lo investono. Dico tutto questo con discrezione, perché non so come nascerà questo nostro *Samson et Dalila*, che potrebbe magari risultare uno spettacolo assai "reazionario", cosa che naturalmente non vorrei. Alla fine del secondo millennio, penso davvero che l'opera sia il terreno in cui il teatro può spingere a una vasta riflessione, trovare le forze nuove e spingersi molto più avanti.

Un'ultima curiosità: Pierre Constant ora mette in scena opere sui maggiori palcoscenici. Ha qualche nostalgia di se stesso attore? Non è nostalgia. Di recente sono tornato a recitare, e sentivo la gioia grande di non avere "responsabilità"; avevo l'impressione di essere leggero, di non avere peso, rispetto alle pesanti responsabilità che implica la messa in scena di un'opera. Bisogna comandare, ma soprattutto condividere: si tratta di dare vitalità a certe zone, di trovare un rapporto anche umano, e quindi bellissimo.

Non ho nostalgia di quando ero attore, non solo perché è un sentimento che non amo, ma perché passando da un progetto all'altro non ce ne sarebbe neanche il tempo. Del resto, se volessi fare ancora l'attore, dovrei prendere del tempo per prepararmi, e la mia vita peggiorerebbe. Quando uno è attore, si mette tra le mani degli altri, e questo è bello. Ma la gioia totale di essere un po' dentro il ruolo, un po' con il suo regista, un po' con il pubblico, sono condizionamenti tali che non si ha mai un piacere totale. E talvolta un percorso d'attore lascia delle tracce di vuoto, senza compiersi totalmente, perché non ha mai avuto totalmen-

te la responsabilità.
Io metto in scena *Samson et Dalila*, e ne sono il solo e unico colpevole e responsabile. Che vada bene o male, io so di esserne responsabile; se va male andrò a piangere negli angoli, se andrà bene avrò la gioia e la spinta per intraprendere nuovi progetti. Il ruolo dell'attore, per quanto mi riguarda,

mi ha lasciato spesso un senso di incompletezza totale.



Lauro Crisman, bozzetti per *Samson et Dalila*. (Atto II e Atto III, quadro secondo). Venezia, PalaFenice, luglio 1999.

ROBERTO ELLERO
SANSONE SULLO SCHERMO

Negli anni in cui il colto e raffinato Camille Saint-Saëns portava a compimento *Samson et Dalila* (non senza difficoltà di rappresentazione se è soltanto dopo il successo della prima in trasferta a Weimar, nel 1877, auspice Liszt, che l'opera trova la dovuta attenzione presso l'impresariato francese), lo spettacolo popolare per eccellenza, gradito più di ogni altro alle masse dell'epoca, era ancora il circo, contenitore di molti generi ma soprattutto esibizione della forza atletica e dell'abilità acrobatica. Sono gli anni del grande Barnum, che per stupire e meravigliare spesso allestisce sfarzosi apparati scenografici all'insegna dell'antichità – con leoni, elefanti, gladiatori – ad inscenare e simulare vestigia bibliche e mitologiche. Fra i numeri più richiesti, *Sansone e i filistei*, in cui si esibisce l'atleta d'oltralpe Apollon, amatissimo perchè più prestante e spericolato di altri eroi dell'immaginario circense.

Pratiche alte (la musica di Saint-Saëns) e basse (il circo, appunto) già definiscono le loro posizioni e gerarchie sulla scena dello spettacolo moderno, non di rado convergendo però – e la cosa non è senza significato – su assunti tematici “comuni”, su riferimenti o soltanto pretesti storico-letterari che appartengono al medesimo repertorio, quantunque suscettibili delle più svariate “interpretazioni” in virtù dei molteplici piani di lettura e di rappresentazione consentiti. Capita perciò che lo stesso riferimento biblico – la forza e le gesta dell'onesto Sansone, persino proverbiali già allora nel linguaggio corrente – sia assunto simultaneamente, nella seconda metà dell'Ottocento, per pubblici diversi e altrove persino socialmente e politicamente anta-

gonisti. Se borghesia e proletariato nutrono già reciproca avversione (la Comune di Parigi è di quegli anni, com'è noto), praticando separazioni che inevitabilmente si riflettono anche nei riti della quotidianità, pure, a tenerli insieme, da qualche parte, c'è sempre una “storia”. Magari quella del mitico Sansone, buono per tutti i palati a condizione che ciascuno ne riceva la giusta versione.

«Il circo – è stato detto – è un teatro della forza che confina quasi con il cinema».¹ E sarà un intellettuale del calibro di Majakovskij a definire il cinema un *atleta*,² intendendo così magnificarne il dinamismo, l'arditezza, la sfrontatezza, l'audacia. Incerto, tuttavia, sui suoi destini (è noto che per i Lumière quella loro invenzione non avrebbe avuto futuro), ancora grezzo sotto il profilo delle potenzialità linguistiche (di là da venire la scoperta del montaggio, suo vero *deus ex machina*), trattato da molti alla stregua dell'intrattenimento da baraccone o, tutt'al più, del mero “teatro filmato”, il cinema dei primordi è una sperimentazione continuamente e necessariamente *in progress*, che saccheggia volentieri i repertori della cultura letteraria preesistente per dare un senso in qualche modo compiuto alle sue “storie”, senza mai dimenticare tuttavia che la principale forza di attrazione delle nuove immagini in movimento resta lo “stupore”: stupire continuamente e a più riprese le platee con invenzioni sempre più mirabolanti, capaci di sovrapporre alla realtà fattuale la realtà della finzione. Non è perciò casuale che il cinematografo si lasci conquistare da quel “teatro della forza” che genealogicamente gli appartiene, portando sugli schermi gli stessi “forzuti” che aveva-

no prima spopolato al circo.

Dal circo – fra l'altro dei migliori: dapprima l'Ecole Pechin di Lione, poi il Busch di Berlino – arriva il romagnolo Luciano Albertini, che nel 1917 porta sullo schermo *La spirale della morte* (dal titolo di uno dei suoi numeri acrobatici più riusciti), per poi imporsi l'anno seguente con il personaggio che lo consacrerà alle cronache cinematografiche: Sansone. Una bella lotta, la sua, con il più fortunato e celebrato Maciste di Bartolomeo Pagano, ma senza dimenticare che nell'arco di un paio di lustri a cavallo fra secondo (*Quo Vadis?* di Enrico Guazzoni, 1913; *Cabiria* di Giovanni Pastrone, 1914) e terzo decennio del nuovo secolo (*Maciste nella gabbia dei leoni*, di Guido Brignone, 1926), è tutto un fiorire di “uomini forti” sugli schermi delle sale italiane, con la concorrenza – ancora – degli Spartaco e Panther (Mario Guaita Ausonia), dei Saetta (Domenico Gambino) ed Ercole (Giovanni Raicevich), dei Galaor (Alfredo Boccolini) e Ursus (Bruto Castellani), per non parlare dei molti altri minori che giocano volentieri la carta del genere cinematografico di successo.

Genere o, meglio ancora, meta e megagenere, contenitore di generi, giacché nel filone atletico-acrobatico, che raggiunge il suo culmine produttivo e il massimo successo nel triennio 1919-21, confluiscono volentieri molti altri generi: non soltanto il “romano-antico” dei Guazzoni e Pastrone, da cui avevano preso le mosse le prime pellicole “forzaiuole”, ma anche il poliziesco, il sentimentale, il bellico, il melodrammatico e via elencando secondo le predilezioni del primo cinema. Merita segnalare, tuttavia, che il riferimento al personaggio biblico o mitologico o romano-antico è spesso soltanto esteriore, sorta di “epiteto fisso” o di nome d'arte, ben al di là degli eventi evocati da quello stesso personaggio, lungo una casistica che al Maciste di Bartolomeo Pagano, tanto per fare un esempio, assegna ruoli che nulla hanno più a che vedere con gli scenari dell'antichità: alpino, medium, poliziotto, in vacanza, in viaggio, all'inferno, secondo la fantasia degli sceneggiatori e le conseguenti esigenze di copione.

Il primo Sansone di Albertini (che all'anagrafe faceva Francesco Vespignani, nato a Lugo nel 1882, morto a Roma in miseria nel 1945) è *contro i filistei*, naturalmente, per la regia di Domenico Gaido, prodotto dalla Pasquali di Torino. Ma ecco, per sgombrare una volta di più il campo da possibili equivoci, che ad essere *moderni* filistei sono gli industriali della Richard, mentre il novello Sansone è un semplice operaio, che usa tutta la forza fisica di cui dispone per farsi valere. Benchè provenienti tutti dal medesimo apprendistato circense o ginnico-atletico, soltanto con l'inevitabile approssimazione di poi è lecito considerare interscambiabili i “forzuti” del primo cinema. In realtà, le differenze ci sono, tanto che il recensore di *Sansone contro i filistei* non manca di segnalarle volendo elogiare proprio l'Albertini che, a suo dire, «rivela delle qualità eccellenti d'attore, giacché non è soltanto l'uomo di forza insolita, di forza puramente materiale, ma è altresì l'artista di questa forza, che egli umanizza e abbellisce d'una forza morale interiore; tanto che sembra che i suoi muscoli acquistino la loro forza dalla forza che è nell'animo.»⁵

Non a caso Sansone, verrebbe da aggiungere, pensando alla complessità e alla drammaticità del personaggio storico tramandato dalla Bibbia, eroe persino suo malgrado del popolo ebraico, incapace – nonostante tutti i suoi muscoli – di fronteggiare l'astuzia di Dalila, ma capacissimo – con la forza di tutti i suoi muscoli, che non risiede esclusivamente nella mitica folta chioma, forza etica prima ancora che fisica – di sacrificarsi per la riscossa della sua gente, morendo nel Tempio insieme a tutti i filistei, secondo la ben nota formuletta scolastica. Il Sansone di Albertini, che sarà produttore di sè stesso nella serie originata dal primo successo, prosegue poi con altri titoli, non moltissimi a dire il vero: *Sansone e la ladra di atleti* (dove compare anche il ciclista Costante Girardengo, idolo delle folle sportive in quegli anni, mentre il *plot* ruota intorno alle trame di una donna che vuole distruggere lo sport italiano), e *Sansone muto* nel 1919; *Sansone acrobata del kolos-*



Victor Mature e Hedy Lamar nel film *Sansone e Dalila* del 1949. Regia di Cecil B. De Mille.



Victor Mature e Hedy Lamar nel film *Sansone e Dalila* del 1949. Regia di Cecil B. De Mille.

sal, *Sansone burlone* e *Sansone contro i rettili umani* nel 1920, anno che vede l'effimera comparsa sullo schermo anche di Lidia Albertini (moglie del Nostro, nei panni di *Sansonette* in tre film: *Sansonette amazzone dell'aria*, *Sansonette danzatrice della prateria*, *Sansonette e i quattro arlecchini*), e – *dulcis in fundo* – dell'intera faniglia ne *I figli di Sansonia*, episodio estremo e terminale della serie.

Le fortune del primo cinema “forzuto” non durano a lungo, in realtà, schiacciate dall'inevitabile ripetitività che è connessa ad ogni produzione seriale. Scrive un altro critico dell'epoca: «Sì, diciamolo francamente: l'Itala-film (produttrice di buona parte del cinema di muscoli, ndr) dette la mazzata mortale alla cinematografia commerciale il giorno che ebbe la malaugurata idea di portare sullo schermo la giunonica figura di Maciste. Perchè da quel giorno fu una vera corsa pazzo per la caccia all'uomo Ercole [...] Un film a base di corse, di rapinamenti, di pugni e di calci, ai nostri occhi è roba frita e rifrita. Stanca, si giunge sino alla nausea [...]. Ben altri campi esistono, campi che hanno anche altissimi orizzonti artistici. Avanti, dunque... Che si aspetta?».⁴ Come altri, Albertini fa le valigie per andarsene in Germania, dove le fortune del cinema muscolare si protraggono per qualche stagione.

Del primo Sansone s'è detto. Manca Dalila, tuttavia, l'altra metà del cielo, donna di grande fascino ma di non minore perversione, lasciva e crudele secondo la tradizione, che in ambito biblico non manca mai di una certa misoginia. Per i moderni, più facilmente, *femme fatale*, o – se preferite – una di quelle *dark lady* che popoleranno non poco cinema e non poca letteratura del Novecento. Alla Dalila del riferimento biblico, ma con sentire già moderno, pensa negli stessi primi anni Venti il produttore e regista di origine ungherese Alexander Korda, che poi farà carriera a Londra e Hollywood. A Vienna, mette mano ad un *Sansone e Dalila* di immediato riferimento biblico, secondo le cronache dell'epoca «a gloria della moglie Maria Korda»,⁵ che infatti è Dalila, affiancata da un altro eponi-

mo in trasferta delle nostre pellicole “forzaiuole”: Alfredo Boccolini che già era stato, con successo, Galaor. Nella copiosa e celebrata filmografia di Korda il film rimane poco più che un episodio, non mancando tuttavia di gradimento sul mercato tedesco, facendosi ricordare proprio per l'efficace e sensuale Dalila di Maria Korda, decisamente a suo agio nei panni della mitica cortigiana. Escluso per ogni genere di pubblico, in ragione della trama “moralmente negativa” e per numerose scene di “grossolana volgarità”, resta invece negli annali del nostro Centro Cattolico Cinematografico⁶ il *Sansone* di Maurice Tourneur, altro nome tutelare del primo cinema, che di ritorno in Francia da Hollywood nel 1936 fa ricorso all'episodio biblico per imbastire un *mélo* tipicamente anni Trenta, con due interpreti di grido nei ruoli principali: Gaby Morlay, che s'era fatta un nome nel teatro *boulevardier*, e il pachidermico ma sempre bravo Harry Baur, già splendido Maigret tre anni prima per Julien Duvivier nel simenoniano *La tête d'un homme*. Tourneur aggiorna la materia biblica ai tempi nostri, ambientandola nel mondo dell'alta finanza. Succede che la giovane moglie di un ricco banchiere, sposatasi contro voglia, si invaghisca di un amico di infanzia, finendo così per tradire il marito, che quando scopre la tresca reagisce vendicandosi con le armi di cui dispone. È in borsa che egli può decretare la rovina del rivale, sia pur trascinandolo nel disastro finanziario anche se stesso. Sarà costretto a lasciare Parigi, il novello Sansone, presto raggiunto però da una Dalila non più fedifraga e ora ravveduta, secondo le leggi di uno *happy end* sempre caro alle platee di quegli anni ma molto meno alle gerarchie ecclesiastiche.

Per ritrovare i “forzuti” al loro posto di comando fra le vette del *box-office* bisogna tuttavia attendere il secondo dopoguerra. Ed è curioso annotare come l'estetica degli “uomini forti” torni ad occupare gli orizzonti cinematografici al termine di un nuovo conflitto mondiale, quasi vi sia (vi possa essere) un nesso tra la loro apparizione sugli schermi e gli orrori della guerra appena trascorsa. Sarà così anche in seguito, del

resto, con il Rambo di Sylvester Stallone che – già Rocky di successo al botteghino come pugile – dirà la sua sul conflitto in Vietnam a giochi fatti e partita persa per gli americani. Occorre forse gonfiare i muscoli per lenire meglio certe ferite?

A rivendicare Sansone, in particolare, ci pensa Cecil Blount De Mille, uno che al piacere del kolossal non rinuncerà mai nella sua prolifica e longeva carriera, peraltro non esente da limiti e difetti di ipertrofia spettacolare. Il suo apporto cinematografico alla materia è del 1949, un *Sansone e Dalila* che sfoggia i consueti sfarzi scenografici della scuola hollywoodiana, aderendo calligraficamente al racconto biblico (adesione che peraltro non risparmierà al regista un'imputazione di blasfemia davanti alla corte federale di Chicago) e poggiando tuttavia su una coppia di interpreti tutt'altro che impeccabile. Di casa assai più nei *noir* o nei *western* di Siodmak e Hathaway, dove la faccia eternamente atterrita è nella diegesi del genere, Victor Mature è un Sansone quantomai spaesato e inespressivo, richiesto anche in seguito per il fisico aitante e per l'aspetto vagamente mediterraneo (era figlio di un arrotino svizzero forse di origine italiana) piuttosto che per la versatilità mimica, quasi inesistente difatti. Quanto a Dalida, è una Hedy Lamarr già precocemente sul viale del tramonto, primo apprezzatissimo nudo integrale del cinema in *Estasi* di Gustav Machaty nel 1933 (quando l'attrice aveva vent'anni), ma bellezza tutt'al più decorativa nel film di De Mille, e comunque non certo all'altezza delle qualità seduttive richieste ad una Dalila nostra contemporanea. Sul film, che ebbe comunque a conquistare le platee di mezzo mondo, dando la stura a non pochi altri kolossal hollywoodiani di ambientazione storico-antica, peserà in eterno il lapidario e laconico commento di Groucho Marx: «È l'unico film che abbia visto dove le tette del protagonista sono più grandi di quelle della star.» Un Sansone tira l'altro, comunque, specie in Italia, dove il genere mitologico torna in auge a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta, in forma di *peplum* per dirla con i

critici francesi, che così ribattezzano i film di Ercole e Ursus, per via delle lunghe tuniche alla romana solitamente indossate. Ecco dunque il *Sansone* di Gianfranco Parolini (1961), *Sansone contro il corsaro nero* di Luigi Capuano (1963) e persino un *Sansone e il tempio degli Incas* a firma di Piero Pierotti (1964), bizzarra miscela di mitologico e western nel giudizio di Morando Morandini.⁷ Tra il 1957 e il 1964, oltre 170 *pepla* vedono la luce in Italia, all'insegna del più intensivo sfruttamento dei generi, circa il 10% di una produzione complessiva peraltro ben imbottita anche di molti altri filoni dozzinali. Il patrimonio è ragguardevole esclusivamente sotto il profilo quantitativo, giacché sulla qualità si latta che è un piacere. Gli Ercole, gli Ursus, i Maciste e i Sansone fanno strage di cartapesta ma almeno, va loro riconosciuto, con l'onestà di mostrarsi per quel che sono, senza troppe complicazioni e senza l'ambiguità di quelle doppie ideologiche che faranno volentieri capolino presso altri generi e filoni, più pretenziosi e perciò meno plausibili. Anche il *trash* ha le sue regole: rispettarle non è da poco.⁸

Fatto sta che per trovare un Sansone "d'autore" bisogna andare in Polonia, dove a cimentarsi con la materia biblica è nel 1961 Andrzej Wajda, uno dei registi più interessanti e fortemente personali dell'intero cinema estereuropeo. Wajda, che ha già all'attivo taluni capolavori come *Cenere e diamanti* (1958) e *Ingenui perversi* (1960), rivisita *Sansone* attraverso la figura di un giovane ebreo nella Varsavia dell'occupazione nazista. Jakub Gold, il protagonista, è un ragazzo tormentato, costretto a vivere tutte le fasi della propria dannazione fino al sacrificio finale: come l'eroe biblico riscatterà la propria dignità uccidendo i nazisti che assediano il rifugio dei partigiani, ponendo nel contempo fine anche alla propria esistenza. Traendo spunto dalle pagine del romanziere Kazimierz Brandys, Wajda opera sul personaggio un lavoro di indagine psicologica di indubbio spessore analitico: «Il carattere di Jakub Gold – spiega Paolo D'Agostini – ci viene illustrato per successive tappe, nelle diverse circostanze. Da

studente subisce la volontà materna prima, la violenza dei coetanei poi. In carcere resterà prigioniero della paura mentre gli altri detenuti sono in rivolta. Inazione, immobilismo sono la sua linea di condotta [...] La sua gioventù trascorre da un luogo chiuso a un altro, da una cantina a un'altra: diventare – metaforicamente oltre che fisiologicamente – quasi cieco, inabile ad affrontare la luce del sole. [...] Soltanto quando un giorno sarà il vecchio vicino di cella comunista ad aprirgli la strada della lotta solidale e finalizzata, Jakub troverà la consapevolezza necessaria per raccogliere le proprie forze, per guardare in faccia l'orrore in un soprassalto di orgoglio.»⁹

La lettura “brechtiana” e resistenziale di Wajda ha il merito di riscattare l'eroe ebraico dalle troppe approssimazioni spettacolari e muscolari infertegli dal cinema più corri-vo. Nella rivisitazione del regista polacco, la forza del Sansone biblico diventa presa di coscienza, alla fine di un percorso difficile e tormentato: la presa di coscienza di un eroe eponimo, se vogliamo, e dunque dell'intero popolo di cui è parte e simbolo. Non solo ebrei o polacchi, ma ebrei e polacchi insieme, in un Paese dove l'antisemitismo non nasce di certo con la venuta del Terzo Reich. Dalila non c'è: la sua malignità e i suoi ragazzi appartengono alla Storia, che non è destino cinico e baro ma perversione degli uomini e delle loro politiche. È mancata, continua a mancare, al cinema una lettura dell'episodio biblico che faccia tesoro di certe interpretazioni maturate in proposito fra Otto e Novecento, relative – per dire – al desiderio sessuale eternamente frustrato, al senso di impotenza che accompagna l'intera esistenza di Sansone. Ha scritto mirabilmente Mario Praz: «La funzione della fiamma che attira e brucia è esercitata dall'uomo fatale nella prima, dalla donna fatale nella seconda metà del secolo scorso. [...] È curioso seguir la parabola dei sessi durante l'Ottocento: il maschio, tendente al sadismo, inclina al masochismo alla fine del secolo.»¹⁰ Nel paese di Sansonia, Dalila non c'è perché se n'è andata via, ad alimentare altrove le “fiamme del peccato” di cui è costellata l'intera storia del cinema nel suo primo secolo

di vita. Seguirne le tracce (dalla prima *vamp* Theda Bara alla Glenn Close di *Attrazione fatale*) sarebbe a questo punto davvero un'altra storia. Sansone, lui, ogni tanto gioca a fare il “forzuto”, come abbiamo visto, ma l'impressione è che non gli creda più nessuno se si limita a mostrare soltanto i muscoli. Schwarzenegger sa essere un mostro di ironia, quando vuole (in *True Lies* di James Cameron, per esempio) e persino un *macho* del calibro di Clint Eastwood, “texano dagli occhi di ghiaccio”, è passato per i ponti di Madison County.

NOTE

¹ A. FARASSINO, *Anatomia del cinema muscolare*, in *Gli Uomini Forti* (a cura di A. Farassino e T. Sanguinetti), Milano, Mazzotta, 1985. Il volume è una miniera inesauribile di dati e informazioni sul cinema dei primi “forzuti”.

² V. MAJAKOVSKIJ, *Cinema e cinema*, 1922.

³ BERTOLDO, in «La Vita Cinematografica», Torino, 15 dicembre 1918, ora in *Gli Uomini Forti*, cit.

⁴ G.C. ALBONETTI, «La Cine Fono», Napoli, 26 febbraio 1920, ora in *Gli Uomini Forti*, cit.

⁵ V. MARTINELLI, *Lasciate fare a noi, siamo forti*, in *Gli Uomini Forti*, cit.

⁶ «Segnalazioni cinematografiche», volume VIII, 1937-38, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1945.

⁷ M. MORANDINI, *Dizionario dei film*, Bologna, Zanichelli, 1998.

⁸ L. MICCICHÈ, *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia, Marsilio, 1975. Cfr. in particolare il capitolo *...et circenses...*

⁹ P. D'AGOSTINI, *Andrzej Wajda*, Milano, Il Castoro Cinema, 1992.

¹⁰ Citato in *Guida all'opera. Da Monteverdi a Henze*, a cura di G. Lanza Tomasi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1971.



Hedy Lamar nel ruolo di Dalila.

GIORGIO GUALERZI
UN RITORNO ATTESO

Di natura singolare il rapporto fra il Teatro La Fenice e il capolavoro di Saint-Saëns. Terzo teatro italiano a metterlo in scena l'8 marzo 1893, e secondo a riproporlo entro la fine del secolo scorso, il 27 dicembre 1898, La Fenice ha atteso ben mezzo secolo prima di rappresentare nuovamente *Sansone e Dalila*, e un'ulteriore mezzo secolo per inscenare l'opera una quarta volta.

Un'altra osservazione di ordine più generale riguarda la ripresa d'interesse, dopo dieci anni di assenza dai nostri palcoscenici, per questo speciale esemplare di *grand-opéra*. Essa è documentata infatti dalle quattro edizioni andate successivamente in scena, a partire dal luglio 1995, allo Sferisterio di Macerata, al Massimo Bellini di Catania, al Regio di Torino, e infine, ora, al Palafenice.

Tre, a mio giudizio, i motivi di questo processo di graduale emarginazione, che per il momento sembra sospeso: innanzitutto le modifiche del gusto, che hanno penalizzato almeno in parte il repertorio francese; in secondo luogo, dopo il ritiro dei vari Del Monaco, Ferraro, Cossutta, la sopravvenuta carenza, per non dire la mancanza, di tenori adatti alla parte del protagonista; infine, *last but not least*, il costo, certo rilevante, dell'allestimento.

È una situazione senza dubbio radicalmente modificata rispetto agli anni in cui si avvia il rapporto tra l'opera di Saint-Saëns e i teatri italiani. Giunto infatti in Italia due soli anni dopo il battesimo francese di Rouen del 1890 (che a sua volta segue di ben tredici anni la "prima" isolata di Weimar propiziata da Liszt), *Sansone e Dalila* avrà un'immediata diffusione.

Ciò spiega perché, nei primi venticinque della sua brillante carriera italiana, l'opera abbia accumulato qualcosa come 53 edizioni accertate, ossia un po' meno della metà di quelle complessive.¹

Di anni ce ne vorranno però oltre settanta per mettere insieme le restanti 71. È vero che, a partire dalla fine della Prima Guerra Mondiale, si assiste a un graduale declino d'interesse per quest'opera. Sono infatti 18 (di cui tre radiofoniche) le edizioni registrate fra il 1918 e il 1945, con l'avvertenza però che durante il triennio 1918-20 e dal 1939 al 1945 non si ha notizia di *Sansone e Dalila*. Momentaneamente interrotto, il discorso viene ripreso a guerra ormai conclusa, il 10 gennaio 1946, con il ritorno per la sesta volta del capolavoro di Saint-Saëns sul palcoscenico del Teatro Reale dell'Opera. Da allora, a dimostrazione di un ritrovato interesse per quest'opera, altre 51 edizioni coprono l'oltre mezzo secolo che ci separa dal 1946 ai nostri giorni, con una spiccata predilezione per Milano, che, alla Scala, fra il 1947 e il 1971, ne ospita ben sette, da aggiungere alle altre nove per un totale di sedici (di cui undici alla Scala), che pongono la capitale lombarda in cima alla graduatoria, seguita, con nove edizioni ciascuna, da Trieste e Roma.

Se da un lato ciò vale a sottolineare lo scontato apporto delle maggiori città e teatri alla frequenza di *Sansone e Dalila*, dall'altro emerge l'analogo contributo che alla sua diffusione italiana ha certamente recato la provincia. Dalla tavola riassuntiva allegata si apprende infatti che è Brescia la quinta città italiana a ospitare l'opera di Saint-Saëns, mentre nei primissimi anni

del secolo Roma è preceduta da città come Parma e Vicenza, Bergamo e Ravenna, ed è seguita, durante il primo decennio del secolo, da un autentico vagabondaggio in provincia, che arriva a toccare persino un paio di piccole città quali Fabriano e Mirandola. Stupisce infine, ancora a proposito del fattore logistico, la scarsa presenza all'aperto di un'opera così altamente spettacolare, tanto è vero che finora se ne contano soltanto quattro edizioni, un paio all'Arena, rispettivamente nel 1921 e nel 1974, una terza a Caracalla nel 1950, e una quarta allo Sferisterio di Macerata nel 1995.

Se passiamo alla fase realizzativa troviamo innanzitutto, come è logico trattandosi di una partitura affascinante, nomi di illustri direttori d'orchestra: da Rodolfo Ferrari (che fra il marzo 1892 e il gennaio 1896 ne monopolizza le sette edizioni iniziali, comprese le prime due scaligere e la prima di Venezia) ad Arturo Toscanini (una sola volta, al Regio di Torino, nel gennaio 1897); da Edoardo Mascheroni a Edoardo Vitale (sette volte, a partire da quella veneziana del 1898, fino al 1935); da Cleofonte Campanini (che gioca in casa, al Regio di Parma, nel 1902) a Egisto Tango, profeta più all'estero (Ungheria e Danimarca) che in patria, e Leopoldo Mugnone; dal trio Serafin-Guarnieri-Marinuzzi a Vincenzo Bellezza (tre volte, di cui un paio a Roma, nel 1922 e 1956, e una ai microfoni dell'EIAR nel 1935); da Vittorio Gui a Victor De Sabata (tre memorabili edizioni scaligere nel 1936, 1950 e 1952, e una quarta, nel 1946, al Teatro Reale dell'Opera); da Francesco Molinari Pradelli a Franco Capuana, da Gianandrea Gavazzeni a Nino Sanzogno.

Non mancano le bacchette straniere, fra le quali i tedeschi Herbert Albert e Fritz Rieger, il romeno Jonel Perlea (alla Scala nel 1947), lo svizzero Peter Maag (sul podio della seconda e ultima edizione areniana, nel 1974), l'israeliano Daniel Oren, il russo-brasiliano Isaac Karabtchevsky; ma soprattutto, a partire dalle Terme di Caracalla nel luglio 1950, sette francesi, capeggiate da Albert Wolff e seguite da Georges

Prêtre (due memorabili edizioni scaligere del 1970 e 1971 e una al San Carlo ancora nel 1970), Pierre Dervaux, Reynald Giovaninetti, Henri Gallois, Jacques Delacôte e, per ora ultimo della serie, Alain Guingal.²

Nomi altrettanto prestigiosi sui palcoscenici italiani. A cominciare dalle cantanti chiamate a dare voce e figura a Dalila (e di quale figura essa abbisogni sappiamo tutti), tra le quali si trovano intere generazioni di mezzosoprani, con le sole autorevoli eccezioni di Adele Borghi, Giuseppina Pasqua e Maria Gay. In particolare si impongono Armida Parsi Pettinella, Alice Cucini e Virginia Guerrini (alla Fenice nel 1898), che, ancora nel maggio 1916, prende parte a una ripresa milanese al Teatro Carcano.

Il 17 gennaio 1917, al Costanzi di Roma, protagonista Gabriella Besanzoni, ha inizio la seconda fase della parabola italiana di Dalila, destinata a protrarsi per quasi un ventennio, durante il quale, oltre alla seducente cantante-attrice romana, che ritroveremo ancora al Costanzi nell'aprile 1922, spiccano Giuseppina Zinetti e Matilde Blanco Sadun, ma soprattutto Irene Minghini Cattaneo e la valenciana Aurora Buades.

Assente Cloe Elmo, un nome solo caratterizza invece la terza fase, compresa fra il marzo 1936 e il febbraio 1949 (a Venezia): sette edizioni (due alla Scala e altrettante al Reale) che s'identificano in Ebe Stignani, tanto splendida vocalmente quanto manchevole scenicamente, la quale impersonerà Dalila ancora al San Carlo nel febbraio 1955 e al Regio di Parma nel dicembre 1956.

Numericamente agli esatti antipodi la situazione determinata dalla fase successiva (1950-66), grazie all'intervento di almeno otto nomi significativi, suddivisi tra l'Italia (Fedora Barbieri, Giulietta Simionato e, forse più da vedere che da sentire, Gianna Pederzini) e l'estero (la bulgara Elena Nicolai, la romena Zenaida Pally, la russa Irene Companez, l'americana Jean Madeira, la messicana Oralia Dominguez).



Ettore Fagioli, bozzetto per *Sansone e Dalila* (atto I). Arena di Verona, 1921. (Verona, Archivio Fagioli).



Ettore Fagioli, bozzetto per *Sansone e Dalila* (atto II). Arena di Verona, 1921. (Verona, Archivio Fagioli).

Un'altra americana di spicco, Shirley Verrett, apre la quinta, e per ora ultima, fase della vicenda italiana di Dalila, tosto seguita dalla croata Biserka Cveijc, dalla romena Viorica Cortez, e dalla nostra Fiorenza Cossotto (protagonista dell'ultima edizione areniana, resa famosa dall'esibizione, nel secondo atto, di un paio di mutandine argentate). L'esordio maceratese di Luciana D'Intino – seguita a ruota dalla russa Olga Borodina e dall'afroamericana Carolyn Sebron – mezzosoprani di punta della nuova generazione emergente, potrebbe quindi far sperare nell'inizio di una nuova fase “daliliana”.

Sbaglia adesso chi pensa a una meccanica trasposizione in chiave tenorile delle varie fasi in precedenza così nettamente definite. Innanzitutto c'è da osservare che, analogamente a Emma Steinbach, la prima Dalila “italiana”, anche il Sansone di Tobia Bertini (1856-1936) non lascerà particolare traccia di sé,⁵ nonostante possedesse i requisiti per impersonare al meglio l'eroe biblico, come certamente li aveva per poter essere, sei anni prima, un convincente Tannhäuser all'Apollo di Roma: «la sua voce», scriveva infatti un critico, «argentina negli acuti, stupenda nel registro medio, sorprende per la rotondità eccezionale dei bassi. Egli fraseggia con potenza d'accento vibrato, è naturale nell'espressione dei sentimenti, ha un possesso di scena ammirabile».

In altre parole Tobia Bertini era un rappresentante, senza dubbio non di basso rango, di quella moderna dinastia tenorile generata dal Verdi maturo e in seguito ampliata e gradualmente perfezionata da Marchetti e Gomes, Catalani e il Puccini di *Edgar*, con l'aggiunta di Wagner, Leoncavallo, il Mascagni di *Guglielmo Ratcliff*, e appunto dal personaggio di Sansone. Praticamente, con le sole eccezioni di Tamagno (che però era un “contraltino” della stirpe di Duprez) e di Corelli (che non lo interpretò mai), l'opera di Saint-Saëns annovera, a cominciare da Caruso (che tuttavia fu Sansone soltanto al Metropolitan), tutti i nomi di quella speciale sezione del *gotha* tenorile riservata ai

tenori di forza (seconda la nomenclatura ottocentesca) o drammatici (secondo l'attuale).

Almeno quattro le fasi in cui si articola la parabola italiana di Sansone. Durante il triennio iniziale si mette in evidenza un numeroso gruppo di italiani, nel quale, accanto a nomi significativi come Alfonso Garulli (che però “cadde” clamorosamente alla ripresa scaligera nel gennaio 1896) e Giovanni Battista De Negri, Michele Mariacher (alla Fenice nel 1898, successore dell'ex-baritono Augusto Brogi, protagonista nel 1895) e Augusto Scampini, si distinguono alcuni “specialisti” di secondo piano come Luigi Colazza e Carlo Barrera. Vi si mescolano un eccellente quartetto francese (Valentin Duc e Hector Dupeyron, Mario Gillion e, soprattutto, Paul Franz, titolare della parte all'Opéra) e un non meno valido quartetto ispanico, dove emergono il poderoso Antonio Paoli, e, in particolare, il “wagnerital” Icilio Calleja, protagonista di otto edizioni comprese tra il 1909 e il 1921. All'inizio degli anni Venti l'eredità viene raccolta da un altro wagneriano, Catullo Maestri, cui via via si aggiungeranno altri italiani, in particolare Francesco Merli e Fiorenzo Tasso, uno tra gli ultimi esponenti del “Wagner all'italiana”, nonché il basco Julian Brunet e il “toscaniniano” francese Antonin Trantoul. Un deciso salto di qualità caratterizza invece il ventennio seguente, dominato dapprima dal cileno Ramon Vinay, “inviato speciale” di Toscanini, e successivamente da Mario Del Monaco, senza dubbio almeno sotto il profilo vocale, il più grande Sansone postcarusiano. Non va però sottovalutato l'apporto coscienzioso del parmigiano Renato Gavarini, che dal 1949 al 1957 mette insieme otto edizioni, a partire proprio da Venezia, dove nel febbraio 1949, riprende il titolare, il romeno Emil Marinescu. Né va dimenticato Pier Miranda Ferraro, protagonista nel volgare di un paio d'anni, di cinque edizioni, fra cui quelle scaligere del 1970 e 1971. Gli sono a fianco un paio di francesi, Guy Chauvet e Gilbert Py, mentre gli anni Ottanta, accanto all'emergere del triestino

Carlo Cossutta, registrano l'unica presenza italiana, al Comunale di Firenze, dello scultoreo Sansone di Jon Vickers. È aperta la gara per raccogliere la difficile eredità. Fra i concorrenti, recentemente attivi in Italia, spiccano il catalano José Carreras, il finlandese Heikki Siukola, l'argentino José Cura, cui si aggiunge ora, provenendo dall'estremo nord, l'islandese Kristjan Johannsson.

NOTE

¹ Ciò risulta dalla dettagliata ricerca che l'amico Carlo Marinelli Roscioni ha condotto sulle cronologie dei teatri lirici e dal controllo, per quanto è stato possibile, della pubblicistica teatrale specializzata. Ciò rende

presumibilmente prossimo all'esattezza il numero accertato di 124 edizioni comprese fra la prima di Firenze (marzo 1892) e l'attuale di Venezia, considerando in tale conteggio anche le sette rappresentate in città geograficamente ed etnicamente italiane (Trieste, Trento, Gorizia e Fiume) ma politicamente appartenenti all'Impero austro-ungarico.

² Per la verità i primi francesi a salire sul podio erano stati non già i direttori di professione bensì due compositori: Henri Rabaud, l'autore di *Mârrouf*, alla Scala nel 1910, e - il 14 marzo 1917, al Costanzi di Roma, per una manifestazione italo-francese dettata da particolari motivazioni belliche - lo stesso 84enne Saint-Saëns, per l'occasione chiamato, con un gruppo di cantanti dell'Opéra, a tenere a battesimo la "prima" italiana in lingua originale.

³ Sansone non porterà fortuna al tenore pratese che cinque anni più tardi, al Regio di Parma, subirà un clamoroso insuccesso, obbligando l'impresa a sostituirlo, fin dalla seconda recita, con Ion Dimitrescu (conosciuto in Italia come Giovanni Dimitresco).



L'OPERA ALLA FENICE

<i>Data</i>	<i>Sansone</i>	<i>Dalila</i>	<i>Sommo Sacerdote</i>	<i>Abimelecco</i>	<i>Direttore d'orchestra</i>
1895 8 marzo	Gerardo Perez	Elisa Parsini	Virgilio Blasi	Ludovico Contini	Rodolfo Ferrari
1898 27 dicembre	Michele Mariacher	Virginia Guerrini	Giuseppe La Puma	Mario Spoto	Edoardo Vitale
1949 5 febbraio	Emil Marinescu Renato Gavarini	Ebe Stignani	Armando Dadò	Silvio Maionica	Oliviero de Fabritiis



Sopra e a fianco: Foto di scena di *Sansone e Dalila*. Venezia, Teatro La Fenice, febbraio 1949.
(Archivio Storico del Teatro La Fenice).

SANSONE E DALILA IN ITALIA (1892-1999)

	1892-1917		1921-1938		1946-1999
FIRENZE	92	11			72
MILANO	93 95* 96* 99	01 ⁺ 10* 16	36*	47* 50* 52* 56*	61* 70* 71*
VENEZIA	93 98			49	99
NAPOLI	95	07	22 33	55 59	70
BRESCIA	95	16			
GENOVA	96 99		38	57	76
TORINO	97	08	31 32 ^R 35 ^R	54	71 97
PARMA	97	02	26	56	85
TRIESTE	97	00 03	21	55	66 82 84
BOLOGNA	99	08		51	
VICENZA		00			
BERGAMO		00			
RAVENNA		01			
ROMA		01 05 17	22 32 ^R 36	46 50 ^C 56	63
PISA		02			
PALERMO		03 07	31	53	72
REGGIO EMILIA			05		85
TRENTO		05			
FABRIANO		06			
MANTOVA		06			
MIRANDOLA		08			
PIACENZA		08			85
GORIZIA		09			
BARI		09			66 78
PAVIA		09	25		
VERONA		10	21 ^A		74 ^A
MODENA		10		56	
PADOVA		11			
UDINE		11			
CESENA		11			
CREMONA		12			
CAGLIARI		12		57	84
FIUME		12			
CATANIA			21	51	63 74 82 96
SALERNO			22		
NOVARA			29		
COMO				51	
ENNA				55	
TREVISO					61
FERMO					63
TRAPANI					65
SIENA					66
LECCE					66
MACERATA					95 ^S

(*) Teatro alla Scala

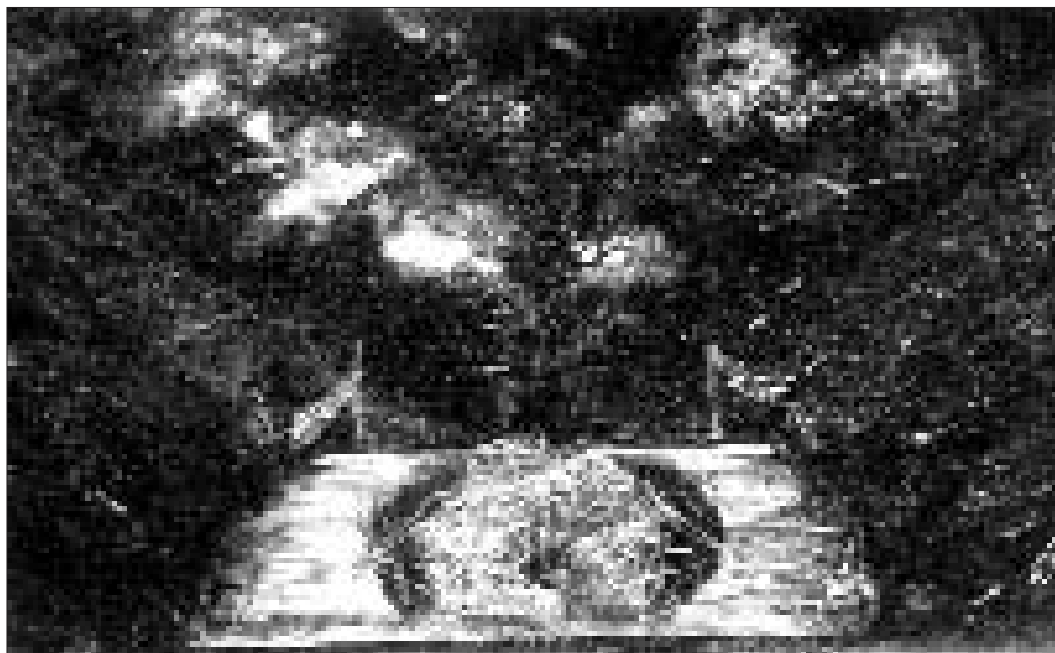
(+) Nel 1901, rispettivamente in aprile e ottobre, ci furono al Teatro Lirico due diverse edizioni di *Sansone e Dalila*

(A) Arena di Verona

(C) Terme di Caracalla

(R) Edizione radiofonica

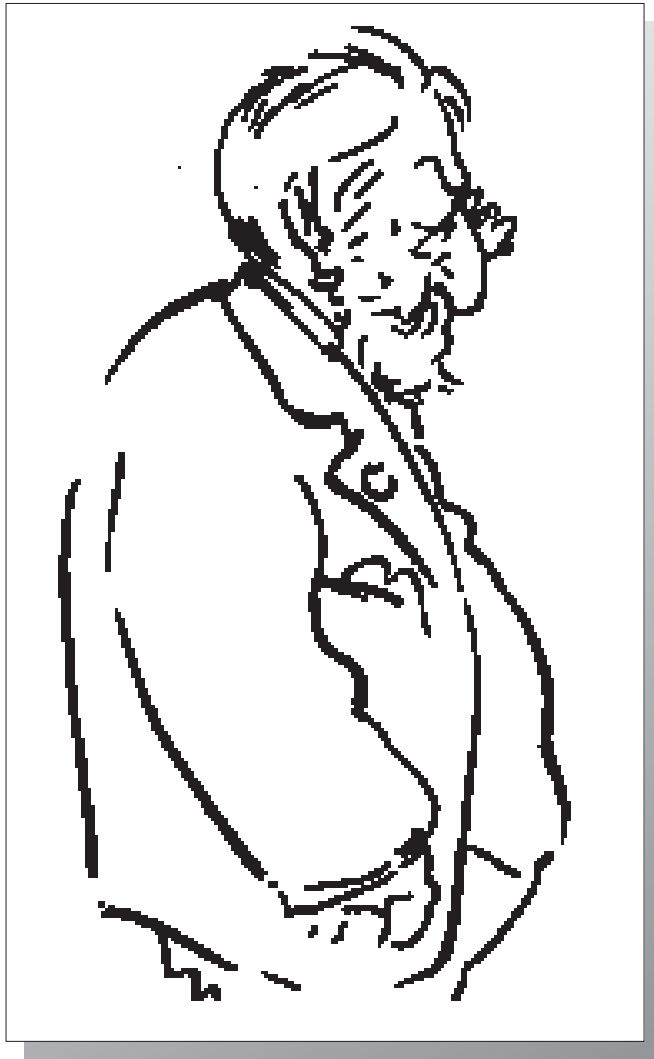
(S) Sferisterio



Raul Farolfi e Mario Giorsi, bozzetto per *Sansone e Dalila* (atto II). Arena di Verona, 1974. (Verona, Archivio Storico dell'Arena).



Raul Farolfi e Mario Giorsi, bozzetto *Sansone e Dalila* (atto III, quadro secondo). Arena di Verona, 1974. (Verona, Archivio Storico dell'Arena).



Caricatura di Camille Saint-Saëns.

LA LOCANDINA

SAMSON ET DALILA

opera in tre atti di

FERDINAND LEMAIRE

musica di

CAMILLE SAINT-SAËNS

Editore proprietario DURAND S.A., Parigi - Rappresentante per l'Italia CASA MUSICALE SONZOGNO di Piero Ostali, Milano

in lingua originale con sopratitoli in italiano

personaggi ed interpreti

Dalila NADJA MICHAEL

Samson KRISTJAN JOHANNSSON (7, 9, 11, 13/7)

IAN DE NOLFO (15/7)

Gran Sacerdote di Dagon CARLO GUELFY

Abimélech PHILIPPE KAHN

Vecchio Ebreo DANIEL LEWIS WILLIAMS

Un messaggero Filisteo GIOVANNI MAINI

Primo Filisteo MATTEO LEE YEONG HWA

Secondo Filisteo FRANCESCO MEDDA

Solisti del balletto Contemporaneo di Cuba

DIANA CABRERA STEPANOVA, GEORGE CESPEDES AGUILERA, MANUEL ESTEVEZ AGUEDO

maestro concertatore e direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

regia

PIERRE CONSTANT

scene di

LAURO CRISMAN

costumi di

EMMANUEL PEDUZZI

assistente regia

JEAN CHRISTOPHE MAST

coreografo

GIOVANNI DI CICCO

luci di

FABIO BARETTIN

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

direttore degli allestimenti scenici LAURO CRISMAN
direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
assistente di palcoscenico LORENZO ZANONI
assistente allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
altro maestro del Coro ALBERTO MALAZZI
maestro di sala STEFANO GIBELLATO
altro maestro di sala ROBERTA FERRARI
maestro suggeritore PIERPAOLO GASTALDELLO
maestri di palcoscenico ILARIA MACCACARO, SILVANO ZABEO
maestro alle luci GABRIELLA ZEN
capo macchinista VALTER MARCANZIN
capo elettricista VILMO FURIAN
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN
capogruppo figuranti CLAUDIO COLOMBINI
costumi e calzature NICOLAO ATELIER Venezia
realizzazione scene LA BOTTEGA VENEZIANA Venezia
parrucche B.S. STUDIO Trieste



Gustave Moreau, *Sansone e Dalila* (1882). (Parigi, Museo del Louvre).

BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

ISAAC KARABTCHEVSKY

Dal gennaio 1995 Isaac Karabtchevsky è Direttore Principale del Teatro La Fenice di Venezia e dal 1981 Direttore Artistico del Teatro Municipale di San Paolo del Brasile, paese nel quale è nato da genitori russi. Ha compiuto gli studi di direzione e di composizione in Germania con Wolfgang Fortner, Pierre Boulez e Carl Ueter. Per diversi anni è stato Direttore Artistico dell'Orchestra Sinfonica Brasileira. Dal 1988 al 1994 è stato direttore del Niederösterreichischer Tonkünstlerorchester di Vienna, orchestra con la quale ha compiuto numerose tournée internazionali. L'attività concertistica lo ha visto dirigere in tutte le più prestigiose sedi internazionali. Dal 1990 ha diretto diverse produzioni operistiche a Vienna, alla Staatsoper ed alla Volksoper. Notevoli i successi ottenuti in particolare con *Una tragedia fiorentina* e *Il compleanno dell'infanta* di Zemlinsky, con *L'affare Makropoulos* di Janáček ed inoltre con *Carmen* ed *Il barbiere di Siviglia*. Ha collaborato con molti dei più grandi solisti del nostro tempo, fra i quali Stern, Rostropovič, Argerich, Perlman, Arrau e Kremer. Alla Fenice ha diretto *Erwartung*, *Il castello del principe Babablu*, *L'olandese volante*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *Carmen*, *Re Teodoro in Venezia*, *Fidelio*, *Aida* e *Un ballo in maschera*, nonché i diversi concerti sinfonici: tra questi l'*Ottava Sinfonia* di Mahler, realizzata assieme all'Orchestra di Padova e del Veneto. Con Samuel Ramey nel ruolo del protagonista lo scorso gennaio ha diretto *Boris Godunov* al Teatro dell'Opera di

Washington. Un notevole successo hanno raccolto le incisioni discografiche di titoli operistici e concerti diretti da Isaac Karabtchevsky alla Fenice edite in collaborazione con «Mondo Musica» di Monaco di Baviera.

PIERRE CONSTANT

Ha acquisito dal padre la passione per la musica ed il teatro lirico. Dopo aver fondato nel 1974 il Centre Dramatique de la Corneuve, nel quale, orientando la ricerca verso la creazione di opere contemporanee originali, indagava le potenzialità espressive della musica, del corpo e della voce, Pierre Constant debutta nella regia d'opera nel 1980 con *I Masnadieri* a Nancy, dove presenta anche *Tosca*. Gérard Mortier, allora Direttore del Théâtre de la Monnaie, lo invita a Bruxelles affidandogli due testi verdiani, *Simon Boccanegra* e *Trovatore*. Senza tralasciare la carriera d'attore, espressa sui più importanti palcoscenici europei, Pierre Constant continua ad occuparsi di opera firmando la regia di *Werther* e di *Così fan tutte*. Nel 1993 si dedica a due lavori contemporanei (*L'Arbre de Mai* di François Fayt su testo di Marcel Maréchal e *Hélène* di Thanos Mikrotsikos) quindi, in collaborazione con l'Atelier Lyrique di Tourcoing, riprende un repertorio più tradizionale lavorando ad una nuova produzione della trilogia di Wolfgang Amadeus Mozart e Lorenzo Da Ponte, premiata dalla critica francese come miglior spettacolo lirico del 1995. Recentemente ha curato la regia di *Un ballo in maschera*, *La clemenza di Tito*,

Manon Lescaut, Il flauto magico.

LAURO CRISMAN

Dal 1981 è direttore degli allestimenti scenici del Teatro La Fenice dove ha realizzato scene e costumi per diverse produzioni d'opera: *Madama Butterfly* (1982), *Der ferne Klang* (1984), *The Rake's Progress* (1986), *Lulu* (1991), *Wozzeck* (1992), tutte con la regia di Giorgio Marini, *Così fan tutte* con Ronconi (1985), *Zaide* insieme al regista Graham Vick (1984), *I quattro rusteghi* (1988) con Gianfranco De Bosio e, con la regia di Patrizia Gracis, *Don Pasquale* nel 1990; nel 1997 ha collaborato con Ryszard Peryt per *Roméo et Juliette*, nel 1998 ha curato la regia, le scene e i costumi di *Werther* e quest'anno ha ricostruito l'allestimento di Oscar Kokoschka per *Un ballo in maschera*. Lauro Crisman, attivo anche in altri teatri, ha partecipato alla creazione di prime assolute come *Oberon* e *The Lord's Masque* di Niccolò Castiglioni (sempre alla Fenice nel 1981), *Il trionfo della notte* di Adriano Guarnieri al Comunale di Bologna nel 1987, *Tristan* di Francesco Pennisi a Venezia nel 1995.

EMMANUEL PEDUZZI

Punto centrale della sua carriera artistica è la prolungata e vivace collaborazione con il costumista Jacques Schmidt: il loro sodalizio, che si è esteso ininterrottamente dal 1977 al 1996, ha infatti accompagnato la creazione dei costumi per più di

cento e dieci spettacoli tra teatro ed opera, lavori curati da importanti registi quali Philippe Adrien, Patrice Chéreau, Pierre Constant, José-Luis Gomez, Brigitte Jaques, Patrice Kerbrat, Jean-Louis Martinoty, Alain Milianti, Roger Planchon, Jacques Rosner, Jérôme Savary, Andrei Serban, Bernard Sobel, Jacques Weber. Dalla stagione 1996-1997 ad oggi Emmanuel Peduzzi ha firmato i costumi per diverse produzioni teatrali (*Aspettando Godot*, *Giulio Cesare*, *Rodogune*, *La mer*). In campo operistico va segnalata la sua fruttuosa e regolare collaborazione con il regista Pierre Constant: insieme hanno realizzato nuove produzioni di *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Un ballo in maschera*, *La clemenza di Tito*, *Manon Lescaut*, *Il flauto magico*.

NADJA MICHAEL

Ha studiato a Stoccarda e a Bloomington, quindi ha intrapreso una brillante carriera imperniata sia nel repertorio cameristico che in quello concertistico ed operistico. Ha lavorato per prestigiosi teatri e per famosi festival, collaborando con direttori di chiara fama (John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Kurt Masur, Giuseppe Sinopoli, Gustav Kuhn, Kent Nagano) interpretando ruoli di primo piano in diversi titoli di repertorio (*Flauto magico*, *Salome*, *Arianna a Nasso*, *Onegin*, *L'incoronazione di Poppea*, *Don Carlo*, *L'oro del Reno*, *Don Chisciotte*, *Werther*, *Carmen*, *Dannazione di Faust*). Raffinata e versatile interprete (in ambito concertistico spazia da Johann Sebastian Bach al repertorio tardo-roman-

tico), Nadja Michael ha recentemente cantato in *Wozzeck* al Covent Garden, in *Katja Kabanova* a Monaco, in *Carmen* a Tokyo e a Bruxelles. Ha inciso per numerose televisioni e case discografiche.

KRISTJAN JOHANSSON

È uno dei più importanti tenori drammatici del nostro tempo, specializzato principalmente nel repertorio verdiano (*Otello*, *Ernani*, *Traviata*, *Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Simon Boccanegra*, *La forza del destino*, *Don Carlo* e *Aida*), pucciniano (*Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, *Il tabarro* e *Turandot*) e verista (*La Wally*, *Adriana Lecouvreur*, *Fedora*, *Andrea Chenier*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Zaza* e *La Bohème* di Ruggero Leoncavallo) nonché nei ruoli eroici francesi. Nel corso della sua intensa carriera si è esibito nei più prestigiosi palcoscenici (Met, Lyric Opera di Chicago, Scala, Covent Garden, Arena) al fianco di interpreti e direttori di prima grandezza (Mirella Freni, Gianandrea Gavazzeni, Riccardo Muti, James Levine). Nella scorsa stagione il tenore islandese ha cantato *Turandot* a New York e a Vienna, *La Gioconda* a Genova, *Aida* a Dresda, *Otello* in Georgia, *Il Trovatore* quindi *La fanciulla del West* a Zurigo, infine *Manon Lescaut* alla Scala.

IAN DE NOLFO

Affermatosi in diversi prestigiosi concorsi internazionali, Ian De Nolfo si è misurato con i principali ruoli del repertorio lirico tenorile: in America ed in Europa ha preso parte a produzioni di *Bohème*, *Carmen*, *Macbeth* (a Berlino), *Otello*, *Aida*, *L'olandese volante*. Con particolare attenzione si è dedicato anche alla definizione di grandi testi sacri quali lo *Stabat Mater* di Antonin Dvořák proposto a Zurigo ed il *Te Deum* di Anton Bruckner eseguito a Spoleto sotto la direzione di Steven Mercurio.

Nel corso delle ultime due stagioni Ian De Nolfo ha calcato principalmente palcoscenici americani, distinguendosi nell'interpretazione di *Sansone e Dalila* presentato alla Washington Opera sotto la direzione di Plácido Domingo e di *Sly* di Ermanno Wolf-Ferrari per la regia di Marta Domingo.

CARLO GUELFÌ

Ha studiato canto con lo zio paterno. Vincitore del Concorso «Aureliano Pertile» e premiato al «Giacomo Lauri Volpi» come «rivelazione lirica internazionale», ha avviato da subito varie collaborazioni con i più importanti teatri e le più significative istituzioni musicali sia in Italia che all'estero. Nel corso della carriera ha affrontato con successo i principali capolavori melodrammatici ottocenteschi e i più importanti testi del repertorio di matrice verista impegnandosi anche nell'esecuzione di brani di autori contemporanei. Ha spesso collaborato con famosi direttori (Leonard Bernstein, Nello Santi, Peter Maag, Carlo Maria Giulini, Zubin Mehta, Giuseppe Sinopoli). Al PalaFenice Carlo Guelfi ha cantato in *Rigoletto* (1997), *Aida* (1998) e *Maria di Rohan* (1999).

PHILIPPE KAHN

Gli studi di canto in Alsazia ed a Parigi, i corsi di perfezionamento con Anna Maria Bondi e con Armand Maclane Lanier e le vittorie nel Concorso di Toulouse e nel Concorso Internazionale di «Mélodies et d'Oratorio» di Clermont-Ferrand gli hanno spalancato le porte della carriera teatrale. Al fianco di importanti artisti, ha debuttato in numerosissimi ruoli, spesso protagonisti: ha vestito i panni di Don Chisciotte, Sparafucile, Sarastro, Basilio, Zaccaria, Fiesco, Melchtal, Osmino, Grande Inquisitore, Zuniga nella *Carmen* diretta da Daniel Oren all'Arena di Verona, Mefistofele nella *Dannazione di Faust* di Hector Berlioz alla RTVE di Madrid e a Budape-

st, Colline al Teatro Real di Madrid. A Venezia ha cantato nel quarto atto dei *Troiani* (Narbal) ed in *Werther* (1998).

DANIEL LEWIS WILLIAMS

Ha iniziato gli studi musicali all'Università di Utah in America e successivamente si è trasferito a Monaco, dove ha studiato canto con Kurt Moll e Kurt Böhme. Negli anni ha perfezionato un ampio repertorio operistico presentato in vari teatri (*Cavaliere della rosa*, *Die Teufel von Loudun* di Penderecki, *Incoronazione di Poppea*, *Flauto magico*, *Fidelio*, *Lucia di Lammermoor*, *Boris Godunov*). Di recente ha cantato in Italia nel *Cavaliere della rosa* a Palermo ed in *Tristano e Isotta* a Genova ed ha ottenuto un particolare successo nel debutto a Marsiglia con il difficile ruolo di Hagen nel *Crepuscolo degli dei*.

GIOVANNI MAINI

Diplomatosi al Conservatorio di Piacenza, si è perfezionato con Leo Nucci quindi ha intrapreso la carriera artistica stabilendo regolari collaborazioni soprattutto con istituzioni liriche italiane e svizzere. Al Comunale di Bologna ha preso parte ad una nuova opera ideata da Leo Nucci e Paolo Marcarini intitolata *Serata di gala al circolo lirico*, mentre ad Hamamatsu (Giappone) ha cantato in una *Madama Butterfly* curata registicamente da Robert Wilson.

MATTEO LEE YEONG HWA

Vincitore di ben sette concorsi internazionali, Matteo Lee Yeong Hwa ha tenuto recital in Corea ed in Italia. Ha debuttato nel 1997 al Teatro Nazionale di Roma nella *Traviata* e quest'anno ha cantato in *Macbeth* e nel *Barbiere di Siviglia* andati in scena al Teatro Comunale di Cagliari. Si dedica anche alla direzione d'orchestra: nel 1997 ha diretto *La serva padrona* al

Festival di Manoppello sul podio dell'Orchestra Sinfonica Pescarese.

FRANCESCO MEDDA

Dotato di un'estesa e brunita voce baritonale, Francesco Medda affianca alle doti vocali una particolare duttilità recitativa che gli ha permesso di affrontare sia parti brillanti che ruoli drammatici. Accanto agli impegni sul fronte lirico, svolge regolare attività concertistica collaborando principalmente con importanti istituzioni in Italia ed all'estero. Nel 1998 ha vinto il Concorso Internazionale «Giuseppe Di Stefano» che gli ha permesso di debuttare al Festival di Trapani.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Mario Messinis, *sovrintendente*

Paolo Pinamonti, *direttore artistico*

Isaac Karabtchevsky, *direttore musicale*

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente Massimo Cacciari

consiglieri: Giorgio Brunetti, *vicepresidente*

Ferdinando Camon

Pietro Marzotto

Angelo Montanaro

Mario Messinis, *sovrintendente*

segretario Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

segretario generale
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore di produzione
Dino Squizzato

direttore dei servizi scenici e tecnici
Lauro Crisman

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro La Fenice

fotocomposizione e scansioni immagini
Texto - Venezia

stampa
Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1252, Reg. stampa

finito di stampare nel mese di giugno 1999

AREA ARTISTICA

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico
Giuseppe Marotta *

maestri di sala
Stefano Gibellato *
Roberta Ferrari ◆

maestri di palcoscenico
Ilaria Maccacaro ◆
Silvano Zabeo *

maestro suggeritore
Pierpaolo Gastaldello ◆

maestro alle luci
Gabriella Zen *

responsabile archivio musicale
Gianluca Borgonovi

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

direttore principale

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Mania Ninova ◆
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Elizabeta Rotari ◆

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Gisella Curtolo
Enrico Enrichi
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volckaert
Roberto Zampieron
Pietro Talamini ◆

Viola

Ilario Gastaldello •
Stefano Passaggio ◆
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Anna Mencarelli

Paolo Pasoli

Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Elena Battistella ◆
Rony Creter ◆
Valentina Giovannoli ◆
Francesca Levorato ◆

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ◆
Luca Pincini ◆

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Alessandro Pin
Denis Pozzan ◆
Marco Petruzzi ◆

Flauti e ottavini

Angelo Moretti •
Andrea Romani • ◆
Luca Clementi
Franco Massaglia
Paolo Camurri ◆

Oboe e corno inglese

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi
Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Renzo Bello
Federico Ranzato
Agide Brunelli ◆
Ferrante Casellato ◆
Stefano Cardo ◆
Federica Ceccherini ◆
Angelo De Angelis ◆
Annamaria Giaquinta ◆
Claudio Tassinari ◆

Fagotti e controfagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Corni

Andrea Corsini •
Konstantin Becker • ◆
Enrico Cerpelloni
Guido Fuga
Adelia Colombo
Loris Antiqua ◆
Stefano Fabris ◆
Alceo Zampa ◆

Flicorni

Diego Cal ◆
Claudio Lotti ◆
Enrico Roccato ◆

Trombe

Fabiano Cudiz •
Mirko Bellucco
Alberto Bardelloni ◆
Paolo Fazio ◆
Massimiliano Lombini ◆
Simone Lonardi ◆
Renato Pante ◆

Trombe egizie

Fabiano Maniero •

Gianfranco Busetto

Marco Bellini ◆
Matteo Beschi ◆
Piergiorgio Ricci ◆
Eleonora Zanella ◆

Tromboni

Andrea Maccagnan •
Claudio Magnanini
Graziano Capuzzi ◆
Federico Garato ◆
Diego Giatti ◆
Massimo La Rosa ◆
Gianluca Scipioni ◆

Bombardino

Giovanni Caratti •

Tuba

Rudy Colusso ◆
Andrea Zennaro ◆

Basso tuba

Alessandro Ballarin ◆

Arpa

Brunilde Bonelli • ◆
Antonella Ferrigato

Timpani e percussioni

Roberto Pasqualato •
Lino Rossi • ◆
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Lavinio Carminati ◆

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini

• prime parti
◆ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes C. Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
M. Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Validia Natali
Bruna Paveggio
Andrea Lia Rigotti
Rossana Sonzogno
Tosca Bozzato ♦
Ester Salaro ♦

Alti

Valeria Arrivo
Lucia Berton
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Vittoria Gottardi
Lone Loëll Kirsten
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
M. Laura Zecchetti
Carla Carnaghi ♦
Cristina Melis ♦
Orietta Posocco ♦

Tenori

Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Pasquale Ciravolo
Cosimo D'Adamo
Gino Dal Moro
Luca Favaron
Stefano Filippi
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ♦
Jacek Andrewsky ♦
Ferruccio Basei ♦
Roberto M. Bastianelli ♦
Eduardo Bochiccio ♦
Antonio Ivano Costa ♦
Angelo Ferrari ♦
Giuseppe Frittoli ♦
Enrico Masiero ♦
Stefano Meggiolaro ♦
Roberto Menegazzo ♦
Ciro Passilongo ♦
Luigi Podda ♦
Marco Spanu ♦
Paolo Ventura ♦

Bassi

Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Alessandro Giacon
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Claudio Zancopè
Giuseppe Accolla ♦
Domenico Alleva
Carlo Agostini ♦
Mario Bartoli
Paolo Bergo
Salvatore Giacalone ♦
Giovanni La Commare ♦
Simonsilvio Malusardi ♦
Gionata Marton ♦
Mario Piotto
Roberto Spanò ♦
Franco Zanette ♦

♦ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

<i>direttore di palcoscenico</i> Paolo Cucchi	<i>responsabile ufficio regia</i> Bepi Morassi	<i>responsabile tecnico</i> Vincenzo Stupazzoni
<i>capo reparto elettricisti</i> Vilmo Furian	<i>capo reparto macchinisti</i> Valter Marcanzin	<i>capo reparto attrezzisti</i> Roberto Fiori
<i>capo reparto sartoria</i> Maria Tramarollo	<i>responsabile della falegnameria</i> Adamo Padovan	<i>responsabile ufficio economato</i> Adriano Franceschini
<i>responsabile ufficio decentramento e promozione</i> Domenico Cardone		<i>responsabile segreteria artistica</i> Vera Paulini

Macchinisti

Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Bruno Bellini
Vitaliano Bonicelli
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Paolo De Marchi
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Andrea Muzzati
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Massimo Pratelli
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Francesco Scarpa
Massimo Senis
Federico Tenderini
Enzo Vianello
Mario Visentin
Fabio Volpe
Luca G. Mancini ♦
Stefano Morosin ♦

Sarte

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Tebe Amici ♦
Gabriela Del Gatto ♦

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Umberto Barbaro
Alberto Bellemo
Michele Benetello
Marco Covelli
Stefano Faggian
Stefano Lanzi
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Roberto Perrotta
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen
Cristiano Faè ♦
Andrea Benetello ♦
Ivano Traverso ♦
Pietro Bellemo ♦

Attrezzisti

Sara Bresciani
Marino Cavaldoro
Diego Del Puppo
Salvatore De Vero
Oscar Gabbanoto
Nicola Zennaro
Vittorio Garbin ♦
Romeo Gava ♦

Scenografia

Giorgio Nordio
Sandra Tagliapietra
Marcello Valonta

Manutenzione

Giancarlo Marton

Addetti orchestra e coro

Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

Servizi ausiliari

Stefano Callegaro
Walter Comelato
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Wladimiro Piva
Roberto Urdich

Biglietteria

Rossana Berti
Nadia Buoso
Lorenza Pianon

Impiegati

Luciano Aricci
Gianni Bacci
Simonetta Bonato
Marisa Bontempo
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Andrea Carollo
Giovanna Casarin
Lucia Cecchelin
Giuseppina Cenedese
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Santino Malandra
Maria Masini
Luisa Meneghetti
Fernanda Milan
Elisabetta Navarbi
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Angelo Sbrilli
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Marika Tileti
Irene Zahtila

♦ a termine