

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2013-2014
Lirica e Balletto

Giacomo Meyerbeer

L'AFRICAINAINE

L'africana



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



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

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



per la cultura

*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a* **Musica
Venezia**
(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

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

www.festfenice.com



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

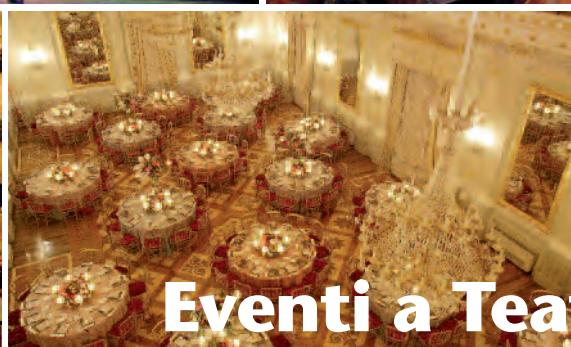


Via Bottenigo, 64/a - 30175 Marghera Venezia

Tel. 041.5497111

direzione.generale@cavspa.it

www.cavspa.it



Eventi a Teatro

Il Teatro la Fenice offre la possibilità a privati e aziende di organizzare eventi unici e prestigiosi nei propri spazi che si prestano ad ospitare convention aziendali, congressi, conferenze, concerti privati, cene di gala, serate esclusive, feste danzanti.

Attraverso servizi esclusivi ed altamente qualificati ogni evento viene progettato e personalizzato per soddisfare le diverse esigenze.

www.festfenice.com



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Preludio *a un vantaggio* maggiore

1,75%

OUVERTURE: la sicurezza di avere condizioni più chiare e vantaggiose.

INTERMEZZO: la comodità di avere le somme depositate sempre disponibili.

GRAN FINALE: la possibilità di ottenere l'1,75%* d'interesse, con zero spese di apertura e di gestione del conto. Applauso!

*Se volete di più dal vostro conto, scegliete il nostro.
È tutta un'altra musica.*

* Investimento non vincolato con interesse pari all'1,75% annuo al lordo delle imposte. Annuncio pubblicitario con finalità promozionale. Salvo approvazione di **Santander Consumer Bank**.
Quelli indicati sono tassi creditori. Disponibili anche prodotti di deposito vincolato. Condizioni economiche e contrattuali del prodotto nei fogli informativi disponibili nella sezione Trasparenza del sito www.santanderconsumer.it e in filiale.



Santander
CONSUMER BANK

santanderconsumer.it

una banca per le tue idee

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2013-2014



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

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

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

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,

trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,

dimensioni 247×93×28 cm.

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

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

Incontro con l'opera

lunedì 18 novembre 2013 ore 18.00

GUIDO ZACCAGNINI e OLGA VISENTINI

L'africaine

martedì 14 gennaio 2014 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La scala di seta

lunedì 20 gennaio 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

La clemenza di Tito

martedì 25 febbraio 2014 ore 17.30

GIOVANNI GAVAZZENI

Il campiello

lunedì 24 marzo 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Elegy for Young Lovers

mercoledì 16 aprile 2014 ore 18.00

ALBERTO MATTI

La bohème

Madama Butterfly

Tosca

lunedì 23 giugno 2014 ore 18.00

LUCA MOSCA

The Rake's Progress

martedì 9 settembre 2014 ore 18.00

DANIELE SPINI

Il trovatore

mercoledì 8 ottobre 2014 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Don Giovanni

lunedì 27 ottobre 2014 ore 18.00

MARIO MESSINIS e PAOLO FURLANI

La porta della legge

Incontro con il balletto

lunedì 16 dicembre 2013 ore 18.00

SERGIO TROMBETTA

Onegin

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



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2013-2014
del Teatro La Fenice*

mercoledì 6 novembre 2013
relatore **Francesco Erle**

concerto diretto da **Diego Matheuz** (8 e 10 novembre)
musiche di Pärt, Čajkovskij e Stravinskij

giovedì 5 dicembre 2013
relatore **Rossella Spinosa**

concerto diretto da **Sir John Eliot Gardiner** (6 e 7 dicembre)
musiche di Berlioz e Verdi

mercoledì 11 dicembre 2013
relatore **Davide Amodio**

concerto diretto da **Stefano Montanari** (18 e 19 dicembre)
musiche di Händel, Sammartini, Bach, Vivaldi, Scarlatti e Corelli

mercoledì 8 gennaio 2014
relatore **Franco Rossi**

concerto diretto da **Alessandro De Marchi** (10 e 12 gennaio)
musiche di Sammarchi, Malipiero, Rota, Stravinskij e Respighi

mercoledì 29 gennaio 2014
relatore **Massimo Contiero**

concerto diretto da **Diego Matheuz** (31 gennaio e 2 febbraio)
musiche di Berio, Respighi, Webern e Schubert

mercoledì 5 febbraio 2014
relatore **Giovanni Battista Rigon**

concerto diretto da **John Axelrod** (7 e 8 febbraio)
musiche di Montalti, Bartók, Mahler e Sibelius

mercoledì 5 marzo 2014
relatore **Monica Bertagnin**

concerto diretto da **Yuri Bashmet** (12 marzo)
musiche di Sviridov, Šostakovič, Stravinskij, Liberovici e Takemitsu

mercoledì 12 marzo 2014
relatore **Marco Peretti**

concerto diretto da **Jeffrey Tate** (14 e 16 marzo)
musiche di Sibelius ed Elgar

mercoledì 19 marzo 2014
relatore **Giovanni Mancuso**

concerto diretto da **Claudio Marino Moretti** (23 marzo)
musiche di Pärt

mercoledì 9 aprile 2014
relatore **Luca Mosca**

concerto diretto da **Marco Angius** (11 e 13 aprile)
musiche di Stravinskij, Mosca, Maderna e Petrassi

mercoledì 4 giugno 2014
relatore **Michael Summers**

concerto diretto da **Diego Matheuz** (6 e 7 giugno)
musiche di Lanza, Ravel, Carter, Falla e Stravinskij

mercoledì 11 giugno 2014
relatore **Stefania Lucchetti**

concerti diretti da **Gaetano d'Espinosa** (13 e 14 giugno)
e **Claudio Marino Moretti** (15 giugno)
musiche di Ravel, Carter, Berio, Cage, Feldman e Rihm

INGRESSO LIBERO
ore 17.30

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



**TEATRO LA FENICE - pagina ufficiale
seguici su facebook, twitter e youtube
follow us on facebook, twitter and youtube**



La Fenice su You Tube,
iscriviti al canale

La Fenice on You Tube,
subscribe it

Montegrappa
ITALIA



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition
www.montegrappa.com

LA FENICE CHE RIDE

di *Pat Carra*



CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



classica

www.classica.tv





Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2013-2014
trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 23 novembre 2013 ore 18.00
diretta Radio3 e differita Euroradio

L'africaine

venerdì 24 gennaio 2014 ore 19.00
diretta Euroradio

La clemenza di Tito

giovedì 27 marzo 2014 ore 19.00
differita

Elegy for Young Lovers

Concerti della Stagione sinfonica 2013-2014
trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 8 novembre 2013)

Alessandro De Marchi (venerdì 10 gennaio 2014)

Diego Matheuz (venerdì 31 gennaio 2014)

John Axelrod (venerdì 7 febbraio 2014)

Claudio Marino Moretti (domenica 23 marzo 2014)

Diego Matheuz (venerdì 6 giugno 2014)

Gaetano d'Espinosa (venerdì 13 giugno 2014)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Banca
Popolare di Venezia



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Autorità portuale



APV INVESTIMENTI



superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aerospaziale and Sukhoi Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andreetta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE

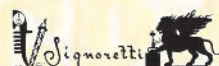


CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 


RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENTO

ANCV

L'AFRICAINA

(L'africana)

opera in cinque atti
libretto di Eugène Scribe

musica di **Giacomo Meyerbeer**

Teatro La Fenice

sabato 23 novembre 2013 ore 18.00 anteprima *in diretta su* 

martedì 26 novembre 2013 ore 18.00 turno A

mercoledì 27 novembre 2013 ore 18.00 turno E

venerdì 29 novembre 2013 ore 18.00 turno D

sabato 30 novembre 2013 ore 15.30 turno C

domenica 1 dicembre 2013 ore 15.30 turno B

La Fenice prima dell'Opera 2013-2014 1





Meyerbeer in un'incisione di Luigi Rados (1773-1840), risalente al periodo italiano.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Droghe e deliri d'Oriente
di Michele Girardi
- 13 Anselm Gerhard
Meyerbeer, Vasco de Gama e l'annichilimento del protagonista maschile
- 27 Tommaso Sabbatini
Genealogia di Sélika
- 45 *L'africaine*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 137 *L'africaine* in breve
a cura di Tarcisio Balbo
- 139 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 147 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 159 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
«C'è molta melodia» nell'*Africana*
a cura di Franco Rossi
- 166 Biografie

TEATRO LA FENICE

Domenica 1.^a Marzo 1868

Recita N. 29

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

della Grandiosa Opera-Ballo in Cinque Atti

L'AFRICANA

Di EUGENIO SCRIBE traduzione italiana di M. MARCELLO

Musica del Maestro cav. G. MEYERBEER

PERSONAGGI	ATTORI	PERSONAGGI	ATTORI
DON PEDRO, presidente del Consiglio del Re di Portogallo	Sig. ^a <i>Milovitch Giovanni</i>	SELIKA, schiava	Sig. ^a <i>LOTTI-DALLA-SANTA MARCELLINA</i>
DON DIEGO, ammiraglio	* <i>Becheri Federico</i>	IL GRAN SACERDOTE DI BRAMA	Sig. ^a <i>Maffei Giovanni</i>
INEZ, sua figlia	Sig. ^a <i>MONGINI-STECCHI CAROLINA</i>	ANNA, confidente d' Inez	Sig. ^a <i>Patriani Maria</i>
VASCO DI GAMA, ufficiale di marina	Sig. ^a <i>CARDIJOY EMANUELE</i>	IL GRANDE INQUISITORE	Sig. ^a <i>Maffei Giovanni</i>
DON ALVARO, membro del Consiglio	* <i>Contini Arcangelo</i>	Un Usciere	* <i>Galletti Antonio</i>
NELUSKO, schiavo	* <i>MERLY LUIGI</i>	Un Sacerdote	* <i>Grassi Andrea</i>

Ufficiali di Marina — Vescovi — Uscieri
Consiglieri del Re di Portogallo — Sacerdoti di Brama — Indiani — Soldati — Marinai.
Atto 1.^o e 2.^o A Lisbona. — Atto 3.^o Sul Mare. — Atto 4.^o e 5.^o Nella Indie.

La Marcia e le Danze del quarto Atto composte dal Coreografo sig. GIUSEPPE BINI, verranno eseguite da tutto il Corpo di Ballo

Prezzo del Viglietto d'ingresso Ital. Lire 3.— Pei piccoli fanciulli la metà.

1 Sig. Militari in Uniforme Ital. Lire 2.—

Prezzo delle Poltrone nelle due prime file Ital. Lire 10 — Prezzo degli Scanni Ital. Lire 5.

Tutto le Poltrone che gli Scanni sono vendibili al Cancellier Marangoni sotto le Procuratie Vecchie, e la sera anche in Teatro.

Si alza la Tela alle ore OTTO precise.

Al Cimitero del Teatro la mattina, e la sera nell'atrio del Teatro verranno dispensati i libretti dell'Opera ai sigg. Abbonati dietro esibizione dello Scontrino del loro abbonamento.

Dal Cimitero del Teatro, Venezia 29 febbrajo 1868.

L'Impresa.

Tipografia del Commercio.

Locandina per la prima rappresentazione dell'*Africana* al Teatro La Fenice di Venezia, 1 marzo 1868. Archivio Storico del Teatro La Fenice.

L'AFRICAINNE

(L'AFRICANA)

opera in cinque atti

libretto di Eugène Scribe

musica di **Giacomo Meyerbeer**

prima rappresentazione assoluta: Parigi, Opéra (Salle Le Peletier), 28 aprile 1865

editore proprietario Bote & Bock GmbH, Berlin

rappresentante per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

personaggi e interpreti

<i>Don Pédro</i>	Luca Dall'Amico
<i>Don Diégo</i>	Davide Ruberti
<i>Inès</i>	Jessica Pratt (23, 26, 29/11, 1/12) Zuzana Marková (27, 30/11)
<i>Vasco de Gama</i>	Gregory Kunde (23, 26, 29/11, 1/12) Antonello Palombi (27, 30/11)
<i>Don Alvar</i>	Emanuele Giannino
<i>Il grande inquisitore di Lisbona</i>	Mattia Denti
<i>Nélusko</i>	Angelo Veccia (23, 26, 29/11, 1/12) Luca Grassi (27, 30/11)
<i>Sélika</i>	Veronica Simeoni (23, 26, 29/11, 1/12) Patrizia Biccirè (27, 30/11)
<i>Il gran sacerdote di Brahma</i>	Rubén Amoretti
<i>Anna</i>	Anna Bordignon
<i>Un usciere</i>	Giovanni Deriu (23, 27, 30/11) Bo Schunnesson (26, 29/11, 1/12)
<i>Un marinaio</i>	Carlo Agostini
<i>Un marinaio di vedetta</i>	Dionigi D'Ostuni (23, 27, 30/11) Ciro Passilongo (26, 29/11, 1/12)
<i>Un sacerdote</i>	Cosimo D'Adamo (23, 27, 30/11) Domenico Altobelli (26, 29/11, 1/12)

maestro concertatore e direttore **Emmanuel Villaume**

regia **Leo Muscato**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

light designer **Alessandro Verazzi**

video designer **Fabio Massimo Iaquone e Luca Attilii**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

in lingua originale con sopratitoli in italiano e in francese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 150° anniversario della morte di Giacomo Meyerbeer

con il sostegno di **FREUNDKREIS DES
TEATRO LA FENICE**

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>altro maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente del direttore d'orchestra</i>	Paolo Bressan
<i>assistente alla regia</i>	Alessandra De Angelis
<i>assistente alle scene</i>	Serena Rocco
<i>maestri di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
	Maria Cristina Vavolo
<i>maestro alle luci</i>	Roberta Paroletti
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
	Marc Art (Treviso)
<i>attrezzatura e costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Si ringrazia il Património Histórico da Caixa Geral de Depósitos, Portugal
per l'autorizzazione all'utilizzo dell'immagine
Chegada de Vasco da Gama à India, Calecute

Droghe e deliri d'Oriente

Nelle opere francesi della seconda metà dell'Ottocento si fa sovente uso di droghe: per veri e propri *trip* orientali, come quello di Kornélis che va mentalmente in Giappone per vie allucinatorie nella *Princesse jaune* di Saint-Saëns (1871), ad esempio; e se si fuma l'oppio a Damasco nella *Statue* di Reyer (1861), anche Cio-Cio-San, nella messinscena francese di *Madama Butterfly* (1906), offre al console una «*pipe d'opium*». Dev'essere molto potente anche la bevanda che il grande bramino offre a Vasco e Sélika per celebrare il loro matrimonio nell'*Africaine* (IV.4-5), visto che il tenore esclama, barcollando:

Quel trouble!... quel vertige!...
la raison m'abandonne... où suis-je?
À mes regards un voile a couvert le passé,
qui s'enfuit loin de moi comme un rêve effacé.

E che subito dopo rivolge una corte spietata alla principessa, sino a quel momento umiliata nei sentimenti che nutre per lui, ma soprattutto nella sua natura femminile, tanto che Vasco si era spinto fino a donarla come schiava alla rivale Inès, l'immortale amata, nobildonna portoghese.

Moglie e buoi dei paesi tuoi? Secondo Anselm Gerhard, che scrive il saggio d'apertura in questo volume,

Nell'assetto di quest'opera le ambizioni del protagonista maschile sono spaccate tra l'interesse per una donna, sia pure amata, che desidera sposare e un'amante che desidera *tout court*. A prescindere da tutta l'ambientazione esotica, *L'africaine* mette in scena i rapporti tra i sessi com'erano peculiari della società ottocentesca e come ci sono ben noti grazie a un'altra opera lirica emblematica: *La traviata*.

Rispetto a una prima lettura del libretto e a differenza dell'opera di Verdi, la donna desiderata non si sacrifica per la gloria o il conforto dell'uomo amato. Lasciando l'ultima parola all'amore eterno e quasi sovrumano di Sélika, Meyerbeer capovolge i rapporti tra sesso 'forte' e sesso 'debole'.

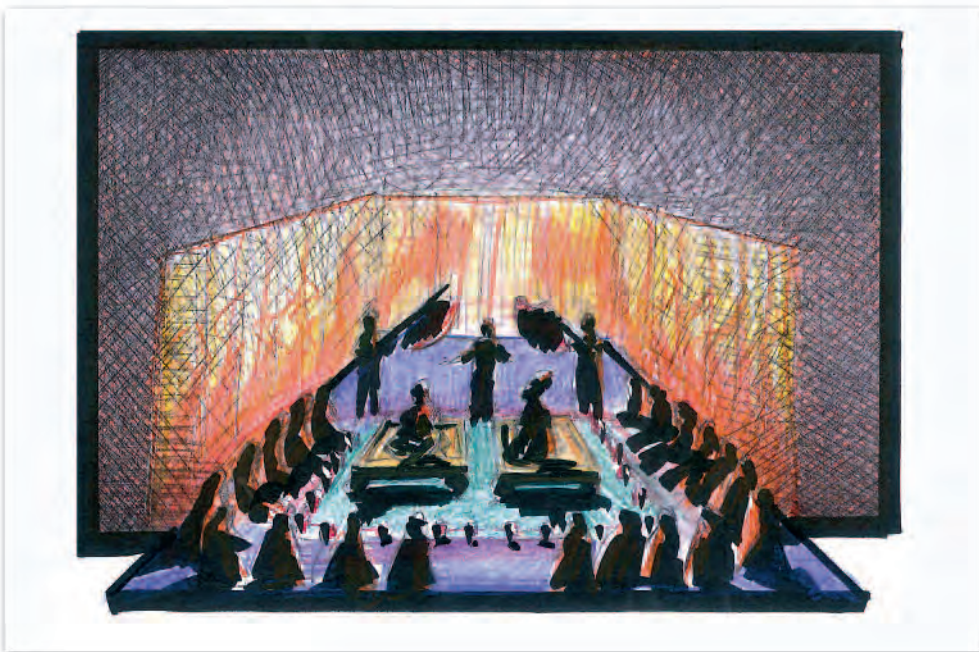
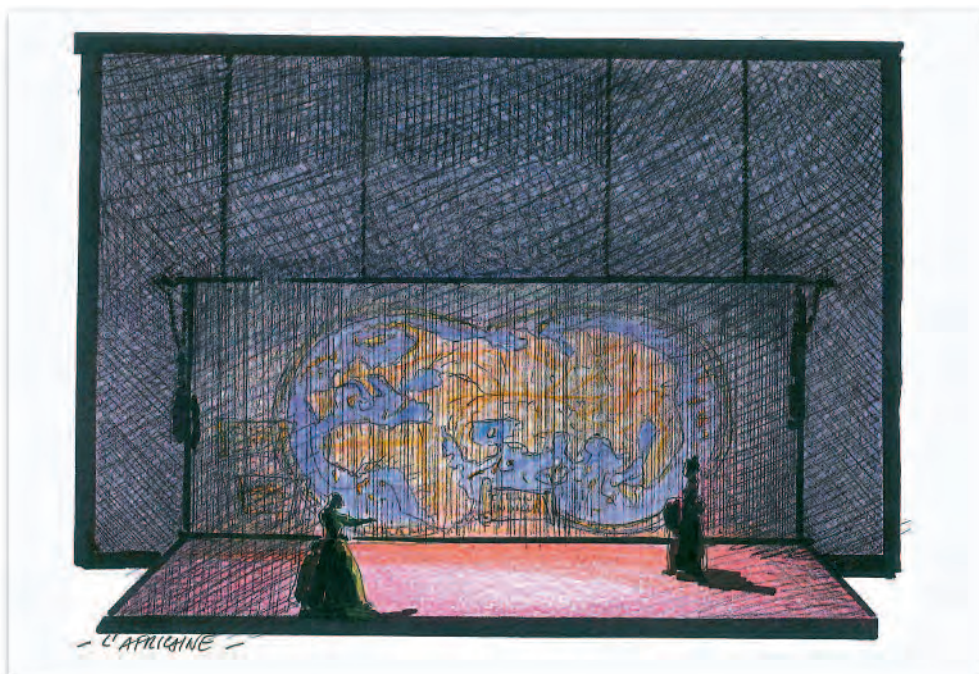
Nella grande scena del manzaniglio, che chiude l'opera, Sélika aspira il profumo mortale e allucinogeno dei fiori della terribile pianta ed entra in un delirio erotico che anticipa la psicanalisi guardando alla tragedia classica. Vede Vasco, che l'ama ancora, e insieme si abbracciano sotto lo sguardo sorridente di un Brahma «*dieu des amants*». E crede di sentire le voci di un «*chœur aérien*» (la didascalia precisa «*que croit enten-*

dre Sélika dans son délire»: è solo un'allucinazione auditiva) che la accarezzano sussurrandole «c'est ici le séjour de l'éternel amour». Ma in un attimo di lucidità subentra l'amarezza: «C'était un songe!», esclama la donna prima che Nélusko, suo compagno d'avventure nonché amante infelice, la raggiunga per condividere con lei almeno la fine drammatica. Peccato che il musicologo Fétis, che approntò la versione definitiva dell'*Africaine* per la prima assoluta del 28 aprile 1865, dopo la morte del compositore avvenuta un anno prima, abbia trasformato questo passaggio in una sorta di ascesa al cielo di taglio cattolico, cassando l'estasi erotica, mettendo Brahma anziché Vasco al centro della visione e lasciando del coro originale solo un lacerto finale a conclusione dell'opera (dopo l'arrivo di Nélusko), come fossero angeli del cielo accompagnati dalle quattro arpe, qui strumento di preghiera e non d'estasi erotica.

Anche Tommaso Sabbatini, che nel secondo saggio risale alle intenzioni reali di Scribe e Meyerbeer (compiendo un'investigazione brillante sulla genesi di questo lavoro, e ponendola in relazione con le politiche coloniali del tempo), mette in rilievo questo aspetto: «È chiaro (specie se si riaprono i tagli praticati da Fétis) che nell'agonia Sélika appaga il desiderio erotico frustrato: le sue ultime parole, "c'est le bonheur!", sono significative». E nella guida all'opera di Emanuele Bonomi, il lettore potrà trovare un commento esteso agli scorci eliminati e/o trasformati (e per i travisamenti si leggano, in particolare, le note nn. 30, 48 e 53, relative all'atto III e al V), oltre a un aiuto indispensabile per avvicinare le complesse bellezze di questa partitura enorme, annidate in ogni pagina.

Studiando l'opera balza agli occhi un sistema di relazioni musicali in cui *L'africaine* occupa una posizione centrale: oltre a fornire alimento, con numerose finezze timbriche, al Berlioz trattatista, Meyerbeer guardò alle trovate del collega con estrema attenzione (particolarmente alla *Symphonie fantastique*), nel mettere sotto i riflettori «un conflitto razziale rappresentato icasticamente anche dal colore della pelle delle due antagoniste, proprio come avrebbe fatto Verdi di lì a poco, in *Aida*» (come nota Bonomi). E creando l'immane scena di massa nell'atto quarto ha fornito un precedente ulteriore per lo scorcio del Trionfo nell'opera esotica del compositore italiano. Quanto a Wagner: «l'idea di timbro associato all'azione, ma in grado di plasmarne ulteriormente il messaggio, è uno dei tanti debiti che l'antisemita Wagner contrasse con l'ebreo Meyerbeer». Ed è inoltre difficile che sfugga la parentela della sua tavolozza armonica, almeno nella fase 'romantica', con quella del collega da lui tanto esecrato (si legga l'inizio della bibliografia), e che il filtro d'amore e lo sbarco del cigno (nella delirante visione finale di Sélika) non ci possano sembrare una sottile ironia da parte di un gentiluomo israelita nei confronti di un antisemita inveterato. Li differenzia enormemente proprio l'etica e l'ideologia: se *L'africaine* è una ferma condanna del fanatismo e dell'imperialismo, incarnati da inquisitori, bramini, notabili, oltre che da un eroe negativo, un popolo inferiore sferraglia nel Nibelheim senza affrancarsi, e un filtro d'amore è sempre pronto per gli amanti wagneriani, che si tratti di predestinati come Tristano e Isotta, oppure di eroi recalcitranti e immaturi, come Sigfrido.

Michele Girardi



Massimo Checchetto, bozzetti (atto I, atto IV) per *L'africaine* al Teatro La Fenice di Venezia, 2013; regia di Leo Muscato, costumi di Carlos Tieppo.



Vasco (I)



Vasco (III)



Anna



Don Pedro



Donna indiana



Il grande inquisitore



Indiani

Carlos Tieppo, modellini dei costumi per *L'africane* al Teatro La Fenice di Venezia, 2013; regia di Leo Muscato, scene di Massimo Checchetto. Foto Carla Zamboni.



Sélíka (I, II)



Sélíka (IV)



Indiano



Inês



Vescovo



Vescovo



L'africaine al Teatro La Fenice di Venezia, 2013 (atto III); regia di Leo Muscato, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo. Foto Michele Crosera.

Anselm Gerhard

Meyerbeer, Vasco de Gama e l'annichilimento del protagonista maschile

Un uomo (avvenente) lacerato tra due donne, lo schema sfruttato da tanti film, francesi e non solo, della nostra epoca ha una lunga storia: considerato tollerabile per secoli solo nel genere comico, si trova, dalla metà del Settecento in poi, anche alla base di drammi tragici, particolarmente nel teatro di lingua tedesca. *Miß Sara Sampson* (1755) di Lessing, *Gotz von Berlichingen* (1773) di Goethe e *Maria Stuart* (1800) di Schiller potrebbero essere citati, e forse anche *Tannhäuser* (1845) di Richard Wagner sarebbe da collegare a questa tradizione. Considerando tutti questi precedenti, sorprende ancor più l'eccesso quasi caricaturale che questa tematica ha assunto nell'ultima opera di Giacomo Meyerbeer. *L'africane*, rappresentata per la prima volta un anno dopo la morte del compositore berlinese, ci mette di fronte a un tale 'triangolo' amoroso, con un tenore 'eroe' che lascia l'impressione esacerbante di essere «mobile – qual piuma al vento».

Vasco de Gama, il fiero esploratore portoghese, ama Inès. Solo che la figlia dell'ammiraglio don Diégo è costretta ad andare in sposa a don Pédro, un altro uomo influente alla corte di Lisbona, perché questo è l'unico modo per liberare lo spasimante dalle carceri dell'Inquisizione. Allo stesso tempo Vasco si sente attratto da Sélika, figlia di re africani (oppure indiani? – ci ritorneremo), che ha acquistato come schiava durante un viaggio di esplorazione. Quando capisce che Inès sospetta una relazione tra lui e la donna esotica, cede quest'ultima alla rivale Inès come a dimostrare un vero e proprio disinteresse.

Più tardi Vasco ritrova Sélika nel paese natale della donna e, credendo Inès morta, si arrende alle dichiarazioni d'amore della straniera. Perciò i due si sposano secondo i costumi della religione brahmanica. Appena uniti in matrimonio, nel finale dell'atto quarto riecheggia la voce d'Inès, naufragata nello stesso paese lontano. Vasco si domanda se sia la sua immaginazione che gli fa sentire i «derniers adieux» dell'ombra di Inès, che per lui «descendent des cioux», «discendono dai cieli»; invece Inès è ben viva sulla terra, e all'inizio dell'atto quinto lo incontra, per cederlo tuttavia, magnanima come una principessa metastasiana, alla legittima sposa. Ma a sua volta, avendo capito quanto sia forte nonostante tutto l'amore di Vasco per Inès, Sélika dispone la loro partenza e si dà la morte.

Per quanto la condotta di Vasco possa sembrare egoista o poco comprensibile, le sue titubanze possono essere intese perfino come coerenti se seguiamo l'intreccio spiegato nel testo librettistico:

Di fatto, il testo e le didascalie sceniche non lasciano alcun dubbio che Vasco ami esclusivamente Inès e le sue dimostrazioni d'affetto e passione verso Sélika rappresentino soltanto un'entusiastica dimostrazione di gratitudine (atto secondo) o l'ebbrezza dovuta alla pozione d'amore (atto quarto).¹

Se ascoltiamo invece la musica, le cose si presentano in maniera molto diversa. Non c'è neanche una sola scena d'amore tra i due amanti occidentali. Certo, Meyerbeer aveva previsto all'inizio dell'atto quinto un incontro (necessario per la comprensione dell'intrigo) tra Inès e Vasco. Musicalmente questa situazione è però focalizzata su un'aria d'Inès e soltanto alla fine entra il tenore, rendendosi conto che la voce dell'amata non è stata «son ombre», la «sua ombra». Ha appena il tempo di spiegarle che «le devoir et l'honneur nous sépare, hélas», che «il dovere e l'onore ci separano, ahimè» prima che entri Sélika, dando vita a un colpo di scena. Ad ogni modo, questo incontro tra Inès e Vasco non fu incluso nella versione della *première* nel 1865 che condiziona ancora oggi la nostra percezione dell'opera: François-Joseph Fétis, il critico e storico musicale belga che preparò la partitura per l'esecuzione postuma dell'opera, fa incominciare l'atto quinto subito con il confronto tra Sélika e Inès.²

Se Eduard Hanslick affermò che Vasco «è meno lacerato tra due continenti che non tra due donne, tra le quali ama sempre quella con cui si trova da solo in quel preciso momento»,³ forse neanche l'acuto critico viennese colse appieno quello che ci fa intuire la musica. A fronte di pochissimi e brevissimi incontri tra Vasco e Inès ci sono invece tanti momenti intimi che palesano i sentimenti amorosi (o solo erotici?) che provano Vasco e Sélika.

1. Due soprani a confronto

Con queste ambiguità tra la percezione letterario-librettistica e la 'realtà' scenico-musicale dell'opera, anche l'ascoltatore si sente lacerato tra il fascino esercitato da una 'connazionale', dal carattere un po' malinconico, e la seduzione di un'esuberante ragazza straniera. Quasi si potrebbe dire che il contrasto tra le protagoniste si rivela come vero perno della drammaturgia di quest'opera pseudo-storica. Già all'inizio dell'atto primo, il compositore conferisce profili molto diversi alle due donne: il ruolo di

¹ SIEGHART DÖHRING, «Meyerbeer: L'Africaine», voce della *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, a cura di Carl Dahlhaus e Sieghart Döhring, IV, München, Piper, 1991, pp. 159-166: 162: «Tatsächlich lassen nämlich Text und Szenenanweisungen nicht den geringsten Zweifel, daß Vasco ausschließlich Inès liebt und daß seine Beteuerungen von Zuneigung und Leidenschaft gegenüber Sélika lediglich Ausdruck überschwenglichen Danks (II. Akt) oder eines durch den Liebestrank ausgelösten Rauschs (IV. Akt) sind.».

² Dal 1865 in poi circola anche un'altra versione, preparata probabilmente da persone vicine a Meyerbeer durante i suoi soggiorni a Berlino per la casa editrice Bote & Bock, che prende in considerazione materiali scartati da Fétis.

³ EDUARD HANSLICK, *Die moderne Oper*, Berlin, Hofmann, 1875, p. 146: «Er wird weniger zwischen zwei Welttheilen als zwischen zwei Frauen hin- und hergeworfen, von denen er stets diejenige liebt, mit welcher er sich gerade allein befindet».



PIETRO BERTOJA (1828-1911), «Africana atto I», bozzetto per una ripresa dell'*Africana* di Meyerbeer a Rimini. Collezione privata Pietro Bertoja, Pordenone.



PIETRO BERTOJA, «Africana atto III», bozzetto per una ripresa dell'*Africana* di Meyerbeer. Collezione privata Pietro Bertoja, Pordenone. È una delle scene più famose dell'Ottocento, per la suddivisione dello spazio in larghezza e su due piani. Concepita sul modello della *Perle du Brésil*, di Félicien David, anticipa l'analoga divisione orizzontale dell'ultimo quadro di *Aida*.

PIETRO BERTOJA, «Africana atto III alla fine», disegno per una ripresa dell'*Africana* di Meyerbeer. Collezione privata Pietro Bertoja, Pordenone. Questo disegno riproduce l'abbordaggio degli indiani al bastimento comandato da don Pédro.

soprano d'Inès è segnato dal motivo ricorrente dell'addio al Tago, il fiume che attraversa Lisbona:

ESEMPIO 1⁴ – n. 1. Romance, ¹²A

Inès



La parte di Sélika era concepita originariamente, cioè dagli anni 1850 in poi, per un mezzosoprano,⁵ solo che verso il 1862 Meyerbeer decise di utilizzare per quel ruolo un altro soprano.⁶ L'identità timbrica gli permise di rendere il contrasto tra i due ruoli ancora più pungente, conflitto realizzato grazie a un profilo di Sélika ricco di 'profumi' e sonorità assolutamente inconsuete che egli seppe spingere fino alla rappresentazione di una gioia di vivere resa con mezzi musicali squisitissimi. Infatti aveva chiesto espressamente al librettista Scribe: «Bisogna farle parlare un linguaggio caldo, colorito di immagini, schemi metrici e ritmi particolari per far notare meglio la differenza rispetto al linguaggio dei personaggi europei»⁷. Sebbene non si tratti di un colorito africano o indiano (oppure africano e indiano insieme), l'intenzione fu colta dai critici dell'epoca:

Questa ninnananna richiama quei meravigliosi tessuti dell'India che riflettono vagamente nei loro ricami chimerici il sole, la flora e gli uccelli dei suoi paesaggi. Allo stesso modo, tutti i rumori del mondo tropicale risuonano in questa melodia bizzarra: cinguettii dei colibrì, dondoli di liane, ronzii di insetti immersi in lunghe strisce di luce. I suoi ritmi disinvolti sembrano seguire il morbido ondeggiare di un'amaca, la brezza soffia nei flauti e mormora al di sopra dei violini dell'orchestra, mentre lo sfioramento dei cimbali e il tintinnio dei triangoli apporta l'eco lontana dei tam-tam di una notte africana.⁸

Di contro, al motivo malinconico d'Inès Meyerbeer ha saputo dare quel carattere che chiedeva a Scribe indicando che «questa romanza potrebbe rassomigliare a un'antica

⁴ Gli esempi sono tratti da *L'africaine* / opéra en cinq actes / paroles de E. Scribe / musique de / Giacomo Meyerbeer / [...] / Grande partition d'orchestre / (entièrement conforme au manuscrit original, Paris, Brandus & Dufour, [1865], pubblicata in occasione della *première* dell'opera e ristampata nella preziosa serie «Early Romantic Opera. Bellini, Rossini, Meyerbeer, Donizetti & Grand Opera», n. 24, 1979; il luogo viene individuato mediante il numero e la lettera di richiamo con l'indicazione del numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) oppure la seguono (a destra).

⁵ Cfr. JOHN HOWELL ROBERTS, *The Genesis of Meyerbeer's «L'Africaine»*, PhD. diss., University of California, Berkeley, 1977, p. 23.

⁶ Cfr. la nota nel diario di Meyerbeer del 6 aprile 1862, in GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, a cura di Sabine Henze-Döhring, VIII, Berlin, de Gruyter, 2006, p. 348.

⁷ *Remarques générales* manuscrite de Meyerbeer, citato da ROBERTS, *The Genesis* cit., p. 110: «Il faut lui donner un langage chaud, coloré d'images, des coupes de vers et des rythmes particuliers pour marquer mieux la différence avec le langage des personnages européens».

⁸ PAUL DE SAINT-VICTOR in «La presse», 1^o maggio 1865; citato da MARIE-HÉLÈNE COUDROY, *La critique parisienne des grands opéras de Meyerbeer*, Saarbrücken, Galland, 1988, II, p. 237: «Cette berceuse vous rappelle ces merveilleux tissus de l'Inde qui reflètent vaguement dans leurs broderies chimériques, le soleil, la flore et les



ALFREDO ROQUE GAMEIRO (1864-1935), *La partenza di Vasco de Gama per l'India nel 1497*, olio su tela, 1900. Biblioteca Nacional de Portugal.

melodia nazionale»,⁹ concetto intuito da un critico belga che lodò un «timbro lievemente arcaico» che «è niente affatto sconveniente in questo *refrain*», seguendo perlopiù la «forma di quegli antichi *romanceros* che cantavano i trovatori meridionali». ¹⁰ Tutti gli altri interventi della nobildonna portoghese sono invece caratterizzati da me-

oiseaux de ses paysages. De même, toutes les rumeurs du monde tropical bruissent dans cette bizarre mélodie: gazouillements des colibris, oscillations de lianes, bourdonnements d'insectes noyés dans des longues bandes de lumière. Ses rythmes nonchalants semblent suivre la molle ondulation d'un hamac, la brise souffle dans les flûtes et murmure sur les violons de l'orchestre, tandis que le frôlement des cymbales et le tintement des triangles vous apportent l'écho lointain des tamtams d'une nuit africaine.»

⁹ *Remarques générales* manoscritte di Meyerbeer cit., p. 122: «Cette romance pourrait être censée d'être un antique air national».

¹⁰ HYACINTHE KIRSCH, *L'Africaine, opéra en 5 actes, paroles de E. Scribe, musique de G. Meyerbeer. Étude musicale & littéraire*, Liège, Thier et Lovinfosse, 1866, p. 46: «La première partie de l'air d'*Inès* affecte la forme de ces anciens *romanceros* que chantaient les trouvères méridionaux. Ce petit cachet d'archaïsme ne messied pas à ce refrain: *Adieu, rives du Tage*».

lodie che mettono in primo piano l'armonia cadenzale moderna e che sono spesso marcate da ritmi puntati. Così nel dialogo che apre l'atto primo, ancora prima del riferimento al Tago, Inès parla del suo «espoir», della sua «speranza» di rivedere Vasco, con un canto spianato da eseguire «avec tendresse», «con tenerezza» (così l'indicazione nello spartito di Fétis) oppure «avec tristesse», «con tristezza» (nella partitura del 1865 e nella nuova edizione critica curata da Jürgen Schläder col titolo originale di *Vasco de Gama*, disponibile per ora solo a nolo):

ESEMPIO 2 – n. 1. D²

Andante

Inès *avec tristesse*



j'es - pè - re j'es - pè - re

Ob., Fl., Cl. Cor. Fag.

p *p*

Poco più tardi, questa stessa Inès immagina che la sua mano sarà data al *conquistador* come «prix de la victoire», come «premio della vittoria»:

ESEMPIO 3 – n. 1. F

Récit

Inès



Ma main se-ra pour lui le prix de la vic-toi-re pro-te-gé par l'a-mour Vas-co triom-phe-ra!

VI., Vle. pizz. arco pizz. Vlc., Cb. pizz. arco

p *f*

Questa scelta della tonalità di La maggiore pone l'esordio d'Inès in stridente contrasto con il primo assolo di Sélika nell'atto secondo, il suo *air du sommeil* in La minore. Mentre le melodie d'Inès sono caratterizzate da ritmi piuttosto regolari e prevedibili, quelle di Sélika toccano l'apice di quelle tendenze quasi manieristiche, peculiari già dei due *opéras comiques* di Meyerbeer degli anni Cinquanta: *L'étoile du Nord* (1854) e *Le*

pardon de Ploërmel (1859). Come il soprano Dinorah nell'«aria dell'ombra» di quest'ultima opera, anche Sélika comincia un dialogo con uno strumento solistico dell'orchestra, giocando con l'eco della sua voce resa dal flauto traverso, quasi come se «cinguettassero» due colibrì:

ESEMPIO 4 – n. 4. Air du sommeil, D¹

Sélika *détaché légèrement*

Le Ben- ga - li dit son chant dans la nuit, son

Fl. (*imites les inflexions de la chanteuse*)
très léger

f *p*

chant, son chant

f

La misura di $\frac{3}{4}$, metro quasi mai utilizzato per Vasco, si rivela attraverso i cinque atti della partitura come scansione caratteristica di una donna per cui il codice europeo dei trionfi militari e della gloria patriottica rimane totalmente inintelligibile.¹¹ Nell'atto primo, il breve «a parte» di Sélika in cui evoca la «douce voix», la «dolce voce» di Vasco, è inserito in un breve *Andantino quasi allegretto* dall'eleganza quasi mozartiana.

ESEMPIO 5 – n. 3. Morceau d'ensemble et final, V

Sélika (*avec tendresse*)

Sa douce voix qui pri-e Ah je n'y ré-si-ste pas

f

Anche la sua scena finale di cui si parlerà ancora è concepita in larga parte nel metro di $\frac{3}{4}$, perfino in un assolo scartato nella partitura a stampa quando «avec élan», «con slancio» canta: «O douce extase, transports heureux».¹²

¹¹ Probabilmente fu proprio a causa dell'attribuzione della misura ternaria al personaggio di Sélika che Meyerbeer decise di non elaborare più uno schizzo in cui aveva musicato l'addio al Tago d'Inès con il ritmo di bolero; cfr. ROBERTS, *The Genesis* cit., pp. 156 e 169.

¹² Cfr. *ivi*, p. 53.



ALFREDO ROQUE GAMEIRO, *L'arrivo di Vasco de Gama a Calicut nel 1498*, olio su tela, 1900. Biblioteca Nacional de Portugal.

2. «La più noiosa tiritèra»

Vasco invece, questo «Gama di fantasia, [...] giovane, ardente, cavalleresco, al tempo stesso appassionato di gloria e di amore, accanito nella scoperta di paesi sconosciuti di cui ha solo sospettato l'esistenza, e abbandonato al contempo a tenere fantastiche-rie»,¹³ si preoccupa innanzitutto della gloria: per essere più precisi, della sua gloria personale. Per esprimere un tale ardore tenorile, Meyerbeer gli ha conferito quasi esclusivamente il metro di $\frac{4}{4}$, frequentemente abbinato a ritmi di tempi di marcia. Certo, nella sola aria della partitura che ha resistito all'oblio delle opere di Meyerbeer durante il ventesimo secolo, nel suo *grand air* dall'*incipit* (conferitogli da Fétis) «Ô paradis», siamo di fronte a una dolcezza totalmente inconsueta, quella di un tenore ammaliato da colori e effluvi esotici.

Per un momento si potrebbe persino credere che Vasco abbia capito qualcosa dell'atmosfera dolce di un mondo nuovo. Meyerbeer sceglie la misura di $\frac{6}{8}$ per questo momento incantevole, binaria anch'essa, ma meno squadrata e in qualche modo più vici-

¹³ KIRSCH, *L'Africaine* cit., p. 27: «Vasco de Gama d'abord, un Gama de fantaisie, [...] jeune, ardent, chevaleresque, épris de gloire et d'amour à la fois, acharné à la découverte des pays inconnus dont il a soupçonné l'existence, et s'abandonnant en même temps à de tendres rêveries».

na ai sentimenti della principessa (2 x $\frac{3}{8}$). Soprattutto se si pensa che proprio in questa precisa situazione Vasco si preoccupa solo del suo ruolo di *conquistador* e, appena finito il suo *Andantino* dalle tinte magiche, proromperà nell'esclamazione: «Mourir! mourir! enseveli dans mon triomphe, et sans que rien de lui me survive et proclame mon nom!» («Morire! morire! seppellito nel mio trionfo e senza che nulla di esso mi sopravviva e proclami il mio nome!»). Di conseguenza, la seconda parte della sua aria torna al metro standard di $\frac{4}{4}$, tempo scelto perfino per l'*Allegretto molto moderato* della sua 'cabaletta' «Ah! pitié pour ma mémoire»:

ESEMPIO 6 – n. 15. Grand air, K



Dopo aver provato l'inquietudine del contatto con un mondo sconosciuto, Vasco ritrova il suo equilibrio solo in un ritmo che per un pubblico d'opera ottocentesco doveva evocare tante cabalette costruite su versi italiani ottonari. Questo ritmo fin troppo prevedibile, per Verdi «causa [di] quelle maledette due note in levare»,¹⁴ per Boito «la più noiosa tiritèra della nostra metrica»,¹⁵ conferisce, sebbene sia realizzato con quattro crome in levare, un aspetto leggermente antiquato alla cabaletta del tenore. Questo omaggio alla tradizione sembra, al contrario, voluto e intenzionalmente ricercato dal compositore, che scelse come modello musicale non l'ottonario italiano ma il tetrametro trocaico tedesco (musicalmente quasi identico), ricordandosi della melodia composta durante i suoi studi con l'abate Vogler nell'anno 1812 per i versi di Klopstock «Gesù Cristo, siamo qui per ascoltare la tua saggezza»,¹⁶ melodia palesemente influenzata dai modelli adoperati da Mozart per l'ottonario italiano.

ESEMPIO 7 – MEYERBEER, «Jesus Christus, wir sind hier»

Allegretto



Nella concezione musicale di Meyerbeer, una tale «tiritèra» poteva dunque esprimere la stasi rasserenata che fa seguito all'apice di emozioni contrastanti espresse in un numero musicale chiuso. Con una modifica tardiva fece culminare anche il duetto tra Sélika e Vasco nell'atto quarto in una melodia del tutto 'piana', cantata all'unisono per esprimere i loro trasporti e la loro dolce estasi:¹⁷

¹⁴ Lettera di Giuseppe Verdi ad Arrigo Boito del 10 gennaio 1881, in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, I, p. 25.

¹⁵ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 14 gennaio 1881; ivi, pp. 30-31.

¹⁶ Cfr. ROBERTS, *The Genesis* cit., p. 163.

ESEMPIO 8 – n. 17. Scène et duo, ¹⁰B

Del resto, anche Verdi sceglierà pochi anni dopo lo stesso procedimento per la cabaletta «Sì, fuggiam da queste mura» del duetto Aida-Radamès nell'atto terzo della sua opera 'africana', influenzata per tanti aspetti dall'ultima opera di Meyerbeer.

Sebbene si tratti di un modello metrico diverso, lo stesso profilo di stasi rasserenata si trova pure nella melodia quasi cerimoniale assegnata a Inès nel finale dell'atto secondo. La donna portoghese vuole liberare l'amato Vasco dai vincoli del loro legame affettivo con una melodia che fa risuonare qualche tratto caratteristico del suo malinconico addio al Tago (cfr. es. 1): la quarta ascendente in levare e un passo cadenzale che si appoggia sull'intervallo di sesta:

ESEMPIO 9 – n. 7. Final, S



Queste due melodie caratteristiche d'Inès sono inoltre legate dalla polarità modale maggiore/minore (Si minore per la romanza dell'atto primo, Si maggiore per la melodia in questione), e come se fosse necessario attirare la nostra attenzione sulla loro affinità, Meyerbeer fa seguire l'una all'altra nel corso della sua sinfonia. Anche in questo caso non è fortuito l'aspetto un po' tradizionalistico dell'idea musicale: il compositore recuperò l'incipit, con il salto ascendente di settima, quasi di regale devozione, dalla sua *Festhymne zur fünfundzwanzigjährigen Vermählungsfeier Ihrer Majestäten des Königs und der Königin von Preußen*, dal suo *Inno festivo in occasione delle nozze d'argento delle Loro Maestà il re e la regina di Prussia*, composto per i festeggiamenti del 29 novembre 1848.¹⁸

ESEMPIO 10

Andantino quasi allegretto



¹⁷ I versi furono raffazzonati dopo la morte di Scribe, avvenuta nel 1861, dalla poetessa berlinese Charlotte Birch-Pfeiffer e poi tradotti in francese dal letterato parigino Joseph Duesberg. Anche la melodia citata qui poco oltre (es. 9) fu egualmente composta su versi di questa poetessa.

¹⁸ Cfr. JULIUS KAPP, *Meyerbeer*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1920, p. 178.

3. *Un minuetto fantasmagorico*

La partitura di Meyerbeer ci fa capire invece che si può raggiungere una vera quiete ma che essa è totalmente preclusa alla coppia occidentale. Musicalmente, una tale serena tranquillità non si basa sulla «tiritèra» di un ottonario o dei suoi derivati: al contrario, è legata al ritmo ternario, nel caso specifico al metro di $\frac{3}{8}$, caratteristico del ruolo di Sélika. Sebbene un simile ritmo, nella variante di $\frac{9}{8}$ (cioè $3 \times \frac{3}{8}$), venga sfiorato nel grande duetto di Sélika e Vasco verso la fine dell'atto quarto, quando il tenore vuole accertarsi di possedere la nuova conquista («Ô ma Sélika, seule tu règues sur mon âme»), il tentativo vano di dimenticare la sua Inès sarà schiacciato dalla ripresa della melodia all'unisono, inesorabilmente scandita in $\frac{4}{4}$, «Ô transports, ô douce extase» (cfr. es. mus 8). Pure con le nuove parole «Mot du ciel, quel doux transports» viene sempre realizzata – come già nell'«a parte» ansioso di Sélika «Si la mer m'eût engloutie» al centro del suo *air du sommeil* dell'atto secondo – in Fa diesis maggiore, la tonalità più distante possibile dal 'realistico' Do maggiore della morte di Sélika.

La regina indiana-africana invoca qui il «dieu de l'amour», il «dio dell'amore», e quando lo implora nella sua aria finale, lo fa con un ritmo di valzer in $\frac{3}{4}$, prima di addormentarsi ai suoni del «chœur aérien», del «coro etereo» in Do maggiore che chiude la partitura con un pacato ritmo di $\frac{3}{4}$. Il Do maggiore sembra bizzarramente legato alla prima uscita di Vasco nella scena del consiglio dell'atto primo. Dopo un'introduzione orchestrale in tempo di marcia, il tenore racconta proprio in questa tonalità – e all'inizio del suo resoconto pure nel metro di $\frac{3}{4}$ – quanto visto durante il suo viaggio di esplorazione. L'avventuriero cerca «l'immortalité», «l'immortalità», mentre Sélika alla fine dell'opera bramerà la dolcezza della morte, racchiusa dal compositore in armonie dal profumo celeste e nel ritmo anacronistico di minuetto, elevato a una fantasmagoria. Ancora nel dettaglio musicale, queste parabole incrociate tra uomo e donna, tra europeo e non-europea, tra gloria e amore, tra marcia e danza, si trovano incastrate in una 'geometria' legata all'ideologia coloniale, segnata da contraddizioni stridenti e allo stesso tempo scenicamente molto accattivanti.

Queste antinomie interessano perfino l'ambientazione dell'opera. Mentre nel libretto manoscritto di Scribe si trova un cenno all'isola del Madagascar, altre fonti divergono: il libretto stampato parla di «une île de l'océan indien», di «un'isola nell'oceano indiano», la riduzione per canto e pianoforte stampata dopo la prima rappresentazione di «une île de l'archipel indien», di «un'isola dell'arcipelago indiano».¹⁹ Questa confusione tra l'Africa e l'India si trova ancora nella 'chiarificazione' che l'editore dette al coreografo Saint-Léon durante le prove: «L'azione si svolge in Madagascar, cioè in Africa ma il colore resta indiano».²⁰

¹⁹ Cfr. ROBERTS, *The Genesis* cit., p. 64.

²⁰ Lettera di Sélim François Dufour ad Arthur Saint-Léon del 29 novembre 1864; ivi, p. 65: «L'action se passe à Madagascar; c'est à dire en Afrique, mais la couleur reste indienne».

Immaginando un culto brahmanico in questa isola situata all'est dell'Africa e usando un albero tossico, il manzaniglio, che esisteva ai loro tempi solo nei Caraibi, come 'agente' del suicidio finale di Sélika, Meyerbeer e il suo librettista Scribe crearono un'immensa incongruenza, che fece scatenare un importante critico dell'epoca: «La verità storica è interamente snaturata, [...] i caratteri dei diversi personaggi sono per la maggior parte falsi o traditi».²¹ Ovviamente stabilire un'ambientazione precisa non aveva importanza per Meyerbeer e Scribe. Poiché l'opera vide la luce solo dopo la morte di entrambi gli artisti, il titolo scelto per la prima assoluta del 28 aprile 1865 non contribuì a rendere più chiare questioni irrisolte, legate a una genesi estremamente lunga e travagliata.

Già nel 1837, Meyerbeer aveva scelto un soggetto che avrebbe portato in scena i colonizzatori spagnoli e gli indigeni dell'Africa occidentale. Nel 1851 riprese il lavoro, decidendo di inserire in questo primo concetto il personaggio storico di Vasco de Gama, e di spostare il luogo dei primi atti da Siviglia a Lisbona, quello degli ultimi atti verso l'oceano indiano. Infatti, non sono stati molti i pezzi musicali che poterono essere ripristinati dalla partitura della «vecchia Affricana» (in italiano nel linguaggio di Meyerbeer), provvisoriamente finita nel 1843. Meyerbeer confidò al suo segretario parigino: «In definitiva ho visto man mano che avanzavo nella composizione di quest'opera, che non avrei potuto mantenere quasi nulla della mia vecchia partitura dell'Africana».²² Alla fine, solo alcuni pezzi, soprattutto nell'atto terzo, furono integrati nella nuova partitura alla quale il compositore si dedicò principalmente dal 1860 al 1864 e che avrebbe dovuto portare il nuovo titolo *Vasco de Gama*. Dopo la morte di Meyerbeer, Fétis invece preferì il titolo originario, prendendo in considerazione soprattutto le aspettative di un pubblico che aveva saputo da lungo tempo del lavoro di Meyerbeer a una partitura con un titolo divenuto oramai anche geograficamente problematico.

4. *Desideri maschilisti*

La 'morale' dell'opera sembra palese: la donna – sia essa schiava o figlia delle classi dirigenti di Portogallo – non solo deve sottomettersi ai desideri dell'uomo, ma lei stessa, da sola, deve riuscire a placarne gli slanci virili. Questa caricatura dei ruoli maschili e femminili nella concezione ottocentesca viene però smentita dall'assetto scenico-musicale. Albert Gier in uno studio molto perspicace sul colonialismo in quest'opera ha affermato in modo sconvolgente che alla fine non ha alcun senso l'osservazione di Hans-

²¹ LÉON ESCUDIER in «L'art musical», 4 maggio 1865; citato da COUDROY, *La critique parisienne* cit., p. 207: «La vérité historique y est entièrement dénaturée, [...] les caractères des divers personnages sont pour la plupart faux ou trahis».

²² Lettera di Giacomo Meyerbeer a Louis Gouin del 24 marzo 1853; in MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, VI, a cura di Sabine Henze-Döhring, Berlin, de Gruyter, 2002, p. 50: «Au bout du compte je voyais [...] plus j'avais dans la composition de cet ouvrage, que je ne pourrais presque rien employer de mon ancienne partition de l'Africaine.»

lick, secondo il quale si tratta di un eroe titubante tra due donne, tra due mondi. «Il caso è opposto. Sélika è il mondo sconosciuto e quindi il vero e unico oggetto del suo desiderio».²³ Nell'assetto di quest'opera le ambizioni del protagonista maschile sono spaccate tra l'interesse per una donna, sia pure amata, che desidera sposare e un'amante che desidera *tout court*. A prescindere da tutta l'ambientazione esotica, *L'africaine* mette in scena i rapporti tra i sessi com'erano peculiari della società ottocentesca e come ci sono ben noti grazie a un'altra opera lirica emblematica: *La traviata*.

Rispetto a una prima lettura del libretto e a differenza dell'opera di Verdi, la donna desiderata non si sacrifica per la gloria o il conforto dell'uomo amato. Lasciando l'ultima parola all'amore eterno e quasi sovrumano di Sélika, Meyerbeer capovolge i rapporti tra sesso 'forte' e sesso 'debole'. Il compositore era perfettamente cosciente delle problematiche di una tale scelta; infatti, nel considerare la possibilità di un finale alternativo, annotò in un libretto manoscritto:

Se si ritenesse che il carattere di Vasco sembri egoista e ingrato visto che abbandona volontariamente e senza alcun sforzo questa povera Sélika, all'amore della quale deve la vita, che ha sposato, che ha amato un istante e che non solo gli perdona la sua infedeltà ma anche lo unisce alla sua rivale Inès, si potrebbe allora terminare l'opera come segue, per riabilitare il carattere di Vasco.²⁴

Solo che il compositore decise di concludere l'opera con l'aria finale di Sélika come conosciamo oggi l'opera: nella sua visione di un amore incondizionato, fantasia maschilista senz'alcun dubbio, l'uomo è condannato a sparire. Le ultime pagine della sua ultima opera annichiliscono letteralmente il protagonista maschile. Forse, malgrado tutto, Fétis aveva ragione a non intitolare quest'opera *Vasco de Gama*, ma appunto *L'africaine*.*

²³ ALBERT GIER, «*L'Africaine*» und die Ideologie des Kolonialismus, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, a cura di Sieghart Döhring e Arnold Jacobshagen, Laaber, Laaber, 1998 («Thurnauer Schriften zum Musiktheater», 16), pp. 134-147: 146: «Das Gegenteil ist der Fall. Sélika ist die fremde Welt und damit das eigentliche – und einzige – Objekt seiner Begierde».

²⁴ Nota manoscritta di Meyerbeer; citata da ROBERTS, *The Genesis* cit., p. 129: «Si l'on trouvait que le caractère de Vasco paraît égoïste et ingrat en quittant volontairement et sans aucun effort cette pauvre Sélika à l'amour de laquelle il doit la vie, dont il a été l'époux, qu'il a aimé un instant et qui lui pardonne non seulement son infidélité mais l'unit même avec sa rivale Inès, on pourrait alors finir la pièce de la façon suivante, pour réhabiliter le caractère de Vasco».

* Ringrazio Vincenzina C. Ottomano (Berna) per il prezioso aiuto nella revisione linguistica di questo saggio.

Tommaso Sabbatini

Genealogia di Sélika

Quando vede la luce all'Opéra di Parigi nel 1865, *L'africaine* è orfana sia del compositore che del librettista; è il quarto *grand opéra* di Giacomo Meyerbeer ed il diciannovesimo di Eugène Scribe, due uomini nati nel secolo precedente e che hanno iniziato a collaborare sotto la Restaurazione. Eppure dimostra una vitalità straordinaria: il colore locale esotico ed il motivo della donna che si sacrifica per la rivale avranno enorme fortuna nell'opera dei decenni successivi; anche solo limitandosi all'Italia, *Aida* di Giuseppe Verdi (1871), *La Gioconda* di Amilcare Ponchielli (1876), *Dejanice* di Alfredo Catalani (1883), *Cristoforo Colombo* di Alberto Franchetti (1892) difficilmente sarebbero immaginabili senza *L'africaine*. Questo miracolo rende inevitabile pensare all'*Africaine* alla luce della sua eredità. Ma così facendo si rischia di dimenticare che quest'opera proviene da un'altra epoca, e in origine raccontava un'altra storia.

Nel 1837, quando *L'africaine* fu concepita, Scribe e Meyerbeer volevano far seguire a *Les huguenots* (1836), tragedia dell'intolleranza religiosa, una tragedia dell'incomprensione culturale, con un protagonista europeo e un'eroina extraeuropea. Il monumentale *Fernand Cortez* di Gaspare Spontini (1809) aveva messo in scena l'amore a lieto fine del *conquistador* spagnolo e della principessa azteca Amazily. *L'africaine* avrebbe dato del colonialismo iberico un'immagine lontana dal trionfalismo dell'opera di Spontini,¹ e soprattutto avrebbe portato sulla scena non un popolo estinto come gli Aztechi, ma degli abitanti dell'Africa subsahariana, ben altrimenti reali per gli spettatori francesi. Un progetto audace, forse troppo, che non viene realizzato secondo i piani, ma solo in forma surrogata.

Le vicissitudini dell'*Africaine* sono state ricostruite da John H. Roberts:² nel 1843 Meyerbeer accantona l'opera, di cui ha completato una prima stesura; tra il 1850 e la sua morte nel 1864 lavora a trasformarla in un più convenzionale *grand opéra* storico sulla scoperta dell'India, *Vasco de Gama*. *L'africaine* che conosciamo è in realtà *Vasco*

¹ Meyerbeer aveva sicuramente presente anche *Jessonda* di Louis Spohr (1823), che ha per protagonista Tri-stão da Cunha, e che condivide i toni di *Fernand Cortez*. L'affinità non è casuale: se *Fernand Cortez* celebra implicitamente la campagna di Spagna di Napoleone, la fonte di *Jessonda*, la tragedia di Antoine Lemierre *La veuve du Malabar* (1770), celebrava esplicitamente la colonizzazione francese in India.

² JOHN HOWELL ROBERTS, *The Genesis of Meyerbeer's «L'Africaine»* (PhD diss., University of California, Berkeley, 1977), ProQuest (Order No. 3300426).

de Gama: François-Joseph Fétis, nel predisporre la partitura per la prima rappresentazione, ha ripristinato il primo titolo. Nel rifacimento l'ufficiale spagnolo Fernand è stato rimpiazzato dall'esploratore portoghese, Sélika da mezzosoprano è diventata soprano, e la prima metà dell'opera è stata radicalmente modificata. Ciò nonostante, gli ultimi due atti seguono da vicino il vecchio libretto, pur essendo ambientati in India anziché nell'interno dell'Africa occidentale.³ *L'africaine* del 1843 ci è giunta nello spartito autografo di Meyerbeer;⁴ anche se solo una piccola parte della musica è passata nell'*Africaine* che oggi si rappresenta, il documento contiene indizi preziosi per la comprensione di quest'ultima.

Forse non è solo per abitudine che Meyerbeer e Scribe, in privato, hanno continuato a riferirsi a *Vasco de Gama* con il titolo *L'africaine*: Sélika resta la protagonista, e che nella nuova versione sia diventata indiana è secondario. Anche al Verdi di *Rigoletto* e del *Ballo in maschera*, dopotutto, importava poco che Francesco I di Francia e Gustavo III di Svezia diventassero il duca di Mantova e Riccardo, conte di Warwick, purché il cambiamento fosse solo di nome e non di sostanza. E la sostanza, qui, è che gli schiavi, trattati come merce dagli europei, sono individui con alle spalle una storia e una cultura.

Scribe, dal canto suo, si affeziona al tema dell'amore impossibile tra rappresentanti di civiltà diverse. Lo dimostrano i suoi libretti per *Dom Sébastien* di Gaetano Donizetti (1843) e *Jeanne la Folle* di Louis Clapisson (1848):⁵ il re del Portogallo del primo lavoro ed il re di Castiglia del secondo amano entrambi una donna araba. Se non fosse stato per i ripensamenti di Meyerbeer, *L'africaine* si sarebbe potuta collocare cronologicamente tra questi due titoli. Non è un caso che i *grands opéras* di questa ideale trilogia siano tutti ambientati nella penisola iberica (originariamente la scena della prima parte dell'*Africaine* era posta a Siviglia sotto Filippo III): Spagna e Portogallo detengono il primato cronologico nella storia dell'Inquisizione moderna, e sono quindi visti come i primi responsabili dell'intolleranza e dell'oscurantismo dell'*ancien régime*.

Sempre se fosse stata rappresentata negli anni Quaranta, *L'africaine* avrebbe avuto poi un *pendant* nell'*opéra comique* di Scribe e Clapisson *Le code noir* (1842). Ambientata nella Martinica e liberamente ispirata ad un racconto di pochi anni prima (*Les épaves* di Madame Charles Reybaud, 1838), ha per protagonisti una schiava e il figlio di una schiava (indistinguibile dai bianchi, educato come un gentiluomo francese, ma schiavo per la legge). Sia pure con il tono lieve della commedia sentimentale, Scribe prende apertamente partito per i neri e i mulatti delle colonie francesi, dove la schiavitù esiste ancora. Ad accomunare le due opere è anche il manzaniglio: l'albero dalle esa-

³ La revisione di Fétis, pur di non rinunciare a chiamare «africana» la protagonista, suggerisce implicitamente che l'azione di quarto e quinto atto si colloca in Madagascar.

⁴ GEN MSS MUSIC MISC VOLUME 21, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Digitalizzato ed accessibile all'indirizzo <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3434401> (verificato il primo ottobre 2013).

⁵ *Jeanne la Folle* era inizialmente destinata a Donizetti: WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere* [Donizetti, 1965], p. 337.

lazioni tossiche intorno a cui ruota l'epilogo dell'*Africaine* gioca un ruolo nell'antefatto del *Code noir*.

L'africaine, dunque, è sì un capolavoro che anticipa atmosfere decadenti, ma è prima di tutto un'opera della Monarchia di luglio su una regina dell'Africa occidentale venduta come schiava. Viene da chiedersi, allora, come Scribe e Meyerbeer siano giunti alla scelta di un simile argomento, a quali fonti abbiano attinto,⁶ insomma, quale sia la genealogia di Sélika.

1. Il nome, il paese

In qualche caso i libretti di Scribe sono adattamenti dichiarati di opere letterarie o teatrali. Ma più spesso rielaborano creativamente temi in voga. Scribe non è un plagiatore ma piuttosto un utilizzatore, come Henri de Régnier definì D'Annunzio (*utilisateur*)⁷; estremamente ricettivo alle mode culturali, sempre preoccupato di intercettare il consenso del pubblico, Scribe è al passo con lo *Zeitgeist*. Così, per fare solo gli esempi più ovvi, Fenella, la protagonista della *Muette de Portici* di Daniel-François-Esprit Auber (1828), prende in prestito il nome dalla (finta) muta di *Peveril of the Peak* di Walter Scott; dietro *Robert le diable* di Meyerbeer (1831) si intravedono il *Faust* di Goethe, il *Freischütz* di Weber, *The monk* di Matthew Gregory Lewis; la Rachel della *Juive* di Fromental Halévy (1835) discende dalla Rebecca di *Ivanhoe* di Walter Scott. Sappiamo per certo, poi, che Scribe attinge volentieri da opere scientifiche e da fonti iconografiche. I libretti di *Gustave III* di Auber (1833) e *Le prophète* di Meyerbeer (1849) dichiarano il proprio debito rispettivamente verso John Brown (*The Northern Courts*, 1818, edizione francese 1820) e Voltaire (*Essai sur les mœurs*, 1756); *Le lac des fées* di Auber (1839) rimanda in una nota alla pittura del Rinascimento tedesco, *Marco Spada* sempre di Auber (*opéra comique*, 1852, poi balletto, 1857) ad un quadro di Horace Vernet. È lecito dunque chiedersi quali opere di finzione e quali documenti abbiano nutrito l'immaginazione di Scribe e Meyerbeer per *L'africaine*.

Un punto di partenza per la nostra indagine potrebbe essere il nome dell'eroina dell'opera, Sélika (o Sélica⁸). La letteratura sull'*Africaine* non ha dato merito a Scribe di una scelta che ha del geniale. Sélika, infatti, ricorda i nomi di personaggi femminili esotici della letteratura romantica internazionale: la Zuleika di Byron (*The Bride of Abydos*, 1813), la Zelica di Thomas Moore (*Lalla Rookh*, 1817) e la Suleika di Goethe (*West-östlicher Divan*, 1819). Ma Sélika, senza la *z* orientaleggiante, è anche un nome africano, vero o presunto poco importa, in quanto femminile di Sélico: il

⁶ Abbiamo notizie sicure, grazie a Roberts, solo sui testi utilizzati da Scribe e Meyerbeer per il rifacimento come *Vasco de Gama*: oltre ai *Lusiadi* di Camões, letteratura sull'India, sul Portogallo e sulle scoperte geografiche. Cfr. ROBERTS, *The Genesis* cit., pp. 189-193.

⁷ «M. Gabriel d'Annunzio n'est point en littérature ce qu'on pourrait appeler un inventeur; il est plus exactement un utilisateur. [...] Certes, M. d'Annunzio utilise, mais en utilisant il transforme» (HENRI DE RÉGNIER, *Gabriel d'Annunzio*, in *Sujets et paysages*, Paris, Mercure de France, 1906, pp. 292-300: 294).

⁸ Per comodità adottato uniformemente la grafia definitiva con la *k*, anche se quella originaria sarebbe Sélica.



Marie Constance Sasse, prima interprete del ruolo di Séluka. Incisione. Parigi, Bibliothèque nationale de France. La Sasse (1834-1907) fu anche la prima interprete di Elisabetta nel *Don Carlos* di Verdi (1867).

racconto africano di Jean-Pierre Claris de Florian *Sélico* (1792), infatti, aveva conosciuto una certa popolarità durante la Rivoluzione: nel 1793 erano andati in scena una trasposizione operistica di Bernardo Mengozzi ed un adattamento teatrale di Guilbert de Pixérécourt; anche Luigi Cherubini aveva intrapreso, ed abbandonato, un'opera sullo stesso soggetto. L'eroina di Scribe e Meyerbeer, dunque, ha un nome che è sia di richiamo, sia 'autentico'.

I nomi di Séluka e di Yoriko (poi Nélusko) potrebbero anche risentire dell'influsso di *Ourika* (1823), fortunatissimo racconto di Madame de Duras su cui torneremo, e del classico *Oroonoko* (1688) di Aphra Behn, *Oronoko* nella traduzione francese (1745). Le terminazioni -ka e -ko, ad ogni modo, sono sentite come africane. E non del tutto a torto. Roger Little, dopo avere svolto indagini in Senegal, assicura che Ourika è un nome *peul*, e che

[l]a terminaison «-ka» serait comme un patronyme qu'un usage plus récent détache de ce qui précède: ainsi connaît-on de nos jours la romancière sénégalaise Aminata Maïga Ka ou le critique Abdou Anta Ka.⁹

Il nome Ourika, secondo Little,

existe toujours parmi les Peulh du Fouta-Toro (région du fleuve [Sénégal]) et surtout du Fouta-Djallon (région montagneuse à cheval sur le sud-ouest du Sénégal et la Guinée), sous la forme soit de Ouri-Ka, soit de Wouri-Ka, selon le dialecte.¹⁰

Ma quali sono le coordinate geografiche dell'immaginario regno di Sélika? Facciamo un passo indietro.

All'inizio della Restaurazione l'interno dell'Africa occidentale è ancora misterioso per gli europei. Timbuctù è ancora avvolta dalla leggenda, e nessun europeo vi ha messo piede. L'esploratore scozzese Mungo Park, la cui relazione è stata pubblicata nel 1799 e immediatamente tradotta in francese,¹¹ ha dimostrato che il Niger non è né l'alto corso del Nilo, né l'alto corso del Senegal. Ma le sorgenti del fiume sono state localizzate solo approssimativamente, non si sa dove defluiscano le sue acque, e non si hanno informazioni sul suo corso oltre Timbuctù: Mungo Park ha trovato la morte, nel 1806, proprio tentando di discendere il Niger.

Se Mungo Park ha consapevolmente sfidato l'ignoto, a volte può essere pericoloso anche solo avvicinarsi alle coste dell'Africa. Gli anni delle guerre napoleoniche hanno visto il ritorno della pirateria barbaresca, e sono numerose le testimonianze di occidentali (in genere americani) che hanno fatto naufragio e sono stati ridotti in schiavitù dagli arabi.¹² Fanno l'esperienza del deserto e della schiavitù i marinai di due brigantini, l'americano *Commerce* ed il britannico *Surprise*, che si infrangono su degli scogli a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro nel 1815.¹³ Nel 1816 è una fregata francese ad incagliarsi, la *Méduse*. Le raccapriccianti vicende della zattera della *Méduse* sono tuttora note grazie al dipinto di Théodore Géricault, presentato al Salon del 1819; meno celebri le disperate peregrinazioni di un altro gruppo dei suoi naufraghi sul continente africano. Sempre nel 1816 appare il racconto delle avventure di Robert Adams, un ma-

⁹ ROGER LITTLE, *Le nom et les origines d'Ourika*, «Revue d'histoire littéraire de la France», xcvi/4, 1998, pp. 633-637: 634.

¹⁰ Ivi, p. 635.

¹¹ MUNGO PARK, *Travels in the Interior Districts of Africa, Performed under the Direction and Patronage of the African Association, in the Years 1795, 1796 and 1797*, London, G. and W. Nicol, 1799; trad. francese: *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, fait en 1795, 1796 et 1797*, Paris, Dentu, 1799; edizione moderna: *Travels in the Interior Districts of Africa*, a cura di Kate Ferguson Marsters, Durham, Duke University Press, 2000.

¹² Si vedano *White Slaves, African Masters: An Anthology of American Barbary Captivity Narratives*, a cura di Paul Baepfer, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, e KHALID BEKKAOU, *White Women Captives in North Africa: Narratives of Enslavement, 1735-1830*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

¹³ JAMES RILEY, *An Authentic Narrative of the Loss of the American Brig 'Commerce', Wrecked on the Western Coast of Africa, in the Month of August, 1815*, Hartford, CT, printed by author, 1817; *A Narrative of the Shipwreck of the British Brig 'Surprise', [...] on the Coast of Barbary, on the 28th December 1815*, London, Gye and Balne, 1817.

rinaio americano che sostiene di essere naufragato nel 1810, di avere vissuto per tre anni in schiavitù, di avere passato qualche mese a Timbuctù e di avere attraversato il Sahara a piedi.¹⁴

La relazione di due sopravvissuti, il medico Jean-Baptiste-Henri Savigny e l'ingegnere Alexandre Corréard, sul naufragio della *Méduse* viene pubblicata nel 1817¹⁵ e più volte ristampata. Sull'onda dell'emozione e dello scandalo provocati dal disastro della *Méduse*, poi, vengono tradotti in francese nel 1817 il racconto di Adams¹⁶ e nel 1818 la relazione del capitano James Riley sul naufragio del *Commerce* (con in appendice il resoconto del meno sensazionale naufragio della *Surprise*).¹⁷ Nel 1819 lo schema del *Commerce*, della *Surprise* e della *Méduse* (naufragio su un bassofondo e prigionia in terra africana) si ripete per la *Sophie*, un brigantino francese;¹⁸ nel 1827 un'altra nave francese, l'*Olympe*, naufraga nella stessa regione.¹⁹ Opere compilative dedicate ai naufragi celebri sono continuamente pubblicate e ristampate: negli anni Trenta nuovi titoli e nuove edizioni si susseguono a ritmo vertiginoso.²⁰

Scribe, dunque, aveva abbondante materiale a cui attingere per immaginare il naufragio che occupa l'atto centrale dell'*Africaine*.²¹ Lo spartito autografo di Meyerbeer del 1843 non chiarisce quale sia l'origine dell'«explosion» a seguito della quale gli africani danno l'arrembaggio alla nave, ma è improbabile che gli africani di Scribe e Meyerbeer abbiano dell'artiglieria, o delle imbarcazioni marittime abbastanza robuste per speronare un veliero. A causare l'esplosione dev'essere quindi lo scontro con uno scoglio (la versione del 1865 è più chiara e parla esplicitamente di «récif»). Va detto che nell'opera l'in-

¹⁴ *The Narrative of Robert Adams, a Sailor, Who Was Wrecked on the Western Coast of Africa, in the Year 1810*, London, John Murray, 1816; edizione moderna: *The Narrative of Robert Adams, a Barbary Captive*, a cura di Charles Hansford Adams, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

¹⁵ JEAN-BAPTISTE-HENRI SAVIGNY e ALEXANDRE CORRÉARD, *Naufrage de la frégate 'La Méduse', faisant partie de l'expédition du Sénégal*, en 1816, Paris, Hocquet, 1817.

¹⁶ *Nouveau voyage dans l'intérieur de l'Afrique fait en 1810, 1811, 1812, 1813 et 1814, ou Relation de Robert Adams, américain des Etats-Unis*, Paris, L. G. Michaud, 1817.

¹⁷ JAMES RILEY, *Naufrage du brigantin américain 'Le Commerce', perdu sur la côte occidentale d'Afrique, au mois d'août 1815*, Paris, Le Normant, 1818.

¹⁸ CHARLES COCHELET, *Naufrage du brick français 'la Sophie', perdu le 30 mai 1819 sur la côte occidentale d'Afrique, et captivité d'une partie des naufragés dans le désert du Sahara*, Paris, Mongie, 1821.

¹⁹ *Naufrage du navire français 'l'Olympe', parti du Havre le 27 Septembre 1827, pour Buénos-Ayres [...] et jeté sur la côte d'Afrique*, Le Havre, Faure, 1828.

²⁰ Si veda MONIQUE BROSE, *Littérature marginale: les histoires des naufrages*, «Romantisme», 4, 1972, pp. 112-120.

²¹ A prima vista il naufragio della *Méduse* potrebbe sembrare un evento troppo remoto per avere influenzato *L'Africaine*, concepita vent'anni dopo. Ma bisogna ricordare che Scribe e Meyerbeer erano esattamente coetanei di Géricault; inoltre, nel 1832 era andato in scena al Théâtre de l'Ambigu il dramma di Charles Desnoyer *Le naufrage de la Méduse*, e nel 1839 il Théâtre de la Renaissance avrebbe presentato un'opera dallo stesso titolo con musica di Auguste Pilati e Friedrich von Flotow. Sull'opera di Pilati e Flotow si veda GABRIELA CRUZ, *Giacomo Meyerbeer's «L'Africaine» and the End of Grand Opera*, PhD diss., Princeton University, 1999, ProQuest (Order No. 9948396), pp. 268-270, MARK EVERIST, *Donizetti and Wagner: «Opéra de genre» at the Théâtre de la Renaissance*, in *Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth-Century Paris*, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 319-323, e SARAH HIBBERD, *«Le Naufrage de la Méduse» and Operatic Spectacle in 1830s Paris*, «19th-Century Music», xxxvi/3, 2013, pp. 248-263.

contro tra europei e africani avviene non sulla terraferma, come nei casi reali citati, ma a bordo della nave: è facile, però, comprendere le ragioni sceniche di tale scelta.

Con la fine delle guerre europee riprendono le esplorazioni. Tra i passeggeri della *Méduse* che hanno la fortuna di salvarsi c'è Gaspard-Théodore Mollien, che nel 1818 raggiunge le fonti del Senegal e del Gambia; la sua relazione è pubblicata nel 1822.²² Nel 1822 il militare scozzese Alexander Gordon Laing si spinge nell'entroterra della Sierra Leone, arriva alle sorgenti del Rokel e si avvicina a quelle del Niger. Subito dopo avere licenziato per la stampa il resoconto di questo viaggio, nel 1825,²³ Gordon Laing riparte alla volta di Timbuctù: riesce a raggiungerla, nel 1826, ma non a ritornare per raccontarlo. Tra il 1822 e il 1825 i britannici Dixon Denham, Hugh Clapperton e Walter Oudney, partiti da Tripoli, si spingono fino al lago Ciad ed al territorio degli Hausa; la relazione della spedizione (in cui Oudney trova la morte) viene data alle stampe nel 1826.²⁴ Clapperton muore nel 1827 nel tentativo di scoprire la foce del Niger; nel 1829 appare il diario di questa nuova spedizione, continuato dopo la morte di Clapperton dal suo servitore Richard Lander.²⁵ Tra il 1827 e il 1828 il francese René Caillié discende il Niger fino a Timbuctù e fa ritorno attraversando il Sahara; nel 1830 pubblica le sue osservazioni.²⁶ Richard Lander e il fratello John riescono dove avevano fallito Mungo Park e Clapperton: nel 1830 sono i primi a discendere il Niger fino alla foce. I loro diari escono nel 1832.²⁷ Timbuctù e il Niger, due misteri che resistevano da secoli, sono ormai risolti.²⁸

Tutti i resoconti in inglese appena citati (Laing, Denham-Clapperton-Oudney, Clapperton-Lander, Richard e John Lander) vengono tempestivamente pubblicati in francese.²⁹ Scribe poteva dunque contare complessivamente su sei testi che racchiudevano un decennio di scoperte ininterrotte e sensazionali. Il libro di Laing è, dei sei, il più ma-

²² GASPARD-THÉODORE MOLLIEU, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, aux sources du Sénégal et de la Gambie, fait en 1818, par ordre du gouvernement français*, Paris, Veuve Courcier, 1820.

²³ ALEXANDER GORDON LAING, *Travels in the Timamsee, Kooranko, and Soolima Countries in Western Africa*, London, John Murray, 1825.

²⁴ DIXON DENHAM, HUGH CLAPPERTON, e WALTER OUDNEY, *Narrative of Travels and Discoveries in Northern and Central Africa, in the Years 1822, 1823, and 1824*, London, John Murray, 1826.

²⁵ HUGH CLAPPERTON, *Journal of a Second Expedition into the Interior of Africa, from the Bight of Benin to Soccatoo*, London, John Murray, 1829; edizione moderna: *Hugh Clapperton into the Interior of Africa: Records of the Second Expedition, 1825-1827*, a cura di Jamie Bruce Lockhart e Paul E. Lovejoy, Leiden, Brill, 2005.

²⁶ RENÉ CAILLIÉ, *Journal d'un voyage à Temboctou et à Jenné dans l'Afrique centrale, précédé d'observations faites chez les Maures Braknas, les Nalous et d'autres peuples, pendant les années 1824, 1825, 1826, 1827, 1828*, Paris, Imprimerie royale, 1830.

²⁷ RICHARD e JOHN LANDER, *Journal of an Expedition to Explore the Course and Termination of the Niger; with a Narrative of a Voyage Down That River to Its Termination*, London, John Murray, 1832.

²⁸ Si vedano CHRISTOPHER LLOYD, *The Search for the Niger*, London, Collins, 1973, e ANTHONY SATTIN, *The Gates of Africa: Death, Discovery and the Search for Timbuktu*, London, HarperCollins, 2003.

²⁹ ALEXANDER GORDON LAING, *Voyage dans le Timanni, le Kouranko et le Soulimana, contrées de l'Afrique occidentale, fait en 1822*, Paris, Delaforest et Arthus Bertrand, 1826; DIXON DENHAM, HUGH CLAPPERTON e WALTER OUDNEY, *Voyages et découvertes dans le Nord et dans les parties centrales de l'Afrique [...] exécutés pendant les années 1822, 1823 et 1824*, Paris, Arthus Bertrand et Mongie aîné, 1826; HUGH CLAPPERTON, *Second voyage dans l'intérieur de l'Afrique, depuis le golfe de Benin jusqu'à Sackatou, par le capitaine Clapperton, pendant les*

neggevole, ma forse il più stimolante per un uomo di teatro. Le illustrazioni non mostrano paesaggi, ma solo tipi umani delle regioni di Timannee, Kooranko e Soolima (queste le ortografie di Laing). Le modalità della rappresentazione sono in tutto e per tutto quelle dei figurini teatrali, e sono ritratti sacerdoti, guerrieri, musicisti e donne che danzano: le stesse categorie che animano abitualmente le rievocazioni storiche del *grand opéra*. C'è poi un lungo passaggio (quindici pagine) che sembra fatto apposta per eccitare la fantasia di un librettista: la descrizione dei festeggiamenti con i quali Laing viene ricevuto nella capitale del Soolima, Falaba. Si inizia con una grande esercitazione militare, al suono di un'orchestra di più di cento musicisti; poi un cantore e le sue dieci mogli intonano dei canti di circostanza, di cui Laing trascrive il contenuto; seguono un numero di destrezza, gli omaggi al re, un'orazione, i saluti all'ospite. Insomma, un'articolata scena cerimoniale come quelle di rigore nel *grand opéra*. Sarebbe azzardato dire che Scribe ha concepito *L'africaine* sfogliando questo testo; sicuramente, però, Scribe e Meyerbeer potevano trovare in Laing la conferma che l'Africa subsahariana si prestava ad ambientarvi un'opera, nonché dei documenti visivi utili a confezionare dei costumi 'esatti'.³⁰ Inoltre, Scribe colloca il regno di Sélika «près des sources du Niger»;³¹ Laing è l'esploratore che più si è avvicinato alle sorgenti del Niger, ed ha descritto l'aura soprannaturale che le circonda:

Regarding a river of such importance as the Niger, which is looked upon in the negro world as the largest river in the universe, there are naturally to be found, amongst such superstitious people, many extraordinary traditions; it is said, than although not more than half a yard in diameter at its source, if any one was to attempt to leap over it, he would fall into the spring, and be instantly swallowed up, but that a person may step over it quietly without apprehension of danger; also, that it is forbidden to take water from the spring, and that any one who attempts it will have the calabash wrested from his hand by an invisible power, and, perhaps, lose his arm; but the enumeration of all their absurd fictions would be tedious.³²

Il regno di Sélika, nell'opera, è dominato da un clima di terrore religioso, e il manzanioglio possiede, come il Niger alla sorgente, un misterioso potere letale.

Il progresso delle conoscenze sul territorio dell'Africa modifica anche la percezione che gli europei hanno dei suoi abitanti. Se l'Africa è sterile e inospitale, è logico, per la teoria dei climi propugnata da Montesquieu, che gli africani siano primitivi. Ma questo pregiudizio cade, nel secondo Settecento, quando si scopre un'Africa verde e addirittura lussureggiante. L'abbé Grégoire, nel suo *De la littérature des nègres* (1808),

années 1825, 1826 et 1827, Paris, Arthus Bertrand, 1829; RICHARD e JOHN LANDER, *Journal d'une expédition entreprise dans le but d'explorer le cours et l'embouchure du Niger, ou Relation d'un voyage sur cette rivière depuis Yaourie jusqu'à son embouchure*, Paris, Paulin, 1832.

³⁰ La relazione Denham-Clapperton-Oudney contiene altri potenziali figurini e quelle che in un contesto teatrale si chiamerebbero tavole di attrezzaria; in vista di potenziali scenografie, le tavole di Denham-Clapperton-Oudney e Caillié contengono dettagli architettonici, ed in Mollien, Denham-Clapperton-Oudney e Caillié si possono trovare delle vedute da cui trarre dei fondali.

³¹ ROBERTS, *The Genesis* cit., p. 91.

³² LAING, *Travels* cit., pp. 326-327.

scrive che «les relations récentes ont grandement modifié l'opinion qui, aux contrées africaines, n'attachoit guère que l'idée de déserts infertiles»,³³ e cita come esempio della nuova visione del continente il poema *The Guinea Voyage* (1789) dell'ex marinaio e abolizionista irlandese James Field Stanfield. La presenza di un grande fiume, il Niger, accomuna l'interno dell'Africa all'India e alla Cina, culle di antiche e raffinate civiltà. L'antichità e lo splendore di Timbuctù sono testimoniati da Leone l'Africano, il geografo arabo del sedicesimo secolo a cui gli esploratori moderni hanno dato nuova credibilità (non è un caso che la *Descrizione dell'Africa* di Leone sia ristampata in francese nel 1830).

Il poemetto *Néali, ou La traite des nègres* di Victor Chauvet (noto in Italia come il destinatario della lettera di Manzoni *sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*) è utile per capire come gli autori francesi immaginano l'Africa occidentale negli anni della febbre delle spedizioni. Il testo è lungi dall'essere un capolavoro, ma è rappresentativo di un consenso generale tra i letterati del tempo, poiché, presentato ad un concorso indetto dall'Académie française nel 1823 sul tema dell'abolizione della tratta degli schiavi, viene insignito del primo premio (è pubblicato l'anno seguente, in appendice alla tragedia *Arthur de Bretagne* dello stesso autore).³⁴ Questo l'esordio del poemetto:

Terre aux noirs habitants, climat mystérieux,
 Afrique qui, rebelle à nos pas curieux,
 de plus d'un Mungo-Park ensevelis l'audace,
 que de fois, en espoir m'égarant sur leur trace,
 je visite tes bords où les cieux bienfaisans,
 au milieu des fléaux, ont caché leurs présens,
 ces monts, ces bois fleuris, ces lacs intarissables!
 Là, non loin du désert, vaste océan de sables,
 qu'agitent de l'Atlas les brûlans aquilons,
 des fleuves argentés baignent de frais vallons;
 le rocher ceint son front de bananiers fertiles;
 près du repaire affreux des tigres, des reptiles,
 bondit et la gazelle et le zèbre innocent,
 et, du Maure oppresseur bravant l'œil menaçant,
 le Nègre, sur la foi d'un talisman prospère,
 ose semer son champ, ose être époux et père.
 Que dis-je? sous ses mains déjà de tous côtés
 le jonc et le feuillage ont formé des cités:
 il a ses parlemens, ses poètes, ses sages.

³³ HENRI GRÉGOIRE, *De la littérature des nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature*, Paris, Maradan, 1808, p. 40.

³⁴ VICTOR CHAUVET, *Néali, ou La traite des nègres*, in *Arthur de Bretagne, tragédie en 5 actes [...] suivie de Néali, ou La traite des nègres, poème*, Paris, Barba, 1824, pp. 81-96. Sul concorso dell'Académie si veda YVAN DEBBASCH, *Poésie et traite: L'opinion française sur le commerce négrier au début du XIX^e siècle*, «Revue française d'histoire d'Outre-mer», XLVIII, nn. 172-173, 1961, pp. 311-352.

Mais, fanatique appui de barbares usages,
l'ignorance, l'erreur, voile encor ses regards.
Oh! si l'heureux génie et des lois et des arts,
Niger, à tes enfans révélait sa lumière!
Si, de ce don sacré libérale héritière,
l'Europe... Ah! jusqu'ici, sourde aux cris du remord,
l'Europe n'eut pour eux que les fers et la mort.³⁵

L'Africa occidentale subsahariana è tratteggiata da Chauvet come un paradiso tropicale. Anzi, come un paradiso tropicale sintetico, perché «tigre», nel francese letterario, può designare, oltre alla tigre asiatica, il leopardo o il ghepardo, ma la zebra è sicuramente fuori posto: viene da pensare alle stampe romantiche su cui si estasia Emma Bovary e nelle quali convivono tigri e leoni.³⁶ Gli abitanti di questa parte del mondo, «figli» del Niger come gli indiani lo sono del Gange,³⁷ sono tutt'altro che incivili, e hanno sviluppato delle istituzioni e una cultura. Il loro limite è quello di non essere ancora usciti dall'oscurantismo e dalla fase preindustriale, come invece ha fatto l'Europa. Ma l'Africa sarebbe capace di progresso, e soprattutto l'Europa non potrà dirsi illuminata finché trafficherà in esseri umani: ciò rende impossibile parlare di superiorità dell'Europa sull'Africa. Come vedremo, anche il paradiso tropicale dell'*Africaine* è sintetico, e l'opera si sforza di dipingere a tinte fosche tanto l'Africa (o l'India) quanto l'Europa di età moderna.

Cosa ci è dato sapere, dall'*Africaine* nello stato in cui Meyerbeer l'ha lasciata nel 1843, su Sélika e sul suo popolo? L'atto primo mostra quello che nell'*Africaine* del 1865 costituisce l'antefatto: Sélika e Yoriko vengono messi all'asta come schiavi, e Sélika si innamora di Fernand (che, con un atto di generosità, l'ha acquistata perché non dovesse separarsi da Yoriko). Qui gli indizi sono contraddittori: Sélika e Yoriko evocano «Ismael dieu de nos pères», come se avessero un'origine semitica (tralasciando il fatto che Ismaele non è un dio), e si dicono discendenti dei Mori che hanno dominato la Spagna, ma non sono islamizzati, perché parlano dei loro dèi, al plurale, e non sono nomadi del deserto, perché rimpiangono le foreste del paese natio. Nell'atto secondo Sélika parla di «mon trouble et ma rougeur», il che lascerebbe supporre che sia chiara di carnagione, ma Scribe potrebbe semplicemente essersi lasciato guidare la mano dall'automatismo ed avere utilizzato un'espressione standard del vocabolario del turbamento amoroso; nel trio finale dello stesso atto, Sélika invoca il «Signore», ma anche questa è verosimilmente una distrazione. L'invocazione «Dieu d'Ismael!» si ritrova nell'atto terzo, in bocca a Yoriko; gli africani che danno l'arrembaggio alla nave si auto-definiscono «enfants de Sahara» (Meyerbeer scrive «Sarah», «Saarah», «Saraa»). L'at-

³⁵ CHAUVET, *Néali* cit., pp. 85-86.

³⁶ GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*, pt. 1, cap. 6.

³⁷ Cfr., più avanti nel poemetto, le parole di Néali: «Le Grand Fleuve, aux seuls Noirs accordé par les cieux, l qui refuse son onde à vos mers étonnées, l cachait dans ses replis nos tribus fortunées» (CHAUVET, *Néali* cit., p. 89).

to quarto, in cui viene mostrato il regno di Sélika, chiarisce molti dubbi. Al levarsi del sipario assistiamo all'adorazione di un idolo; più avanti compare il nome di un dio, Zamor. Sélika e il suo popolo, quindi, sono animisti. Il gran sacerdote Zanguebar declama, a beneficio del pubblico:

Immense et riche empire ignoré de l'Europe,
le Dieu qui t'a créé, semble te protéger,
de ses sables brûlants, le désert t'enveloppe,
et jamais sur ton sol n'est venu l'étranger.

Qui forse Scribe aveva in mente Timbuctù, leggendaria per la sua ricchezza e la sua inaccessibilità, e che si trova appunto ai margini del Sahara. Nel duetto tra Sélika e Fernand dopo il rito nuziale emerge finalmente la questione della razza. Sélika propone a Fernand di fuggire ma lui rifiuta, perché si è innamorato di lei (a differenza di Vasco nel rifacimento, senza bisogno di pozioni magiche). Nella scena corrispondente del 1865 c'è uno scambio di battute significativo ma ellittico:

SÉLIKA (*avec douleur*)

Tu n'as jamais compris
qu'on puisse aimer, souffrir et mourir de sa peine...

VASCO DE GAMA

Qu'entends-je? et quelle erreur fut si longtemps la mienne!
Quel voile te cachait à mes yeux?

SÉLIKA

Le mépris.³⁸

Questo il dialogo che appare nell'autografo del 1843:

SÉLIKA

Ne m'as-tu pas déjà vendue?

FERNAND

Ô ciel!

SÉLIKA

Vendue à ma rivale,
si brillante et si belle! et moi je maudissais
et mes traits africains et ma couleur fatale
pour vous chrétiens objets d'un dédain insultant,
car vous ne pensez pas qu'une esclave africaine
puisse souffrir, aimer et mourir de sa peine.

La Sélika del 1843 si fa dunque apertamente portavoce della dignità offesa dei neri. Perché l'espressione «couleur fatale» esclude che Sélika sia berbera o araba; si potrebbe discutere se sia «negra» o *peul* (due categorie distinte, per l'etnografia del tempo),

³⁸ SCRIBE, *L'africaine*, IV.5, in *Œuvres complètes d'Eugène Scribe*, Paris, Dentu, 1874-1885, troisième série, 6: p. 358.

ma è irrilevante. Paradossalmente, anche se sulla scena Sélika fosse stata rappresentata come berbera, le parole «esclave africaine» avrebbero fatto sì che il pubblico intendesse (correttamente) il passaggio come una difesa dei neri; se questi versi fossero risuonati all'Opéra prima del 1848 (anno dell'abolizione della schiavitù nei territori francesi), non avrebbero potuto non far pensare agli schiavi neri e mulatti che, nelle colonie francesi delle Antille, erano anch'essi «objets d'un dédain insultant».

2. Indie e India

Ricapitolando: la sfida di Scribe e Meyerbeer, tra il 1837 e il 1843, è quella di ricreare l'Africa sulla scena, cogliendo suggestioni dalla storia recente e presumibilmente documentandosi. Non è una sfida banale. Léon-François Hoffmann, autore di una fondamentale monografia sulla presenza dei neri nella letteratura romantica francese, nota che, nel periodo 1815-1848, l'Africa non è ancora entrata nell'immaginario dei francesi, e che quando si pensa ai neri si pensa innanzitutto agli schiavi delle colonie caraibiche.

Ce n'est pas l'Africain, c'est le Nègre créole qui occupe les esprits; la grande majorité des œuvres où figurent des personnages noirs continuent donc à prendre pour cadre les colonies d'Amérique et pour protagonistes des Créoles.

Noirs et îles sont automatiquement associés: lorsque Pluchonnet et Maillard composent une *Physiologie des Nègres dans leur pays* [1842], il semble aller de soi que le «pays» en question est moins la Sénégalie ou le Congo que les Indes Occidentales.³⁹

À des rares exceptions près, l'Africain dans sa patrie reste trop mystérieux pour être exotique. Il ne devient sujet de littérature qu'une fois arraché à son milieu, mis en présence des Blancs et forcé de réagir et de s'adapter à leur *Weltanschauung*. Cette prise de contact s'effectue parfois en Europe, comme pour l'Ourika de M^{me} de Duras, mais dans la majorité des cas le personnage noir est un esclave colonial. Et la colonie est exotique par définition: elle est différente de ce que connaît le lecteur français, mais il peut cependant se l'imaginer.⁴⁰

Scribe non era immune dall'associazione neri-schiavi-Antille. È proprio in virtù di questo corto circuito che nell'*Africaine* compare il manzaniglio (*Hippomane mancinella*, francese *mancenillier*), albero delle Antille che, secondo la credenza, procura un'intossicazione gradevole e letale. Le possibili fonti di Scribe per il manzaniglio sono state segnalate da Roberts⁴¹ e discusse da Gabriela Cruz:⁴² l'elegia *Le mancenillier* di Charles Millevoey; *Le poète mourant*, dello stesso autore, musicato da Meyerbeer nel 1836; la poesia *Le mancenillier* di Alexandre Dumas père. Come si è detto, Scribe si ri-

³⁹ LÉON-FRANÇOIS HOFFMANN, *Le nègre romantique*, Paris, Payot, 1973, p. 148.

⁴⁰ Ivi, p. 185.

⁴¹ ROBERTS, *The Genesis* cit., pp. 92-93.

⁴² CRUZ, *L'Africaine* cit., pp. 29-52; EAD., *Meyerbeer's Music of the Future*, «The Opera Quarterly», xxv/3-4, 2009, pp. 169-202.

corderà di nuovo del manzaniglio per *Le code noir* di Clapisson, questa volta nel giusto contesto geografico.

Si può stare certi che anche gli spettatori, vedendo l'Africa di Scribe e Meyerbeer, avrebbero inevitabilmente pensato ai Caraibi. Questo, però, poteva essere un problema per la riuscita dell'opera. *Les huguenots* non avrebbero la stessa efficacia se il fanatismo non fosse ripartito tra cattolici e protestanti, e l'interesse della *Juive* sta nel fatto che i nemici Éléazar e Brogni sono entrambi responsabili della morte della protagonista: allo stesso modo, perché il dramma dell'*Africaine* funzioni è necessario che tra africani ed europei non ci siano buoni e cattivi. Gli africani sono superstiziosi e sanguinari, ma la tratta degli schiavi è una pratica disumana; Yoriko, pur da compiangere per le sue sventure, è un personaggio cupo e vendicativo; il cavalleresco Fernand si rivela insensibile e vile, mentre chi ha davvero un animo nobile è la 'selvaggia' Sélika.

Da *La muette de Portici* a *Le prophète* passando per *La juive* e *Les huguenots*, l'ideologia borghese e liberale che Scribe e il suo pubblico dell'Opéra condividono comporta da un lato la simpatia per gli oppressi e i perseguitati, dall'altro l'orrore per gli eccessi delle rivoluzioni.⁴³ L'*Africaine* del 1843 presentava un rischio: che gli spettatori associassero l'Africa di Sélika ad Haiti, l'ex colonia francese delle Antille diventata il primo stato dell'Occidente governato da neri. La rivoluzione haitiana (1791-1804) era stata un trauma per i francesi, specialmente per i francesi favorevoli all'emancipazione dei neri. Gli schiavi ribelli si erano macchiati di crimini orrendi, e paradossalmente il loro nemico era quella stessa Francia che aveva proclamato i diritti universali dell'uomo. In *Ourika*, Madame de Duras fa dire alla sua protagonista nera:

Les massacres de Saint-Domingue me causèrent une douleur nouvelle et déchirante: jusqu'ici je m'étais affligée d'appartenir à une race proscrite; maintenant j'avais honte d'appartenir à une race de barbares et d'assassins.⁴⁴

Il turbamento di *Ourika*, naturalmente, è quello di Madame de Duras, aristocratica liberale, ed al ricordo della rivoluzione haitiana l'*establishment* progressista della Monarchia di luglio doveva essere altrettanto a disagio.

Come evitare, per Scribe e Meyerbeer, che gli spettatori vedessero gli africani come «une race de barbares et d'assassins», e magari parteggiassero per gli europei, travisando il senso dell'opera? Sottolineando la ricchezza del patrimonio culturale dei colonizzati e l'oscurantismo dei colonizzatori. È possibile che sia questa la ragione per cui

⁴³ Si vedano ANSELM GERHARD, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century* [Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts, 1992], Chicago, The University of Chicago Press, 1998, e DIANA R. HALLMAN, *Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteenth-Century France: The Politics of Halévy's «La Juive»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁴⁴ CLAIRE DE DURFORT [née de Kersaint], DUCHESSE DE DURAS, *Ourika*, a cura di Roger Little, Exeter, University of Exeter Press, 1998², p. 14. Edizione italiana: MADAME DE DURAS, *Ourika*, a cura di Benedetta Craveri, traduzione di Graziella Cillario, Milano, Adelphi, 2009.

nella revisione dell'opera gli africani diventano indiani, e compare l'Inquisizione. La civiltà indiana destava rispetto e ammirazione: basta pensare alla fortuna europea, tra Sette e Ottocento, del dramma sanscrito di Kalidasa *Il riconoscimento di Sakuntala*. Quanto all'Inquisizione, Ralph P. Locke nota giustamente che la religione del popolo di Sélika è presentata sotto una luce estremamente negativa: «Nell'*Africaine* di Meyerbeer, il dominio primitivo e autoritario dei sacerdoti di Brahma è ben tratteggiato nella celebre “Marche indienne” all'inizio dell'atto quarto»; il brano connota musicalmente «gli indù malgasci come non civilizzati». ⁴⁵ Ma anche l'Occidente cristiano, nell'atto primo, è tutt'altro che rassicurante: l'inno «Dieu que le monde révère» suona insincero e tetro, tra la linea tortuosa del canto ed il ritmo di marcia (funebre?) dell'accompagnamento. Gli indiani (o malgasci, già africani) condannano a morte tutti gli stranieri che giungono sul loro territorio, il grande inquisitore incarcerava Vasco de Gama per avere proposto una spedizione «empia». La motivazione degli uni e degli altri è esattamente la stessa: la paura dell'ignoto, l'odio per la conoscenza, in una parola l'oscurantismo. Le parole di Vasco ai vescovi non potrebbero essere più dirette:

Vous qui redoutez la lumière,
enfermez-la dans les cachots,
de peur que, malgré vous, elle ne vous éclaire!

Il sospetto che l'Inquisizione sia stata inserita come contrappeso è tanto più forte in quanto si tratta di un plateale anacronismo: Vasco de Gama salpa per il suo primo viaggio nel 1497, l'Inquisizione portoghese viene istituita solo nel 1536, quasi quarant'anni dopo.

3. Galleria delle antenate

Il libro di Hoffmann citato più sopra si intitola *Le nègre romantique*. E sfogliandolo si vede che il nero della letteratura romantica francese è di solito maschio, spesso eroico; la *négresse* riceve meno attenzione da parte degli scrittori. Hoffmann afferma che «les écrivains français ont rarement célébré la beauté noire», ⁴⁶ e dice di non avere trovato esempi di uomini bianchi innamorati di donne nere: «Désirée, possédée, torturée ou tuée pour avoir refusé l'accouplement, la Nègresse ne semble pas avoir inspiré au maître autre chose que la concupiscence la plus bestiale... du moins en littérature». ⁴⁷ Non ci sono precedenti, quindi, per l'amore di Fernand per Sélika.

Non è nuova, invece, l'associazione di un'africana ad un suicidio carico di ritualità e all'apparenza fisiologicamente inspiegabile. In *Néali* Victor Chauvet riporta la leg-

⁴⁵ «In Meyerbeer's *L'Africaine*, the primitive and authoritarian rule of the priests of Brahma is well limned in the famous “Marche indienne” at the beginning of Act 4 [...] clearly marking the Madagascan Hindus as uncivilized» (RALPH P. LOCKE, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 198).

⁴⁶ HOFFMANN, *Le nègre romantique* cit., p. 216.

⁴⁷ Ivi, p. 202.

genda secondo cui gli africani sono in grado di darsi la morte inghiottendo la lingua, «par un art homicide»,⁴⁸ o, più avanti, «par un art funeste»;⁴⁹ espressioni che fanno pensare alla magia, come fa pensare alla magia il potere allucinogeno e mortale del manzaniglio. Per sottrarre sé stessa e sua figlia alla schiavitù, Néali si suicida con questa tecnica dopo avere abbracciato la bambina fino a soffocarla.

Un modello che Scribe aveva senz'altro presente quando immaginava l'amore senza futuro di un'africana per un europeo è *Ourika* di Madame de Duras. Apparso in forma anonima nel 1823 e sotto il nome dell'autrice l'anno successivo, il racconto fa furore e ispira imitazioni, poesie, opere d'arte, brani musicali da salotto e, naturalmente, adattamenti teatrali.⁵⁰ Nella primavera del 1824 debuttano sulle scene parigine ben quattro *Ourika*: una di Ferdinand de Villeneuve e Charles Dupeuty, al Gymnase-Dramatique; una di Mélesville e Pierre Carmouche, al Théâtre des Variétés; una di Jean-Toussaint Merle e Frédéric de Courcy, alla Porte Saint-Martin; una anonima, all'Odéon; una quinta, di Alexandre Duval, è accettata alla Comédie-Française ma non rappresentata. Secondo Sylvie Chalaye, che ha curato un'edizione moderna dei tre drammi di *boulevard*, anche Scribe aveva proposto una sua *Ourika* al Gymnase-Dramatique, scartata in favore di quella di Villeneuve e Dupeuty.⁵¹

La protagonista del racconto di Madame de Duras, basato su fatti reali, è un'orfana senegalese adottata da un'aristocratica francese di idee illuminate, sul finire dell'*ancien régime*. Ourika è africana solo di nascita; vive e pensa come i membri della società che la circonda. Ma il colore della sua pelle le impedisce di integrarsi appieno in quella società e di contrarre un matrimonio all'altezza della sua educazione. Ourika si innamora del nipote della sua benefattrice, Charles, ma deve accontentarsi di riceverne le confidenze e di essere testimone della sua felicità insieme ad un'altra donna, naturalmente bianca, Anaïs. Charles, come Fernand o Vasco in Meyerbeer, è inconsapevolmente accecato dal pregiudizio e non si accorge dei sentimenti di Ourika. Come il tenore dell'*Africaine* quando cede Sélika alla rivale Inès, Charles ferisce Ourika non per crudeltà, ma per mancanza di empatia, raccontandole di come desidera avere dei figli che somiglino ad Anaïs. Naturalmente Charles non si rende conto dell'effetto che queste parole hanno su Ourika, che sa di non avere speranze di matrimonio perché non può generare figli bianchi. Ourika si macera nel dolore, e vuole lasciarsi morire «comme la feuille tombe en automne». Da ultimo si ritira in convento e rinuncia a questo atteggiamento suicidario, ma il suo corpo non regge alla

⁴⁸ CHAUVET, *Néali* cit., p. 86.

⁴⁹ Ivi, p. 95.

⁵⁰ Per un primo orientamento su *Ourika* si vedano la già citata edizione di Roger Little e DORIS Y. KADISH e FRANÇOISE MASSARDIER-KENNEY, «*Ourika*» and Its Progeny, vol. 2 di *Translating Slavery*, Kent (OH), Kent University Press, 2010. Tra gli studi più recenti, PRATIMA PRASAD, *The Black Aristocrat: «Ourika», or, Comment peut-on être noire?*, in *Colonialism, Race, and the French Romantic Imagination*, New York, Routledge, 2009, e DORIS Y. KADISH, *Voices of Daughters and Slaves: Claire de Duras*, in *Fathers, Daughters, and Slaves: Women Writers and French Colonial Slavery*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012.

⁵¹ *Les «Ourika» du boulevard*, a cura di Sylvie Chalaye, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. XIV-XV.



«Soolima females dancing», danzatrici Soolima (popolazione dell'attuale Sierra Leone), illustrazione tratta dal libro di Alexander Gordon Laing *Travels in the Timannee, Kooranko, and Soolima Countries in Western Africa*, London, John Murray, 1825.

sofferenza accumulata. Anche se alla morte di Ourika è impresso un suggello cristiano, resta, come la morte di Sélika, una morte ricercata. Entrambe le eroine si compiacciono nell'annientare le proprie energie fisiche mentre contemplano mentalmente l'oggetto del loro amore: il convento, infatti, è per Ourika «le seul lieu où il me soit permis de penser sans cesse à [Charles]»; il manzaniglio, già in Millevoye e Dumas, permette di rivedere l'amato durante l'agonia.

Tra Ourika e Sélika c'è una differenza fondamentale: la prima ha come unica identità quella europea, e l'unica cosa che la distingue dai francesi in mezzo ai quali vive è il colore della pelle. Quello che accomuna Ourika e Sélika, però, è l'asimmetria del loro rapporto con i bianchi. Entrambe amano, ma possono ricevere in cambio solo amicizia; Ourika, fino all'adolescenza, si sente perfettamente inserita nella società in cui è cresciuta, mentre i bianchi non la considerano una loro simile; Sélika comunica con gli europei, sa parlare e perfino scrivere nella loro lingua, ma per loro è solo una schiava. Questa asimmetria è ribadita, nell'opera, dalla cerimonia nuziale dell'atto quarto: come spiega la stessa Sélika, il rito, compiuto secondo la tradizione locale, è vincolante solo per lei e non per Fernand (o Vasco). La protagonista, quindi, ribadisce il legame che la fa partecipe di due mondi distinti; il tenore continua ad essere estraneo alla cultura di lei.

Sélika prefigura la «schiera di masochiste rinunciarie» dell'opera italiana tardo-ottocentesca, per usare l'espressione di Luigi Baldacci:⁵² donne che si sacrificano per la felicità di una rivale. Lo schema dell'*Africaine* è lo stesso della *Gioconda* di Ponchielli e delle altre opere esaminate da Baldacci: il protagonista maschile è conteso tra due donne, e quella più svantaggiata decide di eclissarsi a favore di quella che nella competizione è favorita. Quali precedenti di masochiste rinunciarie poteva avere in mente Scribe al momento di concepire *L'africaine* nel 1837?

Uno è sicuramente *Ourika*. Un altro, illustre, poteva essere *Corinne* di Madame de Staël (1807), in cui la soccombente è la poetessa italiana Corinne e la vittoriosa l'aristocratica inglese Lucile (le due, peraltro, sono sorelle). Ma il più vicino cronologicamente è *The Last Days of Pompeii* (1834, immediatamente tradotto in francese), il popolarissimo romanzo storico di Edward Bulwer Lytton che ha per sfondo l'eruzione del Vesuvio del 79 dopo Cristo. Il protagonista di Bulwer Lytton, Glaucus, e la donna che ama, Ione, sono ateniesi e si convertiranno al Cristianesimo: quanto di più rassicurante e occidentale potesse desiderare il lettore dell'epoca. Ma il personaggio più interessante del romanzo è Nydia: adolescente, cieca, schiava, originaria di una regione periferica e nota per la stregoneria, la Tessaglia, porta guadagno ai suoi padroni vendendo fiori e cantando.⁵³ Nydia sviluppa segretamente una violenta passione per Glaucus; agli occhi di Glaucus, invece, Nydia è troppo giovane (e inferiore) per essere anche solo in potenza desiderabile. Glaucus, dunque, non si rende conto dei sentimenti di Nydia; così, dopo averla acquistata per sottrarla ai suoi disumani padroni, la umilia senza volerlo facendole servire la rivale Ione.

Nydia poi salverà la vita a Glaucus, messo a morte per un delitto che non ha commesso; durante l'eruzione del Vesuvio, farà ricongiungere Glaucus e Ione e li porterà in salvo. Nell'atto quarto dell'*Africaine*, quello che per Sélika è sempre stato un *handicap*, essere africana (o indiana), si rivela una risorsa che le permette di salvare l'amato: lo stesso vale per Nydia durante l'eruzione, quando la sua cecità le permette di orientarsi e di guidare Glaucus e Ione nella nube di cenere che ha avvolto Pompei. Sono molte, dunque, le analogie tra il triangolo Nydia-Glaucus-Ione e quello Sélika-Fernand (o Vasco)-Inès. E anche il suicidio di Nydia per certi versi anticipa quello di Sélika; dopo essersi imbarcata insieme a Glaucus e Ione, non potendo tollerare la loro felicità, si getta in acqua all'alba, mentre tutti sulla nave dormono:

⁵² LUIGI BALDACCIO, *Dopo Verdi*, in Id., *La musica in italiano: Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 118-139: 120.

⁵³ Per una discussione della figura di Nydia: LEANNE HUNNINGS, *Between Victimhood and Agency: Nydia the Slave in Bulwer's «The Last Days of Pompeii»*, in *Ancient Slavery and Abolition: From Hobbes to Hollywood*, a cura di Edith Hall, Richard Alston e Justine McConnell, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 181-207. Si vedano anche STANWOOD S. WALKER, *Redeeming the 'City of the Dead': Metaphysical Fiction, Touristic Fantasy, and the Historical Other in Bulwer's «The Last Days of Pompeii»*, «Victorian Newsletter» 116, 2009: pp. 27-51, e WILLIAM ST CLAIR e ANNIKA BAUTZ, *Imperial Decadence: The Making of the Myths in Edward Bulwer-Lytton's «The Last Days of Pompeii»*, «Victorian Literature and Culture», XI/2, 2012, pp. 359-396.

Slowly she crept along by the *fori*, or platforms, to the farther side of the vessel, and, pausing, bent low over the deep; the cool spray dashed upward on her feverish brow. «It is the kiss of death», she said – «it is welcome». The balmy air played through her waving tresses – she put them from her face, and raised those eyes – so tender, though so lightless – to the sky, whose soft face she had never seen!

«[...] O! sacred Sea! I hear thy voice invitingly – It hath a freshening and joyous call. They say that in thy embrace is dishonour – that thy victims cross not the fatal Styx – be it so! – I would not meet him in the Shades, for I should meet him still with her!»⁵⁴

Il suicidio di Nydia non è eroico, ma sensuale: si parla di «kiss», «face», «voice», «embrace»; anche il «dishonour» è abitualmente associato alla lussuria. Raffreddandole la fronte e accarezzandole i capelli, la natura sembra prendersi cura di Nydia come un amante premuroso. Quella di Nydia è una morte consolante; è, in fin dei conti, un sostituto dell'amplesso negato. E lo stesso vale per Sélika: grazie al manzaniglio ha un trapasso dolce, e nel delirio indotto dalla pianta crede di ritrovare Fernand (Vasco) e di salire in cielo insieme a lui. È chiaro (specie se si riaprono i tagli praticati da Fétis) che nell'agonia Sélika appaga il desiderio erotico frustrato: le sue ultime parole, «c'est le bonheur!», sono significative; il tempo di valzer di «Un cygne au doux ramage», che può sembrare volgare o fuori luogo, è in realtà appropriato alla situazione proprio perché, in quanto valzer, suggerisce ebbrezza e vicinanza fisica.⁵⁵

Le antenate più probabili di Sélika sono dunque Ourika e Nydia: un'aristocratica francese nera e una schiava del mondo antico. Una sintesi ardita ma vitale, degna dell'*utilisateur* Scribe e del suo progetto di condensare in un'opera Africa e Antille, il ricordo dei naufragi e la curiosità per le esplorazioni, il mito romantico del manzaniglio e una vibrante denuncia dello schiavismo.

⁵⁴ EDWARD LYTTON BULWER, poi EDWARD BULWER LYTTON, *The Last Days of Pompeii*, London, Richard Bentley, 1834, vol. 3, pp. 299-300 (bk. 5, ch. 10).

⁵⁵ Sulla scena finale dell'opera, si vedano, oltre a CRUZ, *Meyerbeer's Music of the Future* cit., SIEGHART DÖHRING, *Historische Oper in Paris*, in SIEGHART DÖHRING e SABINE HENZE-DÖHRING, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber, Laaber Verlag, 1997, pp. 239-246, e JÜRGEN SCHLÄDER, *Die Sterbeszene der Sélika: Zur Dramaturgie des Finales in Meyerbeers «L'Africaine»*, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, a cura di Sieghart Döhring e Arnold Jacobshagen, Laaber, Laaber Verlag, 1998, pp. 169-182.

L'AFRICAINNE

Libretto di Eugène Scribe

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Eugène Scribe (1791-1861), librettista dell'opera *L'africaine*. Litografia di Pierre Degobert, 1841.

L'africaine, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Ultimo *grand opéra* della celebrata coppia Scribe-Meyerbeer a raggiungere il palcoscenico, *L'africaine* vanta una fra le geneesi più lunghe del teatro musicale, visto che il progetto nacque nel 1837, si inceppò due volte per essere finalmente portato a termine solo negli ultimi anni di vita dei due autori. Alla morte di Scribe, nel 1861, Meyerbeer proseguì valendosi di altri collaboratori fino alla sua stessa morte, il 2 maggio 1864, lasciando una partitura enorme, completa ma senza le rifiniture necessarie per ovviare alle inevitabili incoerenze, drammatiche e musicali. La fase che portò *L'africaine* in scena, particolarmente delicata visti i suoi tratti monumentali e l'enorme investimento etico ed ideologico del compositore, venne gestita dal musicologo belga François-Joseph Fétis, fino alla *première* all'Académie Impériale de Musique, il 28 aprile 1865. Lo studioso, nell'ordinare i pezzi e predisporre i necessari tagli, come di prassi all'Opéra, intervenne non solo eliminando scorci sovrabbondanti e ridondanze, ma anche passaggi cardinali per la ricezione di questo lavoro, che mette in scena un conflitto razziale rappresentato icasticamente anche dal colore della pelle delle due antagoniste, proprio come avrebbe fatto Verdi di lì a poco, in *Aida*.

Il problema dell'autenticità di una o più versioni dell'*Africaine* è dunque assai spinoso. Per la nostra edizione abbiamo voluto mantenere il principio che informa questa collana, e pubblicare il libretto comparso in occasione della prima assoluta.¹ Una volta venute a mancare le cure del suo creatore, il testo finì per differire parecchio da quello intonato da Meyerbeer, al punto che non è possibile dar conto di tutti i cambiamenti nei versi e nelle didascalie, ma solo di alcuni particolarmente importanti.² Abbiamo inoltre

¹ Lo studioso JOHN HOWELL ROBERTS (*The Genesis of Meyerbeer's «L'Africaine»*, PhD diss., University of California, Berkeley, 1977) indica come libretto per la *première* L'AFRICAINNE / opéra en cinq actes / paroles d'EUGÈNE SCRIBE / musique de GIACOMO MEYERBEER / Représenté pour la première fois sur le Théâtre impérial de l'Opéra / le 28 avril 1865 [...], Paris, Lacroix et Verboekhouven-Brandus & Dufour, 1865. Ma la presenza nella scena conclusiva, in particolare, di alcuni versi effettivamente intonati a Parigi, assenti dalla fonte citata, ci ha fatto propendere per adottare L'AFRICAINNE / opéra en cinq actes / paroles d'EUGÈNE SCRIBE / musique de GIACOMO MEYERBEER, Paris, Jules Lecuire-Brandus & Dufour, 1865; ringraziamo di cuore, per la collaborazione, Maria Ida Biggi conservatrice del Fondo Rolandi e direttrice del Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo presso la Fondazione Cini. Ci siamo limitati a correggere refusi evidenti, e in un caso a integrare un emistichio quasi certamente omissso per errore.

² Parole e versi presenti nel libretto della prima ma non intonati nel 1865 all'Opéra sono stati segnalati in grassetto e color grigio nel testo. Dei tagli realizzati alla prima assoluta alcuni eliminarono passi che si possono ancora leggere nel libretto; altri sono ricostruibili solo grazie ai materiali preparatori e alle diverse partiture, a

deciso di registrare e commentare in nota gli interventi sulla partitura da parte di Fétis e dei suoi collaboratori, sia che si tratti di tagli senza particolare effetto sulla sostanza drammaturgica pensata da Scribe e Meyerbeer, sia nei casi in cui il loro messaggio di civile denuncia della barbarie schiavista perpetrata in nome del progresso e del benessere europeo sia stato profondamente alterato da un revisore che sovente veste i panni d'un censore vero e proprio (e si leggano, in particolare, le note nn. 30, 48 e 53, relative all'atto III e al V). L'analisi dell'opera è stata condotta sulla partitura uscita in occasione della *première*,³ che ci consegna un testo imperfetto, ma pur sempre d'autore.⁴

Ardua è stata anche la scelta di una traduzione italiana: la preferenza è infine caduta su quella di Marco Marcelliano Marcello, apparsa all'epoca della prima italiana a Bologna nel 1865.⁵ Nonostante le differenze nella disposizione metrica, e non poche arbitrarietà, questo testo ha il pregio di aprire una finestra storica sulla ricezione di Meyerbeer nel nostro paese, e in particolare ci fa vedere con quale noncuranza del messaggio autentico dell'autore, e della sensibilità francese in generale, si mirasse ad assorbire nel gergo italiota un'opera ricca di valori civili e di progresso.

ATTO PRIMO		p. 51
ATTO SECONDO		p. 69
ATTO TERZO		p. 88
ATTO QUARTO		p. 103
ATTO QUINTO	<i>Scena I</i>	p. 120
	<i>Scena III</i>	p. 126
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 133
	<i>Le voci</i>	p. 135

stampa e manoscritte. Per controlli ci siamo valse anche della riduzione per canto e pianoforte (Paris, Brandus, 1865: «entièrement conforme à la représentation du Théâtre de l'Opéra») e della *Deuxième partie / de l'Opéra en 5 Actes / L'Africaine / [...] contenant / 22 Morceaux et fragments inédits [...] / qui n'ont pas été exécutés à la représentation de l'Opéra à Paris*, Paris, Brandus & Dufour, s.d.

³ *L'Africaine / opéra en cinq actes / paroles de E. Scribe / musique de / Giacomo Meyerbeer [...] / Grande partition d'orchestre / (entièrement conforme au manuscrit original)*, Paris, Brandus & Dufour, [1865], ristampata in facsimile nella serie «Early Romantic Opera», vol. 24, 1979; il luogo viene individuato mediante il numero e la lettera di richiamo con l'indicazione del numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) oppure la seguono (a destra); le tonalità maggiori sono contraddistinte dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori, e con l'aggiunta di eventuali alterazioni); si sono omesse le indicazioni di tonalità in presenza di modulazioni continue. A breve sarà disponibile, per ora solo a nolo, l'edizione critica dell'*Africaine* (nell'ambito della monumentale *Meyerbeer Werkausgabe* a cura del Meyerbeer-Institut Schloss Thurnau), curata da Jürgen Schläder, che ha ripristinato il titolo originale di *Vasco de Gama*.

⁴ Ogni intervento sul testo viene segnalato da Fétis in maniera accurata, e riesce dunque facile valutarlo. Lo sfronamento, in ogni caso, è stato massiccio, visto che mancano all'appello quasi duecento pagine su un totale di 862, un quinto all'incirca.

⁵ *L'AFRICANA / opera in cinque atti / di EUGENIO SCRIBE / traduzione italiana di M. MARCELLO / musica di G. MEYERBEER / da rappresentarsi al Teatro comunale di Bologna / la stagione d'autunno 1865*, Milano, Francesco Lucica, 1865.

L'AFRICAINNE

Opéra en cinq actes

Paroles d'Eugène Scribe

Musique de Giacomo Meyerbeer

Personnages

DON PÉDRO, <i>président du conseil du roi du Portugal</i> [1 ^{ère} Basse]	M. Belval
DON DIÉGO, <i>membre du conseil</i> [2 ^{ème} Basse]	M. Castelmary
INÈS, <i>sa fille</i> [Soprano; 1 ^{ère} chanteuse légère]	M. ^{lle} Marie Battu
VASCO DE GAMA, <i>officier de marine</i> [Fort Ténor]	M. Naudin
DON ALVAR, <i>membre du conseil</i> [Ténor léger]	M. Warot
LE GRAND INQUISITEUR <i>de Lisbonne</i> [2 ^{ème} Basse]	M. David
NÉLUSKO, <i>esclave</i> [Baryton]	M. Faure
SÉLIKA, <i>esclave</i> [Soprano; forte chanteuse]	M. ^{me} Marie Saxe
LE GRAND PRÊTRE DE BRAHMA [1 ^{ère} Basse ou Baryton]	M. Obin
ANNA, <i>suiivante d'Inès</i> [Mezzo Soprano]	M. ^{lle} Levielly
UN HUISSIER	M. Cléophas

Officiers de marine, évêques, conseillers du roi de Portugal, prêtres de Brahma, indiens, malgaches des deux sexes, huissiers du conseil, officiers, soldats, matelots.

L'AFRICANA

Opera in cinque atti

Libretto di Eugène Scribe

Traduzione italiana di Marco Marcelliano Marcello

Musica di Giacomo Meyerbeer

Da rappresentarsi al Teatro Comunale di Bologna
la stagione d'autunno 1865

Personaggi e attori

DON PEDRO, <i>presidente del consiglio del re di Portogallo</i>	Sig. Augusto Fiorini
DON DIEGO, <i>ammiraglio</i>	Sig. Eugenio Manfredi
INEZ, <i>sua figlia</i>	Sig.a Elisa Galli
VASCO DI GAMA, <i>ufficiale di marina</i>	Sig. Lodovico Graziani
DON ALVARO, <i>membro del consiglio</i>	Sig. Boetti
NELUSKO, <i>schiaivo</i>	Sig. Antonio Cotogni
SELIKA, <i>schiaiva</i>	Sig.a Carolina Ferni
IL GRAN SACERDOTE DI BRAMA	Sig. Eugenio Manfredi
ANNA, <i>confidente d'Inez</i>	Sig.a Elvira Stecchi
IL GRANDE INQUISITORE	Sig. Carlo Trivero
UN USCIERE	Sig. Antonio Galletti
UN SACERDOTE	Sig. Antonio Galletti

Ufficiali di marina, vescovi, uscieri, consiglieri del re di Portogallo, sacerdoti di Brama, indiani, soldati, marinai
A Lisbona – Sul mare – Nelle Indie

ACTE PREMIER

ATTO PRIMO

*La salle du conseil du roi de Portugal, à Lisbonne. Portes au fond. Portes latérales. À droite, le fauteuil du président, placé sur une estrade. À droite et à gauche les sièges des conseillers.*¹

L'aula del consiglio del re di Portogallo, a Lisbona. Porte in fondo, porte laterali: a destra il seggio del presidente sopra un palco, intorno ad esso i posti dei consiglieri.

SCÈNE PREMIÈRE

(INÈS et ANNA entrent)

INÈS (*avec agitation*)

Que dis-tu? Chez le roi mon père entre à l'instant?²
Il m'ordonne en ces lieux d'attendre sa présence?

ANNA

Pour un objet, dit-il, d'une haute importance.

SCENA PRIMA

(INEZ e ANNA)

INEZ (*entrando assai turbata rivolgendosi ad Anna*)

Ahimè, che intendo!... In questo luogo adunque chiede parlarmi il padre?

ANNA

Per cagion assai grave ei qui vi chiama.

¹ Ouverture. *Andante con moto-Allegro* – *c*, si; *Andantino espressivo* – Si.

Sul modello dei precedenti *grands opéras*, *L'africaine* si apre con un breve brano orchestrale, più vicino però alla forma del preludio e basato sul libero fluire di due spunti tematici che sintetizzano, a sipario ancora chiuso, i poli drammatici dell'intera vicenda. Seppur intonate nel corso dell'opera da Inès, entrambe le idee sono riferite al personaggio di Vasco, incerto tra la fedeltà amorosa per la nobildonna portoghese e il richiamo ad eroiche scoperte geografiche. La prima, una desolata melodia affidata al flauto e percorsa da espressivi cromatismi discendenti, sarà ripresa dal soprano nella scena iniziale come ricordo struggente del dolce canto del navigatore pronto alla partenza:

ESEMPIO 1a (Ouverture, ⁸A)



La seconda, introdotta dapprima da un austero motivo dei corni inglesi e del clarinetto basso, ripreso poi dal clarinetto sopra un impalpabile intarsio sonoro di violini e arpe, infine sviluppato in un tema dal carattere più intenso raddoppiato dall'ottavino, incarna invece nel finale secondo l'estremo sacrificio d'amore della donna, pronta a rinunciare per sempre a Vasco pur di permettere al diletto di conquistare la gloria tanto agognata:

ESEMPIO 1b (⁵D)



² n. 1. Scène et romance. *Allegro con spirito-Moderato-Allegretto moderato* – $\frac{2}{4}$, Sib.

Come di consueto nelle ben calibrate strutture drammaturgiche predisposte da Scribe, l'atto primo svolge una funzione espositiva, ma qui si distingue per l'insolita rapidità dell'azione: tre soli numeri musicali a scandire un arco drammatico subito indirizzato al suo culmine espressivo e privo di elementi di contorno. La presentazione di Inès si apre con una breve scena discorsiva nella quale la donna, convocata d'urgenza a una sessione del con-

INÈS

Que me veut-on? Je crains... d'un noir pressentiment
mon esprit est troublé... je ne puis m'y soustraire.

Hélas! Vasco toujours absent...

ANNA

Vous l'attendez toujours, après deux ans?

INÈS

J'espère.

Si je n'espérais plus, ah! je ne vivrais pas!

L'existence sans lui, ce serait le trépas!

C'est pour moi que Vasco, s'éprenant à la gloire,
du grand marin Diaz partageant les travaux,
affrontant les vents et les flots,

vogue avec lui vers des pays nouveaux.

Ma main sera pour lui le prix de la victoire:
protégé par l'amour, Vasco triomphera.

Il reviendra!

Je le sens là.

Le chant d'adieu,

de sa voix douce et tendre,

à toute heure, en tout lieu

je crois l'entendre!

Sous mon balcon, la nuit qu'il nous quitta,
les yeux en pleurs, ainsi Vasco chanta:

Romance

Adieu, rives du Tage,³

où j'ai reçu le jour;

adieu, charmant rivage,

où j'ai connu l'amour.

INEZ

Che mai vorrà?... Pavento
e spero ad un momento...

Che si sa della flotta e del mio Vasco?

ANNA

Voi l'aspettate ancora,
dopo due anni?

INEZ

Io spero, io spero ognora!

Se non sperassi più,

meglio saria morir;

insiem con lui lassù,

nel ciel, vorrei salir!

Non sai, solo per me, caldo di gloria,

del gran Diaz dividendo

i travagli e i sudor, sfidando i venti,

di nuove terre in cerca, il mar percorre...

Io sarò sua, premio della vittoria!

Protetto dall'amor,

Vasco trionferà...

Ei tornerà:

mel dice il cor!

La sua canzon,

e notte e dì rammento,

quel così caro e lamentoso accento,

che sotto il mio balcon,

quand'egli mi lasciò,

confuso ai suoi sospir ei mi cantò:

(Con accento commosso ripetendo la canzone)

Addio, terra nativa;

addio, mio solo amor:

del Tago o patria riva,

ti lascio con dolor.

segue nota 2

siglio della corona, svela alla confidente Anna di attendere con ansia notizie dell'amato, partito ormai da due anni con la flotta di Bernardo Diaz. Il clima iniziale è quello di un'elegante conversazione da salotto, aperta da un'ampia frase cantabile dei clarinetti e contrappuntata dai delicati arabeschi dei violini primi. Quando però il soprano lascia trasparire l'agitazione che la turba, il recitativo si espande dapprima in una splendida frase densa di accorato lirismo alla doppia esclamazione «J'espère» (*Andante* – c, La) per poi stemperarsi in canto commosso e liberamente arioso (*Andantino grazioso* – $\frac{3}{4}$, Fa) quando la donna riacquista d'un tratto la speranza di rivedere Vasco al pensiero della promessa di matrimonio al suo ritorno.

³ Romance. *Andante con moto* – c- $\frac{6}{8}$, sol-Sol.

Senza soluzione di continuità la struggente rimembranza del canto d'addio dell'innamorato sfocia nella mesta romanza del soprano. Impostato secondo l'abituale schema minore-maggiore, il brano ha la funzione di in-

Pour celle qui m'est chère
seront mes derniers vœux.
Et vous, brise légère,
portez-lui mes adieux...
Amours de l'enfance
si chers à nos cœurs,
rêves d'espérance,
charmes de l'absence,
ah! sans vous je meurs!

Per essa ch'amo tanto
è l'ultimo sospir...
Ah, l'eco del mio pianto
almen potesse udir!
Amor mio primiero,
scordarti non so...
a questo pensiero
fedele morrò!

segue nota 3

introdurre l'eroina romantica della vicenda, suggerendo al tempo stesso l'ardore amoroso di Vasco, le cui parole vengono riportate dalla donna come lacerti di un colloquio appassionato. Nella sezione in minore l'insistita alternanza tra fioriture vocali e frammenti melodici affidati al flauto e agli altri legni traduce con immediatezza il senso di solitudine dell'esploratore al momento della partenza – il profilo frastagliato della linea vocale con i suoi contorni vagamente esotici servirà poi da modello a Verdi per l'analoga romanza «O patria mia» in *Aida*:

ESEMPIO 2a (n. 1, ¹²A)

The musical score for Example 2a consists of four systems of music. The first system features a vocal line (Inès) and a flute line (Fl.). The vocal line has lyrics in French: "A - dieu, mon doux ri - va - ge, a - dieu, mon seul a -". The flute line has a solo section marked "solo" and "légèrement". The second system continues the vocal line with lyrics: "mour! f A - dieu, ri - ves du l'a - ge! ppp A - dieu, mon doux ri - va -". It includes a flute line and an oboe solo section marked "Ob. solo" and "f". The third system continues the vocal line with lyrics: "ge - ou j'ai re - çu le jour, ou j'ai re - çu le jour". It includes a flute line and a clarinet line (Cl.). The fourth system continues the vocal line with lyrics: "ge - ou j'ai re - çu le jour, ou j'ai re - çu le jour". It includes a flute line and a clarinet line. The score includes various musical markings such as "appassionato", "f", "ppp", "Andante con moto", "poco cresc.", "dim.", "rall.", and "din.".

SCÈNE II

(Les précédentes, DON DIÉGO, puis DON PÉDRO)

INÈS (*allant au-devant de don Diégo*)

Mon père, par votre ordre...

DON DIÉGO

Inès, tu dois savoir⁴
qu'obéir à mes lois c'est ton premier devoir;
d'un glorieux époux, dans sa bonté suprême,
pour toi le souverain a fait le choix lui-même:
c'est don Pédro!

INÈS

Qui? lui! Jamais, jamais, mon père!

DON DIÉGO

Le roi le veut, ainsi que moi; crains ma colère!

(*Baissant la voix*)

À ce brillant hymen immole un fol amour
pour ce jeune homme obscur...

SCENA II

(DON DIEGO, poi DON PEDRO e dette)

INEZ (*facendosi innanzi a don Diego*)

O padre, mi chiedeste?...

DON DIEGO

O figlia, dèi saper, pria che il consiglio
s'aduni in questo luogo,
qual sia l'illustre sposo
che per sommo favor a te destina
generoso il monarca... Egli è don Pedro.

INEZ

Ah, no! giammai!... mio padre!

DON DIEGO

Il re lo vuol, ed io lo vo! Ritrarti
non puoi... sarebbe omai spergitura farti.

(*Abbassando la voce*)

Immola a questo imen
l'amor che ti ferì:
vil uom non ti convien...

segue nota 3

In quella in maggiore, al contrario, l'andamento di barcarola suggerito dal fluido accompagnamento dell'arpa richiama con insistenza l'idea del mare, uno dei temi conduttori dell'intera opera:

ESEMPIO 2b (A⁶)

The musical score consists of three staves. The top staff is for Inès, a soprano, with a melodic line and lyrics in French. The middle staff is for VI. I-II, with a melodic line. The bottom staff is for the Arpa, with a rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The Arpa part starts with a piano (p) dynamic marking.

Meyerbeer preparò una seconda versione di questa sezione della romanza, ben più virtuosistica di quella che si esegue attualmente, in cui il soprano vocalizza fino al Re₅.

⁴ n. 2. Scène et terzettino. *Moderato* – c, Re.

Sul ritmo pomposo di una piccola marcia fanno il loro altezzoso ingresso don Diégo e don Pédro. Con severi accenti il primo ingiunge alla figlia di sposare il presidente del consiglio reale, quindi le rimostanze di Inès porta-

INÈS (*avec feu*)

Il sera grand un jour!

Son esprit noble et fier...

INEZ (*con foco*)

Ei sarà grande un dì!

Il suo spirito altier...

(*In questo punto entra don Pedro*)

DON DIÉGO

L'a conduit à sa perte.

(*À don Pédro, à qui un huissier a remis à son entrée en scène des papiers qu'il parcourt*)

Faut-il croire les bruits répandus ce matin,
qui de Bernard Diaz nous annoncent la fin?

DON DIEGO

Alla rovina

lo trasse.

(*Volgendosi verso don Pedro, a cui nell'entrare un usciere ha consegnate alcune carte ch'ei percorre*)

Saria ver l'infausto grido

che corre dal mattin,

che di Bernardo Diaz annuncia il fin?

DON PEDRO

Falliro i suoi disegni: atre tempeste

balestrâr le sue navi

sovra lido deserto.

Il ciel lo colse! Il suo disastro è certo.

INEZ (*palpitante*)

E egli pur perì?

DON PEDRO

Finor s'ignora.

INEZ (*tremando della risposta*)

E il suo fedel, Vasco di Gama, vive

ancor?

DON PEDRO (*con sprezzo*)

Vasco di Gama!

E chi si cura di tal gente ignota?

Chi mai? chi mai?... Peraltro,

infra i morti....

(*Mostrandole il rapporto che ha in mano*)

Guardate!... Eccolo qui!

INEZ (*dopo aver gettata un'occhiata sulla carta*)

(Ora ti spezza, o cor: egli morì!!)

DON PÉDRO

Ses plans ont échoué. L'ouragan africain
a brisé ses vaisseaux contre une île déserte.

INÈS (*vivement*)

Et lui-même a péri?

DON PÉDRO

Son sort c'est incertain.

INÈS (*tremblante*)

Et Vasco de Gama, son compagnon fidèle,

a-t-il pu se soustraire à cette mort cruelle?

DON PÉDRO (*avec dédain*)

Gama? Qui prend souci de pareils inconnus?

Pourtant parmi les morts

(*Lui donnant le rapport*)

regardez.

INÈS (*jette un coup d'œil sur le papier*)

Il n'est plus!

segue nota 4

no in secondo a rivelarle che Vasco è perito nella disastrosa spedizione navale portoghese. Gli accenti ruvidi e asettici della musica – si ascoltino in particolare il *pizzicato* degli archi su cui don Diégo accenna ad Inès il prestigio del novello sposo, oppure la melliflua frase di fagotti, viole e violoncelli quando don Pédro ricorda con freddezza alla donna le umili origini di Vasco – lasciano trasparire il carattere cinico e insensibile dei due personaggi, cui il soprano non può opporre resistenza.

Terzettino

INÈS

Loin de ta patrie,⁵
 quand tu perds la vie,
 ta mort d'une amie
 fait couler les pleurs!
 Amours de l'enfance,
 si chers à nos cœurs,
 rêves d'espérance,
 avec vous je meurs!

DON DIÉGO (*bas à Inès*)

Ou par devoir, ou par prudence,
 cachez ce trouble et ces douleurs.

(*Montrant don Pédro*)

Craignez surtout qu'il ne s'offense
 de voir ainsi couler vos pleurs.

DON PÉDRO (*à part*)

D'où vient ce trouble qui m'offense?
 En montrant de telles douleurs
 elle éveille ma défiance,
 et je suis blessé de ces pleurs!

(*Inès sort*)DON DIEGO (*sottovoce a Inez, perché non se ne avveda don Pedro*)

E per dover e per prudenza,
 cela quel pianto, cela il dolor.

DON PEDRO (*guardando di nascosto Inez*)

(Risveglia in me la diffidenza
 quell'improvviso muto dolor.)

DON DIEGO (*sempre sottovoce a Inez, mostrandole don Pedro*)

Ben a ragion si offenderebbe,
 se ti leggesse in fondo al cor.

DON PEDRO

(Nel suo pensiero forse vivrebbe,
 ignoto a tutti, arcano amor?)

INEZ (*immersa sempre nella sua meditazione*)

(Lontan da la patria
 allor che tu spiri,
 ricevi i sospiri
 estremi del cor...

Amore primiero,
 scordarti non so.

A questo pensiero
 fedele morrò.)

(*Inez afflittissima si ritrae, accompagnata da Anna*)

⁵ *Andantino quasi allegretto-Andantino* – $\frac{3}{4}$, → do#-Reb-La-Reb.

Al grido di dolore di Inès che legge il nome dell'amato sul bollettino delle vittime segue un piccolo terzetto a cristallizzare la polarizzazione drammatica generatasi. Sostenuti da una figurazione rabbiosa dei violoncelli, i due uomini trattengono a stento lo sdegno per il contegno della donna, che invece dà libero sfogo al suo rimpianto sopra un quieto movimento accordale degli archi acuti punteggiato da penosi incisi puntati discendenti del flauto sopra il pedale di corni e archi gravi:

ESEMPIO 3 (n. 2, C)

Inès
 Loin de ta pa - tri - e, quand tu perds la vi - e, re -
 çois d'une a - mie - e, la plainte et les pleurs!

Dopo un nuovo scatto d'ira di don Diégo percorso da un fremente inciso ribattuto di biscome degli archi, le tre voci si uniscono nella sezione finale in un piccolo *ensemble* svolto sulla linea melodica di Inès.

DON PÉDRO

La nouvelle qu'on nous apporte⁶
peut-elle donc ainsi troubler ses sens émus?
Croirais-je qu'un regret, qu'un souvenir?...

DON DIÉGO

[Qu'importe?
Craint-on le souvenir d'un rival qui n'est plus?
(*Des huisseries annoncent l'arrivée des membres du conseil*)

SCÈNE III

(DON DIÉGO, DON PÉDRO, LE GRAND INQUISITEUR, les évêques, DON ALVAR et les autres conseillers)

(*Don Pedro monte au fauteuil du président; don Diego s'assied près de lui, les autres conseillers forment un demi-cercle. Le grand inquisiteur est à droite et don Alvar à gauche*)

LE GRAND INQUISITEUR et LES ÉVÊQUES

Toi, que le monde révère,⁷
Seigneur, viens nous inspirer!
Que ta céleste lumière
brille pour nous éclairer!
Ô mon Dieu, sois notre guide
au sein de l'obscurité!
C'est en toi seul que réside
la force et la vérité

DON PÉDRO (*se levant*)

Depuis qu'aux espagnols, nos éternels rivaux,
Colomb ouvrit un monde et des trésors nouveaux,

DON PEDRO (*a don Diego*)

La nuova inaspettata
perché turbar la dee sì fieramente?
(*Con sospetto*)
Saria possibil mai
che un sovvenir...

DON DIEGO (*cercando calmarlo*)

Che importa! E che? si teme
d'un estinto rival la rimembranza?

UN USCIERE (*inoltrandosi ed inchinandosi*)

Il consiglio, signori, ecco si avanza.

SCENA III

(DON DIEGO, DON PEDRO, IL GRANDE INQUISITORE, i vescovi, DON ALVARO e gli altri consiglieri)

(*Don Pedro ascende sul seggio presidenziale; don Diego accanto a lui; gli altri consiglieri intorno. Il grande inquisitore è alla destra, don Alvaro a sinistra*)

I VESCOVI

Dio, che la terra venera,
ci vieni ad ispirar;
nel dubbio le nostr'anime
discendi a illuminar.
Signor, ne reggi e guida
fra questa oscurità:
ognuno in te si affida;
sei forza e verità!

DON PEDRO (*levandosi in piedi e volgendosi ai consiglieri*)

Dal dì ch'allo spagnuolo, nostro eterno rivale,
Colombo aperse un mondo e i suoi tesori immensi,

⁶ Récitatif. *Allegro* – c, →.

Fatta uscire la figlia, l'ammiraglio ha però il tempo di rassicurare sbrigativamente il sodale – dopotutto come si può temere «le souvenir d'un rival qui n'est plus»? – prima che una squillante fanfara annunci l'approssimarsi della riunione del consiglio (*Andantino* – $\frac{3}{4}$, Si → Sib).

⁷ n. 3. Morceau d'ensemble et finale. *Maestoso* – c, Mi♭.

Sorretta da una perfetta combinazione tra inventiva drammatica e scorrevolezza musicale, l'epica scena del consiglio (che da sola occupa la più gran parte dell'atto) si presenta come grandioso *tableau* corale di struttura *durchkomponiert*, configurandosi al tempo stesso per il carattere essenzialmente politico che pervade l'insieme quale superbo modello di teatro storico. Articolato come successione alquanto libera di momenti solistici e collettivi, il quadro riflette con rara efficacia l'imprevedibile mutare dell'azione e dei movimenti scenici, isolando ed espandendo gli snodi drammatici salienti. La macrosezione d'apertura ha carattere squisitamente enunciativo. Al ritmo di una marcia piuttosto discreta il lungo corteo di notabili e dignitari fa il suo ingresso sul palco dove intona una grandiosa preghiera all'unisono:

par une audacieuse et riche découverte
le noble Emmanuel, notre maître et seigneur,
veut signaler son règne.

L'INQUISITEUR (*avec humeur*)

Ou courir à sa perte!

DON PÉDRO

Déjà le portugais, hardi navigateur,
d'une route nouvelle osant tenter la chance,
où grondait la tempête a placé l'espérance.

LE GRAND INQUISITEUR

Vain et fatal espoir!... On s'est trop tôt flatté
de franchir les écueils de ce cap redouté;
le bruit court que Diaz, par les flots en furie,
a vu sur ces rochers son escadre engloutie.

DON PÉDRO

Pour lui porter secours et connaître son sort
le roi nous réunit... Quel avis est le vôtre?

anch'ei di qualche ricca coraggiosa scoperta,
il saggio Emanuèle, nostro amato sovrano,
vuol dotare il suo regno.

IL GRANDE INQUISITORE (*mormorando*)

Oppur trarlo a rovina!

DON PEDRO

Il portoghese ardito, strenuo navigatore,
d'una strada novella osò tentar la sorte;
dove pria la Tempesta collocò la Speranza...

IL GRANDE INQUISITORE

Vana e stolta speranza!.. Si lusingaron troppo
di varcar di quel Capo i perigliosi scogli...
Corre voce che Diaz da quei flutti in furore
visto abbia fra quegli scogli la sua squadra inghiottita.

DON PEDRO

Per saper di sua sorte e per recargli aiuto,
oggi ci aduna il re.
Signori, il vostro avviso?

I VESCOVI

Nel ciel sol abbiám fé.

Dio, che la terra venera,
ci vieni ad ispirar:
nel dubbio le nostr'anime
discendi a illuminar!

DON PEDRO

O don Alvaro, qual consiglio è il vostro?

segue nota 7

ESEMPIO 4a (n. 3, A²)

Cantabile con molto portamento di voce.
très soutenu

Don Diégo
Don Pédro
Inquisiteur
Bassi

f Dieu que le mon - de ré - vé - re, venie en nos â - mes la paix.

Quindi l'atmosfera si anima nel momento in cui prende la parola don Pédro (*Allegro moderato* – La^b): su una linea sinistramente increspata degli archi acuti che pare denunciare i perigliosi rischi dell'impresa il presidente del consiglio palesa la volontà reale di finanziare nuove esplorazioni via mare. Il fervore oratorio dell'uomo, che si infiamma d'orgoglio quando richiama ai presenti l'ardore del «navigateur portugais», è però smorzato presto dagli indignati rimproveri del grande inquisitore che, sospinto dai cupi gemiti dell'orchestra (*Allegro-All. moderato* – do), ricorda all'assemblea l'amaro destino dell'impresa di Diaz e conduce alla ripresa dell'invocazione precedente (*Tempo maestoso sostenuto* – Mi^b) sancendo l'orientamento decisamente conservatore in seno al consiglio.

DON ALVAR (*se levant*)

Un seul!... on n'en peut donner d'autre:⁸
pour Diaz prions... Dieu l'a frappé de mort!

DON PÉDRO et LES AUTRES CONSEILLERS

Qui l'a dit?

DON ALVAR

Un marin, du nombreux équipage,
échappé presque seul à la mer en courroux,
qui, pour vous annoncer ce funeste naufrage,
sollicite l'honneur d'être admis devant vous.

DON PÉDRO (*aux huissiers*)

Qu'il entre!

(*Deux huissiers sortent par la porte du fond. Don Pédro à don Alvar*)

Quel est-il?

DON ALVAR

Ardent, audacieux...

DON PÉDRO

Son nom?

DON ALVAR

Vasco de Gama!

DON PÉDRO et DON DIÉGO (*à part*)

Lui! grands dieux!

DON ALVARO

Per Diaz preghiam: estinto il ciel lo volle!

DON PEDRO

Chi lo sa?

IL CORO

Chi lo disse?

DON ALVARO

Un ufficiale,
che di tutta la squadra unico forse
dalla morte scampò. Per ricompensa
de' travagli sofferti,
non chiede che l'onor d'esser ammesso,
innanzi a voi.

DON PEDRO (*agli uscieri*)

S'inoltri.

(*A don Alvaro*)

Il nome suo?

DON ALVARO

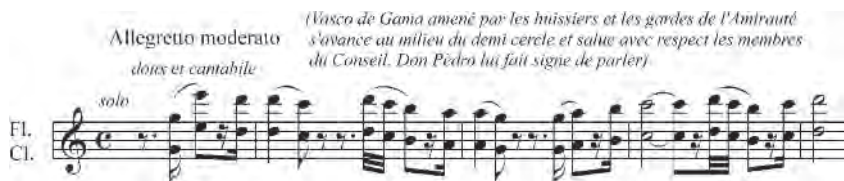
Vasco di Gama!

DON PEDRO e DON DIEGO (*colpiti a questo annunzio*)

(Ei!... cielo!)

⁸ Richiesto del suo parere, don Alvar dà notizia della tragica scomparsa dell'ammiraglio e, tra l'incredulità generale (e l'irritazione di don Pédro), svela al contempo l'identità dell'unico sopravvissuto. Il tema che accompagna l'inattesa uscita in scena di Vasco (*Allegro/Allegretto moderato* – c, → Do), uno spigliato motivo puntato di flauto e clarinetto sul baldanzoso sostegno di ottoni e fagotti, fissa da subito il carattere fiero e irruente del personaggio:

ESEMPIO 4b (J⁴)



Senza preamboli e sorretto da incalzanti fremiti orchestrali (*Tempo maestoso sostenuto* – $\frac{3}{4}$, Do→Mi), l'eroe conferma le parole di don Alvar e, quando quest'ultimo con accenti sinceri compiangere la sua triste sorte di «pauvre exilé» in terre ancora ignote sopra un dolce movimento di crome di flauto e corno, proclama con spavalderia di volervi invece ritornare per conquistarle alla corona, convinto di essere investito di una missione divina. Poi, in un clima di crescente esaltazione emotiva, dilatato da figurazioni sempre più animate che invadono il tessuto orchestrale (*Allegro animato* – Mi→), chiede al consiglio i mezzi finanziari per esplorare le regioni non mappate al di là dei confini africani, garantendo in cambio «riches trésors et prospérité». La replica beffarda del grande inquisitore (*Plus lent*) non smuove la risolutezza del tenore, che anzi si lancia in un'ardente perorazione dal piglio

SCÈNE IV

(Les précédents, VASCO DE GAMA)

(Vasco salue avec respect les membres du conseil; don Pedro lui fait signe de parler, et don Alvar l'encourage des yeux et de la main)

VASCO DE GAMA

J'ai vu, nobles seigneurs, rouler dans les abîmes
notre chef, nos soldats... cœurs vaillants et

[sublimes!...

frémissant de colère, au moment de mourir,
d'apercevoir de loin, sans l'avoir pu franchir,
ce géant de la mer, ce cap de la Tempête,
du pied touchant le gouffre et le ciel de sa tête.
J'ai gravi ces rochers et ce sol ignoré
où nul européen encor n'a pénétré.Que de fois ces déserts et ces rives sauvages,
ces récifs dangereux et ces nouvelles plages...

DON ALVAR

Par vous, pauvre exilé, furent, hélas! maudits!

VASCO *(avec exaltation)*Non, non; mais explorés, et qui seront conquis
par nous... j'en crois Dieu qui m'inspire.*(Remettant un mémoire à don Pedro)*Que cet écrit, seigneurs, par vous soit consulté;
que le roi, grâce à vous, me confie un navire,
et bientôt, franchissant cet écueil redouté,
du commerce et des mers je vous promets l'empire.
À vous nouveaux climats, trésors, prospérité!...L'INQUISITEUR *(avec ironie)*

Et... votre part?

VASCO

À moi?... c'est l'immortalité!

ENSEMBLE

DON ALVAR et LES JEUNES CONSEILLERS

C'est l'assurance du génie!

Elle présage le succès.

Dans l'intérêt de la patrie,
il faut accueillir ses projets.

SCENA IV

(VASCO DI GAMA e detti)

(Vasco appena entrato saluta rispettosamente i membri del consiglio: don Pedro gli accenna di parlare e don Alvaro lo incoraggia con gli occhi e col gesto)

VASCO DI GAMA

Ho veduto, signori, entro i nemi ravvolti,
tutti i nostri fratelli rimaner là sepolti.Di furor e' fremean, condannati a spirar,
vedendo da lontan, né potendol varcar,
quel Capo paventato cui noma la tempesta,
che nell'abisso ha il piede e nel cielo la testa...In quel suolo ignorato trassi ramingo il piè,
dove niun europeo penetrar mai poté.Quante volte smarrito per quei lidi deserti,
quelle sponde novelle e que' scogli coperti...

DON ALVARO

Lunge dal suol natio,
malediceste in cor?VASCO *(con esaltazione e sicurezza)*No, perché spero ancor
che li conquisterem! M'ispira Iddio.*(Consegnando una memoria scritta a don Pedro)*

Signori, questo scritto vi prego consultar.

Che il re mi dia per voi un buon naviglio, io spero,
ed il Capo fatal vi prometto varcar,
del commercio e del mar a voi dando l'impero.

A voi tesori immensi, a voi prosperità!

IL GRANDE INQUISITORE *(con ironia)*

E qual la vostra parte?

VASCO *(ispirato)*

Io?... l'immortalità!

INSIEME

VASCO

Dovessi pur la vita perdere

ho piena fé di riuscir.

Pel mio sovrano, per la mia patria,
vogliate i miei preghi esaudir!

segue nota 8cabalettistico (*Allegretto moderato* – Do) basato sulla ripresa dell'es. 4b che informa anche la ferma condanna dell'anziano ministro di culto e sfocia in uno spedito concertato (*Un peu animé* – Do) dominato dalla linea vocale di Vasco, cui più avanti si aggiunge quella di don Alvar, unico dei presenti a voler acconsentire alla richiesta del navigatore.

DON PÉDRO et DON DIÉGO

Tant de confiance est folie!
Lui seul peut croire à son succès.
Ce serait trahir la patrie
que d'accueillir de tels projets.

VASCO

Croyez-moi, je vous en supplie.
Oui, je vous réponds du succès.
Dans l'intérêt de la patrie,
daignez accueillir mes projets.

(Don Pedro fait signe à Vasco de se retirer pendant la délibération du conseil)

VASCO

Encore un mot, seigneurs, avant qu'on délibère:
je demande un vaisseau. Sans être téméraire,
je réponds du succès au roi, comme à vous tous.
Deux esclaves, qui sont d'une race inconnue,
sur le marché des noirs, avaient frappé ma vue,
en Afrique. Ils sont là.

LE GRAND INQUISITEUR

Eh bien, que voulez-vous?

VASCO

De peuples ignorés ils prouvent l'existence.
Sous le soleil d'Afrique ils n'ont pas pris naissance,
ni dans ce nouveau monde aux espagnols soumis.
Voyez-les!

DON PÉDRO

Devant nous, que tous deux soient admis.

(Un huissier, sur un signe de don Pedro, fait entrer Séluka et Nelusko)

SCÈNE V

(Les précédents, SÉLIKA, NÉLUSKO)

DON PÉDRO *(à Séluka et à Nelusko)*

Esclaves, approchez.⁹

IL GRANDE INQUISITORE, DON PEDRO E DON DIEGO *(fra loro)*

Audacia tal e tal follia
da noi si dè sol compatir;
più che viltà, stoltezza fia
quest'impostor a lungo udir.

DON ALVARO

La sicurtà questa è del genio
ch'ha piena fé di riuscir;
e per il ben di questa patria,
dovremmo i suoi voti esaudir.

(Don Pedro fa segno a Vasco di ritirarsi durante la deliberazione del consiglio: Vasco chiede d'essere ascoltato ancora)

VASCO

Un detto ancor, in pria che si discuta.
Al re chieggo un naviglio:
nulla si tema; il mio trionfo è certo.
Due schiavi d'una razza sconosciuta
al mercato de' neri
in Africa comprai; qui li condussi.

IL GRANDE INQUISITORE

Che inferite da ciò?

VASCO

D'ignote genti
ci provan l'esistenza: essi nell'Africa
non videro la luce e non nel nuovo
mondo finor scoperto... Li vedete!

DON DIEGO *(ad un usciere che parte)*

Sien fatti entrar.

DON PEDRO

Approvo un tal consiglio.

SCENA V

(SELIKA, NELUSKO e detti)

DON PEDRO *(a Séluka e Nelusko)*

O schiavi, v'appressate.

⁹ *Allegretto moderato-Allegro* – $\frac{2}{4}$, sì.

Prima di attendere la delibera del consiglio e a ulteriore conferma delle sue parole, Vasco presenta infine una copia di schiavi acquistati durante la spedizione in Africa e annunciati in orchestra da leggere volate di biscrome dell'ottavino su accordi ribattuti dei legni, rinforzati da grancassa e piatti a connotarne l'origine esotica:

DON DIÉGO (*à Nélusko*)

Parle avec confiance.

DON PÉDRO

De ton pays, dis-nous quel est le nom.

*(Nélusko secoue la tête d'un air farouche, Sélika se détourne avec fierté)*DON DIÉGO (*à Nélusko*)

D'où vient donc ce silence?

DON PÉDRO

Tu ne nous réponds pas?

NÉLUSKO

Non... non.

DON PÉDRO (*à Sélika*)

Femme, à toi de répondre.

DON DIEGO

Qual è il vostro paëse?

DON PEDRO

In questi luoghi

qual sorte vi traëa?

*(Nelusko scuote il capo con aria feroce, Selika si volge con alterezza)*DON DIEGO (*a Nelusko*)

Tu non rispondi!

NELUSKO

No... no!

DON PEDRO (*a Selika*)

Donna, parlar tu almen potrai.

*segue nota 9*ESEMPIO 4c (⁸T)

Allegretto moderato
légèrement

Fl.
Ob.
Cl.
Vl. I-II
Vlc.
Grancassa
Piatti
Vlc.
Cb.
Fag.
Cor. II

Sélika, regina nella sua terra natale, si dimostra riluttante alle domande degli astanti, ma pare sul punto di cedere quando è l'eroe a pregarla di rispondere su una tenera frase per violoncelli divisi assai simile a un passaggio orchestrale prima della romanza di Inès (*Andante, quasi allegretto* – $\frac{3}{4}$, Fa); la musica suggerisce, cioè, pur senza svelarlo apertamente, l'esistenza di un sentimento forse corrisposto. Nélusko, al contrario, manifesta innanzitutto il suo indomabile orgoglio guerriero. Dapprima esorta Sélika a non tradire il proprio popolo sopra una vemente linea cromatica degli archi gravi che si scioglie in trilli rabbiosi e inflessioni marziali (*Allegro moderato* – e, sib → sol), quindi si scaglia con temeraria insolenza contro le abitudini dello schiavismo coloniale europeo – la condanna senz'appello intonata dal baritono sarà solo il primo tassello di una modernissima critica all'imperialismo condotta nel corso dell'opera dall'autore –, mentre le sdegnose fioriture precedenti irrompono sempre di più nell'ordito musicale (*Allegretto moderato* – do → Do). Di fronte al rifiuto dei due schiavi, Vasco rivolge un ultimo misurato appello al consiglio prima di ritirarsi in attesa del verdetto (*Allegro* – Do).

SÉLIKA

On nous prît sur les mers:
notre canot, longtemps assailli par l'orage,
flottait perdu, bien loin de l'île aux palmiers verts...

VASCO

De grâce! regardez:

(Montrant Nélusko)

les traits de ce visage,
ces vêtements, ce teint cuivré,
décèlent un peuple ignoré.

DON ALVAR

C'est vrai!

*(Tous font un signe d'assentiment)*DON DIÉGO *(d'un ton impérieux)*

Nommez votre patrie.

VASCO

Parle donc, Sélika! c'est Vasco qui t'en prie!

SÉLIKA

Je cède à sa voix qui supplie.
Vous le voulez?... Eh bien!...

NÉLUSKO *(bas à Sélika)*

Tais-toi.

Reine, de tes serments tu dois garder la foi.
Esclave d'un tyran dont tu portes la chaîne,
pour être dans les fers, n'es-tu plus souveraine?
Par les dieux que notre île adore, par Brahma,
ne trahis pas ton peuple, ô reine Sélika!

DON PÉDRO

Ta patrie, entends-tu? Femme, je parle en maître;
il faut enfin nous la faire connaître.

SÉLIKA

Ordres superflus!

À toi de la nommer! moi, je n'en connais plus:
l'esclave n'en a pas.

NÉLUSKO *(avec une rage contenue)*

Lorsque vous marchandez
un bœuf pour le labeur, pourvu qu'il ait la taille,
que rudement chaque jour il travaille,
c'est tout ce que vous demandez.
Que vous importe donc d'où peut venir un homme,
qui n'est pour vous qu'une bête de somme?

SELIKA

Prigionieri ci fêr sui mari immensi:
il nostro schifo, a lungo balestrato
da' nemi, iva smarrito
lontan dal lido delle verdi palme...

VASCO

Di grazia, riguardate: il lor sembiante,
l'abbronzato color, i vestimenti
svelan gente ignorata.

DON ALVARO *(e molti come lui fanno un cenno di consenso)*

È vero, è vero!

DON DIEGO *(con tuono imperioso)*

Qual è la vostra patria?

VASCO *(con accento supplichevole)*

Parla dunque, Selika:

son io che ti scongiuro!

SELIKA

*(La voce sua men prega...
io non resisto più...)* Voi lo volete?
Ebben...

NÉLUSKO *(le si accosta; sottovoce a Selika)*

Oh, non parlar!...

Regina, i giuri tuoi dei rispettar!

Ridotta in servitù,
dall'avverso tuo fato,
la tua natia virtù
forse avresti scordato?
Se della nostra patria
t'è caro il sovvenir,
la tua fede, il tuo popolo,
regina, non tradir!

DON PEDRO *(a Selika)*

La tua patria, comprendi? Io tel comando,
a noi svelar tu dèi!

SELIKA *(sollevandosi con nobile orgoglio)*

A te sta di nomarla! io non ne ho più!

Patria non ha chi vive in servitù!

NÉLUSKO *(con rozzezza, rattenendo a stento la sua rabbia)*

Se andate per comprar
un bue da lavorar,
pur ch'abbia vigoria
e regga a la fatica il giorno inter,
di dove venga e sia
vi date mai pensier?

DON PÉDRO

Quel orgueil indomptable!

VASCO

Inutiles efforts!

Ils ne parleront pas... Cependant tout dévoile
qu'ils viennent de plus loin que l'Afrique, et des

[bords

où jamais l'Océan n'a porté notre voile.

Ces pays inconnus, je les veux découvrir;
donnez-moi les moyens de vous les conquérir.

DON PÉDRO

C'est bien. Retirez-vous.

(Vasco sort avec Sélika et Nélusko)

SCÈNE VI

*(Les mêmes, excepté VASCO)*DON ALVAR *(vivement)*Secondons sa vaillance!¹⁰Che preme a voi saper
come il mio suol si noma,
se per voi sono una bestia da soma?

DON PEDRO

Quale orgoglio indomato!

VASCO *(con amarezza)*

O vani sforzi!

Essi non parleran!... Pur tutto svela
che d'oltre Africa vengono costoro,
da mari dove mai le nostre vele
non penetrâr... Quelle contrade ignote
scoprir, scoprir io voglio...

Deh, fate ch'io le possa conquistar!

DON PEDRO

Ebben, vi ritirate; ché il consiglio
or dee deliberar.*(Vasco esce con Selika et Nelusko)*

SCENA VI

(Gli stessi, meno VASCO, SELIKA e NELUSKO)

DON ALVARO

È mestier secondar la sua ferma credenza.

¹⁰ *Allegro con spirito* – $\frac{6}{8}$, la.

Dominata da una furiosa figurazione di semicrome affidata ai violini primi, la scena della delibera è un esempio emblematico della straordinaria capacità di Meyerbeer di rendere musicalmente coeso un complesso quadro d'azione servendosi della reiterazione di un semplice inciso ritmico-melodico:

ESEMPIO 4d (⁸BB)

Gli interventi scomposti delle fazioni antagoniste – da un lato tenori e don Alvar, dall'altro bassi, don Pédro, don Diégo e il grande inquisitore – si alternano senza sosta sul furibondo ribollire della trama orchestrale in un crescendo di tensione che si allenta solo per pochi attimi quando l'anziano porporato intona ancora una volta l'es. 4a per richiamare i colleghi alla calma (*Andantino* – $\frac{6}{8}$, Fa) – il medesimo motivo passa poco dopo a fagotti e violoncelli mentre don Pédro esamina stupito le carte presentate da Vasco – e quando don Alvar, in una splendida frase sostenuta da un semplice ordito accordale degli archi, smaschera l'evidente gelosia dei presenti nei confronti del connazionale. La concitazione del dibattito pare culminare in un energico coro in due parti (*Animez* – $\frac{6}{8}$, mi-Mi) a sancire l'incomunicabilità tra gli opposti partiti riproponendo la ripartizione delle voci per registri vocali omogenei, ma un inatteso cambio enarmonico conduce all'ennesima esposizione dell'es. 4a (*Tempo maestoso sostenuto* – $\frac{6}{8}$, Mi♭) – ora affidato a un coro che comprende otto vescovi oltre al Grande Inquisitore, al quale poi si aggiungono i bassi – su cui si svolge l'estesa sezione pantomimica che descrive la laboriosa opera di votazione.

DON DIÉGO

Déplorons sa démente!

DON ALVAR

C'est un brave officier!

L'INQUISITEUR

Privé de sa raison!

DON ALVAR

Qui ne voit que la gloire!

DON DIÉGO

Ou son ambition!

LE CHEUR

C'est un brave officier, un habile intrigant
qui ne voit que la gloire ou son avancement.

L'INQUISITEUR

Qu'avec sang-froid, seigneurs, on délibère.

DON ALVAR

Soit! parcourons d'abord ces cartes, ces dessins,
ces documents par lui remis entre vos mains.DON PÉDRO (*parcourant les papiers que lui a remis Vasco*)

Lisons!...

(À part)

Ô ciel! quelle lumière
soudain brille dans l'ombre et peut guider nos pas!

DON DIÉGO

Confier nos vaisseaux, nos trésors, nos soldats,
à ce présomptueux que rien n'a fait connaître!...UNE PARTIE DES CONSEILLERS (*avec pitié*)

Un insensé, sans doute!

DON ALVAR (*avec chaleur*)

Un grand homme peut-être!

L'INQUISITEUR

On ne peut écouter un impie.

DON ALVAR

Un impie!

Parce qu'un nouveau monde à lui s'est révélé!

L'INQUISITEUR

Soutenir qu'il existe est flagrante hérésie,
car en nos livres saints il n'en est pas parlé!

DON DIEGO

No, si dee compatir questa strana demenza.

DON ALVARO

Egli è un prode uffcial...

DON DIEGO

Un meschino impostor.

DON ALVARO

Sol la gloria desia.

DON DIEGO

Non ha sete che d'or.

IL GRANDE INQUISITORE

Fratelli, l'ira non vi faccia velo...
e ci rischiari il cielo!

DON ALVARO

Percorriam queste carte, i disegni, le note
in nostra man deposte.DON PEDRO (*ponendosi a scorrere rapidamente le carte dategli da Vasco*)

Leggiam!...

(Colpito alla lettura)

(Che veggo
[mai?...O cielo... qual baleno a me brilla frall'ombre,
e che mi può guidar!)

DON DIEGO

E dovremo affidar
e tesori e guerrier
ad un tal venturier
che mai nulla ha operato?...

ALCUNI

È certo un insensato...

DON ALVARO

Od un genio ignorato!

IL GRANDE INQUISITORE

Il consiglio non può
ascoltar più quest'empio!DON ALVARO (*protestando*)

Egli, un empio?... Non fia...

CORO (*fremendo*)

Egli, un empio?... No, no!

DON ALVARO

Perché un mondo novello a lui si rivelò!

IL GRANDE INQUISITORE

Sostener ch'esso esista è flagrante eresia,
dacché nei Libri Santi nessun mai ne parlò.

DON ALVAR

Et Christophe Colomb, qui brava l'anathème!...

L'INQUISITEUR

Et vous, jeune insensé, vous blasphémez vous-même!

DON ALVAR

Moi, je sers mon pays!

L'INQUISITEUR

Et vous offensez Dieu!

Et quant à ces écrits, qu'ils soient livrés au feu.

TOUS

Oui! oui! – Non! non! – Qu'osez-vous dire?
Écoutez-nous! – C'est du délire!

ENSEMBLE

DON PÉDRO, L'INQUISITEUR, DON DIÉGO et LES VIEUX
CONSEILLERS

C'est un outrage, une insulte!
Pourquoi ces cris, ce tumulte?
Chacun ici ne consulte
que l'honneur et le devoir.
Ecoutez! faites silence!
et pour notre expérience
ayez de la déférence!
Avec l'âge est le savoir.

DON ALVAR et LES JEUNES CONSEILLERS

C'est un outrage, une insulte!
De ces cris, de ce tumulte
je me ris et ne consulte
que l'honneur et le devoir.
De quel droit l'expérience
veut-elle imposer silence?
C'est par trop d'intolérance;
l'âge n'est pas le savoir.

(Tous ensemble se levant)

Aux voix! aux voix!

Et de l'honneur n'écoutons que le lois!

L'INQUISITEUR et LES ÉVÊQUES

Toi que le monde révère,
Seigneur viens nous inspirer!
Que ta céleste lumière
brille pour nous éclairer!
O mon Dieu, sois notre guide
au sein de l'obscurité!
C'est en toi seul que réside
la force et la vérité!

(Quand les votes sont recueillis, on fait rentrer Vasco)

DON ALVARO

E Colombo primier non sfidò l'anatema?

IL GRANDE INQUISITORE

E nel dir tal bestemmia il cor vostro non trema?

DON ALVARO

La mia patria difendo!

IL GRANDE INQUISITORE

E offendete il Signor!

Al foco sien gettati questi scritti d'orror!

(Succede un parapiglia straordinario: chi approva e chi s'oppono)

TUTTI

DON PEDRO, DON DIEGO, L'INQUISITORE ed I VECCHI
CONSIGLIERI

Dell'oltraggio, dell'insulto,
delle grida, del tumulto
io mi rido e non consulto
che l'onore ed il dover.
Temerario, è nostro dritto
comandarti di star zitto...
Più rispetto almen qui s'abbia
dell'età e del saper.

DON ALVARO ed I GIOVANI CONSIGLIERI

Dell'oltraggio, dell'insulto,
delle grida, del tumulto
io mi rido e non consulto
che l'onore ed il dover.
Temerario, con qual dritto
mi comanda di star zitto?...
Io disprezzo la sua rabbia,
il suo grado, il suo poter.

(Da tutte le parti si grida scompigliatamente)

Ai voti! Ai voti!

IL GRANDE INQUISITORE e I VESCOVI

Dio, che la terra venera,
affrena un tanto ardor;
e fa colla tua grazia
che in pace sieno i cor!

(Quando i voti sono raccolti si fa rientrare Vasco)

SCÈNE VII

(Les mêmes, VASCO)

DON PÉDRO (*à Vasco*)

Le conseil souverain, qui pour le roi commande,¹¹
 au nom des intérêts entre ses mains placés,
 a repoussé votre demande
 et vos projets, comme insensés.

VASCO (*avec indignation*)

Insensés!... dites-vous. C'est ainsi que naguère,
 par son propre pays, comme moi repoussé,
 cet immortel génois, qu'aujourd'hui l'on révère,
 par les sages d'alors fut traité d'insensé!

DON PÉDRO

Silence, téméraire!

VASCO (*hors de lui*)

Oh! non!... je parlerai.
 Je vous juge à mon tour, et je vous flétrirai!...
 Si la gloire de la patrie
 par vous est lâchement trahie,
 tribunal aveugle et jaloux,
 la honte un jour retombera sur vous!

TOUS (*se levant, excepté don Alvar*)

Il faut punir!...

DON ALVAR

Non pas! Indulgence et pardon!

L'INQUISITEUR

Pour un pareil outrage, éternelle prison!
 De son orgueil juste salaire.

SCENA VII

(VASCO e detti)

DON DIEGO

Il supremo consiglio, che per il re comanda,
 degli interessi in nome che sua mano affidò,
 ha già respinto cotal domanda,
 ed insensata la dichiarò.

VASCO (*con indignazione*)

Insensata!... insensata!... E tacerò?...

Ah, così fu trattato
 nel suo proprio paese,
 e com'io rigettato
 Cristoforo Colombo, l'immortal genovese...
 Quei ch'oggi è venerato
 da que' saggi d'allora stolto si proclamò!

DON PEDRO

Silenzio, temerario!

VASCO (*fuori di se stesso, sempre più infiammandosi*)

No, no!... parlar io vo'!
 Or sono il vostro giudice,
 ed io v'infamerò.

Oh, la gloria della patria,
 che tradite sì vilmente,
 su voi cada, iniqua gente;
 e sia vostro disonor!...

DON PEDRO e CORO

A morte a morte il folle insultator!

DON ALVARO

No, vi sconsiglio... indulgenza e pardon!

IL GRANDE INQUISITORE

Per tanto oltraggio eterna la prigion!

¹¹ *Récit-Allegro moderato – c, do*

Nell'apprendere l'esito infausto della sua richiesta, comunicatogli cinicamente da don Pédro su una versione in minore dell'es. 4b, Vasco sfoga tutta la propria delusione in un arioso increspato dai disegni in terzina dei violini primi e pervaso da insistenti gemiti dei legni. Se l'avventato paragone con Cristoforo Colombo gli attira prontamente gli strali dei presenti, la successiva denuncia dell'astio e dell'invidia riservati al suo progetto, aggravata dagli insulti alle autorità statali e religiose, scatena lo sdegno generale che sfocia in un roboante concertato finale con stretta (*Allegro – c, do#-Mi*) nel quale la voce del tenore, rinforzata soltanto dal devoto don Alvar, è progressivamente sommersa dal tumulto corale. Nell'inesausta bramosia che lo spinge all'impresa audace Vasco incarna qui lo spirito idealista e cosmopolita dell'uomo rinascimentale, fatalmente imbrigliato tuttavia in una trama inestricabile di determinismo politico imposta da connivenze e convenienze di parte – su un conflitto ancora più letale tra aspirazioni liberali dell'individuo e spietate esigenze del potere, temporale o ecclesiastico, sarà impennato il *Don Carlos* verdiano, andato in scena due anni dopo *L'Africaine*.

VASCO

Oui! vous avez raison, devenez mes bourreaux.

Vous qui redoutez la lumière,
 enfermez-la dans les cachots,
 de peur que, malgré vous, elle ne vous éclaire!

ENSEMBLE

CHŒUR

Impie et mécréant,
 et rebelle insolent!
 De nous son sort dépend!
 Qu'on l'arrête à l'instant;
 et que, dans son courroux,
 le ciel venge, par nous,
 la majesté des lois,
 la justice et nos droits!

VASCO

D'impie et de rebelle,
 en vain je suis traité;
 d'avance, j'en appelle
 à la postérité.
 Pour confondre l'envie
 et sa vaine fureur,
 j'ai pour moi la patrie
 et l'avenir vengeur!

DON ALVAR

D'impie et de rebelle,
 en vain il est traité.
 Pour Vasco, j'en appelle
 à la postérité.
 Pour confondre l'envie
 et sa vaine fureur,
 j'invoque la patrie
 et l'avenir vengeur!

L'INQUISITEUR (à Vasco)

Par ma voix, Dieu lui-même,
 plein d'un juste courroux,
 prononce l'anathème!...
 Anathème sur vous!

LE CHŒUR

Anathème sur vous!

VASCO

Sta ben, sta ben!... I miei sicari siate!
 Nemici della luce, invidi, ignari,
 in carcer la serrate,
 perché, malgrado a voi, non vi rischiari!

TUTTI

CORO

Infame oltraggiator,
 è soverchio l'ardir:
 lo stolto tuo furor
 da noi si dee punir.
 Un empio ed un rebel
 illeso non andrà!
 Di tua stoltezza il ciel
 vendetta pur farà.

DON ALVARO

Di Vasco difensor
 io mi vengo ad offrir;
 il giovanile ardor
 si debbe compatir.
 All'onor suo fedel,
 tradirlo non saprà...
 Giudice solo il ciel
 de' suoi pensier sarà.

VASCO

L'invidia vo' confondere
 e il vano suo ruggir:
 in testimon la patria
 io chiamo e l'avvenir!...
 Ribelle chi mi chiama
 che dice, no, non sa.
 Io lascio la mia fama
 a la posterità!

IL GRANDE INQUISITORE

Or, la tua sentenza estrema
 è segnata, o traditor.
 Sul tuo capo l'anatema
 scaglio in nome del Signor!

ACTE DEUXIÈME

ATTO SECONDO

Le cachot de l'Inquisition à Lisbonne. Au fond, à gauche, un banc. Au milieu du cachot un pilier massif; sur ce pilier une carte géographique.¹²

Un carcere dell'Inquisizione. In fondo a sinistra un banco: nel mezzo un gran pilastro massiccio; su questo pilastro una grande carta geografica.

SCÈNE PREMIÈRE

(VASCO DE GAMA, dormant étendu sur le banc, SÉLIKA)

SÉLIKA (*regardant Vasco*)

Toujours son sommeil agité
par des rêves de gloire et d'immortalité!
Depuis un mois entier, dans ces sombres cachots,
personne, excepté moi, ne pense à toi, mon maître.
À toi... qui ne vois pas mon trouble et mes

[sanglots...

et qui n'aurais pour eux que du mépris peut-être!

VASCO (*rêvant*)

Ô ma patrie!

SÉLIKA

Il pense à son pays...

Et le mien!

(*Regardant Vasco*)

pour lui, je l'oublie.

VASCO (*de même*)

Ô ma douce compagne...

SCENA PRIMA

(VASCO DI GAMA, steso sul banco che dorme e SELIKA)

SELIKA

Il sonno ognor gli turbano
larve di gloria e d'immortalità.

(*Avvicinandosi a lui e compiangendolo*)

Da un mese intero in questo carcer chiuso,
fuor ch'io, nessuno a te pensa, o infelice...

A te, che non intendi i miei sospiri,
e forse non ne avresti che disprezzo!

VASCO (*parlando nel sonno*)

O dolce patria, o cara mia compagna!...

¹² Entr'acte et scène. *Andantino quasi allegretto* – c, Mib.

Condannato all'ergastolo come empio e ribelle insieme ai due schiavi, Vasco languisce in una tetra galera dell'Inquisizione in preda a inquieti deliri onirici. La solenne melodia del corno solista, che emerge dall'increspato ostinato di violini e viole,

ESEMPIO 5 (Entr'acte et scène, ⁸A)



tratteggia i sogni di gloria che affollano la mente del navigatore, mentre la vigile Sélika veglia sul sonno disturbato dell'uomo. Con grande sconcerto la regina ode le reiterate invocazioni di Vasco a Inès e alla patria ingrata, fino a che il ricordo della pietà dimostratale un tempo dall'eroe la spinge a intonare una delicata *berceuse* per calmare il riposo del tenore. In partitura il sipario si alza su un arioso che Vasco intona nel dormiveglia («Vogue, mon beau navire»), tagliato alla *première* insieme a un breve scorcio in cui la donna ricorda la magnanimità dell'eroe.

SÉLIKA (*avec émotion*)

Écoutons! je frémis!

VASCO (*de même*)

Inès, ma seule amie!

SÉLIKA

Inès!... Qu'ai-je entendu? L'amour que je ressens,
pour une autre il l'éprouve! Ô douleur!

VASCO (*toujours rêvant*)

Quels tourments!

SÉLIKA

Il gémit! Malgré moi vers lui mon cœur s'élance.

De sa souffrance
je me sens mourir.

Puisse le calme revenir
dans ton cœur agité, toi qui, voyant mes larmes,
pour m'acheter vendis tout, jusques à tes armes!...
Que les doux refrains
de nos bords lointains
bercent tes chagrins!

Air du sommeil

Sur mes genoux, fils du soleil,¹³
enfant, dors sans alarmes;
le frais lotus, d'un doux sommeil
sur toi verse les charmes.
Le ramier gémit;
la brise gémit;
l'étoile scintille dans l'ombre;
le bengali dit
son chant dans la nuit.
Sommeille en paix dans le bois sombre...
Sur mes genoux, fils du soleil,

SELIKA (*con commozione, chinandosi verso di lui*)

Ascoltiam... trema il cor!...

VASCO (*sempre sognando*)

Inez! mio solo amor...

SELIKA (*ferita vivamente a tali parole*)

Inez?... Che intesi!

L'amor che provo per un'altra ei sente...

O supplizio crudel!

VASCO (*continuando a sognare*)

Non più vederla...

O martir!...

SELIKA (*pietosamente mettendogli una mano sulla fronte*)

La sua fronte arde infocata:
la sua mano è di ghiaccio...

Oh, come in vece sua vorrei soffrir!...

(*Contemplandolo con tenero affetto*)

Possa un bel sogno i mali tuoi lenir
e tranquillarti almen; ché tu pietoso
del pianto mio, vendesti per comprarmi
i tuoi gioielli e l'armi.

(*Colpita da un provvido pensiero*)

Il dolce canto

del suol natio calmi il suo core affranto.

(*Si accosta a lui e canta*)

Figlio del sol, mio dolce amor,
dormi su miei ginocchi.
Col suo poter del loto il fior
chiusi ti tenga gli occhi.

L'augellin cantò,
l'alba ti baciò:
la stella in ciel appare...

odi il bengalin,
bambin;
canta a te vicino...
Oh dormi ancor, non ti svegliare!

¹³ n. 4. Air du sommeil. *Andante/Andantino grazioso* – $\frac{3}{4}$, la.

Primo dei due estesi brani solistici affidati al personaggio di Sélika, l'aria si sviluppa come languida cantilena in forma di rondò costellata dei tradizionali *topoi* orienteggianti – alternanza minore-maggiore, utilizzo del triangolo, ampie fioriture vocali imitate in orchestra da rapide volate di fiati e archi con sordina, quinte vuote nell'accompagnamento –, e viene interrotta per consentire lo sfogo del soprano (*Allegro con spirito-Un peu plus lent* – c, Fa v → Fa#), consapevole di essere vittima di un amore impossibile. Notevole si rivela la cura del libretto nel delineare l'atmosfera indiana della scena – il testo definitivo, con l'accenno al «frais lotus», al «bengali» che intona la sua nenia notturna e alla divinità indù Brahma, venne redatto dallo stesso Meyerbeer dopo la morte di Scribe con l'aiuto di Charlotte Birch-Pfeiffer e Joseph Deussberg –, anche se il ritratto musicale della fiera regina appare più legato all'espressione della passione amorosa che alla sua origine esotica.

enfant, dors sans alarmes;
le frais lotus, d'un doux sommeil
sur toi verse les charmes.

(Regardant Vasco)

Quel doux sommeil!

Mon cœur faiblit... Ah! que mes pleurs
ne trahissent pas mes douleurs!

Que n'ai-je été par les flots engloutie,
quand la tempête m'entraîna!

Il n'eût pas torturé ma vie,
le maître étranger qui dort là!

Éteins, Brahma,

les flammes de mon cœur

qui font, hélas! mes maux... et mon bonheur!

VASCO (*rêvant*)

L'orage approche, compagnons!...

(Guardando nuovamente Vasco)

Che dolce sonno...

(Sentendosi venir meno)

Ahimè!... parmi languir...

No, no... non mi tradite, o miei sospir!

M'avesse il mare, viva inghiottita,

allor che il nembo si scatenò;

io non avrei data la vita

a lui che amar me più non può!

Estingui, o Brama, il foco del mio sen,

ch'a un tempo istesso è mio strazio e mio ben.

VASCO (*dormendo seguita a parlare*)

La tempesta, compagni!... su, sorgiam!...

segue nota 13

ESEMPIO 6 (n. 4, 6A)

Andante grazioso
(Sétika évalue Vasco avec un éventail (indien en plumes))

très doux

Sétika

Sur mes — ge — noix.

VI. I-II

p

con sordina

VIe

Vlc.

ils du — so — leil, vain — queur au — champ d'a — lar — — — mes;

SÉLIKA

Il s'éveille... vite, chantons:

Sur mes genoux, fils du soleil,
dors, dors sous la verdure...
Pour mieux bercer ton doux sommeil
ma voix tout bas murmure...
Il dort plus calme... hélas!
mes pleurs, ne le réveille pas.
Ô remords! je regrette à peine,
auprès de toi, mon beau pays,
et mon palais de souveraine,
et tous mes dieux que j'ai trahis!
Hélas, je t'aime!
Et malgré moi,
mon bien suprême,
Vasco, c'est toi!

(Elle penche sa tête vers lui, et ses lèvres vont effleurer son front, quand elle aperçoit Nélusko entrant par la droite; elle se relève et se cache derrière le pilier)

SCÈNE II

(NÉLUSKO à droite; VASCO endormi; SÉLIKA cachée)

[SÉLIKA

Nélusko!]

NÉLUSKO (*entrant en rêvant et les yeux baissés*)Pour l'honneur de notre souveraine,¹⁴

il le faut! – il le faut, pour elle et pour ma haine!

Il est là.

(Regardant)

Mais que vois-je?... il sommeille...

(Hésitant)

Ah! j'ai tort;

mais je ne puis frapper un ennemi qui dort...

N'importe!

SÉLIKA

Si risveglia!... su, via; cantiam, cantiam.

(Torna a cantare)

Figlio del sol, qui dei posar
sull'erba, a me d'accanto.
Il tuo dormir per non turbar,
sommessa io veglio e canto.

(Torna a guardarlo con ansietà)

Dorme tranquillo...

Ah, ch'io soccombo, ahimè, soffro, vacillo!...

O supplizio crudel!...

(Tornando presso Vasco con trasporto)

Scordato ho a te vicina

il mio nativo ciel,

le pompe di regina

ed il mio dio fedel...

Che val celarlo più?

Io t'amo, sì... Mio solo ben sei tu!

SCENA II

(NÉLUSKO, VASCO addormentato, SÉLIKA in disparte)

SÉLIKA (*vedendolo apparire*)

Nélusko!

NÉLUSKO (*entrando pensoso con gli occhi bassi*)

(Per l'onor della regina...

io lo deggio per lei... per l'odio mio!

È qui.

(Guardando, e vedendo Vasco coricato)

Che veggio! È addormentato... Ha torto!...

Io di colpir non amo

un nemico che dorme... Non importa:

(Cava un pugnale e fa per slanciarsi su Vasco)

è mestier!)

¹⁴ n. 5. Scène et air. *Andante ben moderato-Allegro vivace* – $\frac{3}{4}$ -c, La→.

Grande complessità interiore rivela anche il personaggio di Nélusko che, accostatosi al padrone con circospezione sopra un motivo marziale di archi e tromboni, medita di ucciderlo a tradimento. Trattenuto all'ultimo da Sélika, che gli ricorda la nobiltà d'animo dimostrata da Vasco nei confronti di entrambi, l'uomo giustifica i suoi propositi omicidi con l'odio nei confronti dei cristiani, ma ben altra ragione (come sospettato dalla donna) si cela nell'animo del baritono. Innervato da inattese accensioni orchestrali, come quando la regina si appella con fermezza alla dignità morale del «noble guerrier» secondata dai robusti arpeggi del clarinetto su accordi decisi degli archi ($\frac{3}{4}$, Mib), l'intero dialogo è un esempio indicativo della mirabile fluidità e dell'altissima qualità

SÉLIKA (*se jetant au-devant de Nélusko*)

Ô ciel! Que veux-tu faire?

C'est un prisonnier comme nous;

c'est un compagnon de misère!

NÉLUSKO

C'est un chrétien, je les déteste tous.

SÉLIKA

Il fut notre sauveur, il est là sans défense.

NÉLUSKO

Nous lui fûmes vendus... Voilà tous ses bienfaits,
à prix d'or, au marché!... pour l'acheteur jamais
l'objet vendu n'eut de reconnaissance.

SÉLIKA

C'est vrai... Mais, touché de mes pleurs,
lorsque je le priai, les yeux baignés de larmes,
de ne pas séparer, du moins dans leur malheurs,
ceux qu'avaient réunis tant de jours de douleur,
il vendit pour m'avoir ses bijoux et ses armes.

C'est à lui que je dois, dans notre triste sort,
de retrouver encor la patrie adorée;
sans lui, de Nélusko, ta reine séparée,

serait plus malheureuse encor!

Et toi, noble guerrier, souillant ta main d'un crime,
tu veux assassiner ce maître magnanime?

Il fut pour nous humain et généreux,
tu dois le reconnaître.

NÉLUSKO

Cela se peut... mais c'est un maître!

SÉLIKA (*avec intention*)

Quoi! pas d'autres motifs?...

NÉLUSKO

Peut-être.

SÉLIKA (*avec dignité*)

Achève... je le veux!

SÉLIKA (*gettandosi innanzi a Nélusko*)

Ciel! A che ti appresti mai?

È un prigionier, qual noi.

NÉLUSKO

È cristiano... e li detesto tutti!

SÉLIKA

Ei fu che ci salvava: egli è indifeso...

NÉLUSKO

A prezzo d'oro a lui fummo venduti:
ecco i suoi benefici!

Pel comprator giammai veruna merce
ebbe riconoscenza.

SÉLIKA

Ei ci ha comprato, è ver; ma poi commosso,
quando il pregai cogli occhi immersi in pianto,
di non ci separar nella sventura
(noi, che avevan congiunto

tanti giorni funesti),

vendette per avermi

quant'egli possedeva. A lui sol deggio

nella mia trista sorte

di trovar presso te la patria ancora.

Senza lui non sarei rimasta teco,

e forse sarei morta...

E tu, nobil guerrier, vuoi farti reo

di tal delitto, a lui squarciando il core!...

Al nostro salvatore?

NÉLUSKO

Io lo voglio, io lo deggio:

quest'europeo detesto.

SÉLIKA (*scrutandolo*)

Non per altra cagion?...

NÉLUSKO

Forse...

SÉLIKA

Prosegui.

NÉLUSKO

Non posso...

SÉLIKA (*con dignità*)

Tel comando! Omai favella.

NÉLUSKO

Air

Fille des rois, à toi l'hommage¹⁵
que te doit ma fidélité;
ni le malheur, ni l'esclavage
n'ôtent rien à ta majesté.

Je vois, sous d'autres cieus, en nos jours fortunés,
ces prêtres, ces guerriers, devant toi prosternés.
Ah! le front qui devait porter le diadème
ne peut plus se courber que devant Dieu lui-même!

Et, lorsqu'en cette prison,
(*Montrant Vasco*)
auprès de ce tyran...

NELUSKO (*inchinandosi a lei con sommissione*)

Figlia di regi, a te l'omaggio,
che intero serba la fedeltà.
Non lo squallore, né il rio servaggio
ti tolgon nulla di maestà.

Veggio sott'altro cielo, a più felici di,
guerrieri e sacerdoti prostrarsi a te così.
(*Ingincocchiandosi innanzi a Selika*)

Ah, la fronte, che allor cingea serto fulgente,
più curvar non si dè che innanzi al Dio possente!
O mia signora,
che il cor adora,
la fronte tua curvar non dèi che al Dio possente!...
Ma quando... in tal prigion...

(Con fuoco)

a un nemico veggio...

¹⁵ Air. *Andante sostenuto* – c, Re.

L'aria che segue, di forma tripartita, è una caratterizzazione a tutto tondo di Nélusko, nella quale il compositore amalgama la componente legata alla sua condizione di 'selvaggio', la malvagità mefistofelica spesso tipica dell'eroe romantico e la devozione religiosa 'orientale' caratterizzata da superstizione e fanatismo. Nella sezione iniziale il solenne omaggio di fedeltà alla propria sovrana è pronunciato su ritmi inflessibili col doppio punto

ESEMPIO 7a (n. 5, A)

cantabile con portamento

Nélusko



Fil - le des Rois, à toi l'hom-ma-ge, à toi l'hom-ma-ge que te doit ma fi-dé-li-té; —

che nella parte centrale si sciolgono in figure di accompagnamento sempre più agitate degli archi gravi quando l'uomo le rammenta i suoi doveri di regina (*Allegretto moderato* – $\frac{3}{4}$, sol) frenando a stento l'ira montante nei riguardi del nemico cristiano (*Allegro animato* – $\frac{3}{4}$, sol → Re). Quietato inizialmente dall'ordine perentorio di Sélika che riconduce alla ripresa del motivo iniziale (es. 7a), il baritono prorompe però presto in una furiosa cabaletta (*Allegro vivace* – $\frac{3}{4}$, Sib) costruita a partire da una squillante fanfara di legni e corni, su cui egli mette in mostra il suo animo ardente d'amore e odio, apprestandosi ancora una volta ad uccidere il rivale:

ESEMPIO 7b (G⁵)

Allegro vivace

Nélusko



Quand l'amour m'en-trai - - - ne, ou bien quand la hai - ne,
ar-dente et sou-dai-ne, me tient en é-veil, me tient en é-veil!

SÉLIKA

Eh bien, encor!

NÉLUSKO (*rencontrant un regard irrité de Sélika*)

Pardon!

Fille des rois, à toi l'hommage
que te doit ma fidélité;
ni le malheur, ni l'esclavage
n'ôtent rien à ta majesté.

(*Montrant Vasco*)

Mais pour lui, pour ce chrétien,
reine, songes-y bien...
Quand l'amour m'entraîne,
ou bien quand la haine,
ardente et soudaine,
me tient en éveil,
en mes sens fermente
flamme dévorante,
qui, chez nous, s'augmente
aux feux du soleil!

(*À demi-voix*)

Il existe un secret que j'ai cru découvrir,
et, ma crainte fût-elle vaine,
je l'ai juré...

(*Montrant Vasco*)

celui-ci doit périr
pour l'honneur de ma souveraine!

Quand l'amour m'entraîne,
ou bien quand la haine,
ardente et soudaine,
me tient en éveil,
en mes sens fermente
flamme dévorante,
qui, chez nous, s'augmente
aux feux du soleil!

Redoutant ma colère,
qu'il tremble pour son sort!

(*Regardant Sélika, qui le prie à mains jointes*)

Car pour lui ta prière
est un arrêt de mort.

(*S'avançant vers Vasco pour le frapper*)

À lui la mort!

SELIKA (*turbandosi*)

Taci!

NELUSKO (*rimettendosi sottomesso*)

Perdon!

Figlia di regi, a te l'omaggio,
che intero serba la fedeltà.
Non lo squallore, né il rio servaggio
ti tolgon nulla di maestà!

Ma... per questo stranier...

(*Riscaldandosi ancora, mostrando Vasco*)

Per lui... regina mia, tu dèi temer!...

Quand'amor m'accende
e m'infiama l'ira,
smanie atroci, orrende
io sento nel cor.

L'occhio mio non spira
che furor, com'angue...
Ah, può solo il sangue
calmar un tal furor!

Quivi esiste un mister, ch'ho creduto scoprir...

Ogni preghiera è vana,

io lo giurai... quest'uom debbe perir,
per l'onor pure della mia sovrana!

È mestier ch'egli pera:
ragion non voglio udir.

La tua stessa preghiera
lo condanna a morir!

(*Accostandosi risolutamente a Vasco per colpirlo*)

segue nota 15

Dal tumulto che ne deriva – Vasco, svegliato di soprassalto da Sélika, fa allontanare lo schiavo senza curarsi del suo sfogo – il brano evolve in una scena alquanto libera basata sul bellicoso inciso precedente per concludersi con una commossa invocazione a Brahma di Nélusko.

SÉLIKA (*voyant que son bras est trop faible pour retenir Nélusko s'élance vers Vasco en s'écriant*)

Maître, réveille-toi.

(*Nélusko s'arrête et cache son poignard*)

VASCO (*se réveillant*)

Qu'est-ce donc?

SÉLIKA (*montrant la table*)

Ton repas

que t'apportait ton esclave fidèle.

VASCO (*à Nélusko*)

Laisse-nous.

(*Voyant qu'il reste immobile*)

N'entends-tu pas?

NÉLUSKO (*sort lentement en jetant un dernier regard sur Sélika*)

Dieux puissants!... vous souffrez qu'il soit servi par
[elle!]

SCÈNE III

(VASCO, SÉLIKA)

VASCO (*brusquement*)

Pourquoi me réveiller?

SÉLIKA

Je voulais vous servir.

VASCO (*à part*)

Quand je voyais briller

ces pays inconnus...

SÉLIKA (*timidement*)

Le maître veut-il boire?

VASCO (*brusquement*)

Non.

(*À part*)

Lorsque j'entendais au loin ces cris de gloire:

SELIKA (*sentendosi troppo debole per trattener Nélusko, si precipita verso Vasco, gridando*)

Vasco, ti sveglia, su!

(*Nélusko cela il pugnale*)

VASCO (*destandosi ad un tratto*)

Che si vuol?

SELIKA (*ricomponendosi*)

Nulla fu...

(*Confusa, mostrandogli la tavola preparata*)

Il tuo cibo arrecò...

questo schiavo...

VASCO (*a Sélika*)

Sta ben.

(*A Nélusko*)

Soli ci lascia.

(*Vedendolo immobile tuttavia*)

Odi tu?

NÉLUSKO (*chinando il capo*)

Me ne vo.

(*Uscendo, dopo aver guardato Sélika, volgendo gli occhi al cielo*)

(O Brama, o Dio possente,
sommo signor del cielo e della terra,
che il tuo poter conserva,
tu fremi nel veder lei fatta serva!)
(*Esce*)

SCENA III

(VASCO e SELIKA. Vasco siede alla tavola pensoso)

SELIKA (*offrendogli il cibo*)

Potrei servirvi?

VASCO

No!... Perché destarmi?

SELIKA

Credei far bene... ahimè!

VASCO (*parlando come fra sé*)

Quand'io vedea

brillar l'ignota terra...

SELIKA (*offrendogli da bere timidamente*)

Bever vorreste?

VASCO (*bruscamente*)

No!... Quando da lunge

grida festose udià:

À Vasco de Gama, gloire!... à lui l'univers!...
 Vainqueur!... libre!...
 (Regardant autour de lui)
 et soudain s'éveiller dans les fers!

Duo

Vainement leur aveugle rage¹⁶
 m'enchaîne en ces lieux ténébreux;
 je veux, brisant mon esclavage,
 revoir Inès, revoir les cieux!

(Il retombe dans sa rêverie et contemple sur le pilier
 la carte géographique où sont tracées les côtes de
 l'Afrique depuis le détroit de Gibraltar jusqu'au cap
 de Bonne-Espérance)

SÉLIKA

Venez soutenir mon courage,
 dieux protecteurs de mes aïeux!
 Chassez de mon cœur son image
 et cachez mon trouble à ses yeux.

VASCO (regardant toujours la carte)

Terrible et fatal promontoire,
 que nul n'a pu doubler encor,
 de te franchir j'aurai la gloire!

(Indiquant la gauche)

De ce côté...

SÉLIKA (qui s'est approchée et qui regarde derrière
 son épaule)

Non pas!... C'est courir à la mort.

VASCO (étonné)

Que dis-tu?

A Vasco eterno onor!...
 Ad esso l'universo!... Vincitor!...
 Libero!... E allora risvegliarsi
 fra i ceppi!

SELIKA

Eppure, mio signor...

VASCO (accorgendosi di Selika)

Ma, come?

Ancora tu... Va' via!...

(Indicandole ciò che è sulla tavola)

E tutto questo trasportato sia.

(Aggirandosi per la prigioniera, parlando fra sé)

Qui chiuso invan mi si trattiene,
 perché indomato è il mio pensier:
 saprò spezzar le mie catene,
 ché l'amor mio vo' riveder!

SELIKA

(A sostener la mia costanza,
 dei de' miei padri, v'invoca il cor...
 Possa obliar la sua sembianza...
 ei non s'accorga del mio dolor!)

VASCO (meditando e guardando la carta geografica su
 cui sono tracciate le coste dell'Africa dallo stretto di
 Gibilterra al capo di Buona Speranza)

Tremendo capo, che nessuno ancora
 poté girar, a me sarà concesso!

(Indicando dalla parte sinistra sulla carta)

Di qui, di qui!

SELIKA (che s'è avvicinata a lui, guardando dietro le
 sue spalle)

No, no!...

VASCO (meravigliato)

Perché?

SELIKA

Sarebbe

a morte andar!

VASCO (attonito)

Che dici!

¹⁶ n. 6. Duo. *Allegretto moderato-Allegro* – $\frac{3}{4}$ -c, do→.

Sélika cerca invano di offrire del cibo a Vasco, ripresosi dal torpore. Lontane illusioni di fama e speranze d'amore seguitano ad affollare la sua mente, ma l'ossessiva ripetizione nei suoi interventi dell'es. 3 in tonalità minore non fa che amplificare la cocente amarezza dell'uomo per i fallimenti patiti. Altrettanta inquietudine turba pure

SÉLIKA

Mais par là... sur la droite... est une île,
une île immense...

VASCO

Ô ciel!

SÉLIKA

Pays aimé des dieux!

VASCO

Achève.

SÉLIKA

C'est de là que mon canot fragile,
surpris par le typhon sur une mer tranquille,
longtemps battu par les flots furieux,
fut enfin entraîné sur le sol d'esclavage...

VASCO (*vivement*)

Je l'avais dit!... oui, voilà le passage.
Grâce à toi j'en suis sûr!... le ciel comble mes vœux!

ENSEMBLE

VASCO (*pressant Sélika dans ses bras*)

Combien tu m'es chère,
ange tutélaire,
par qui la lumière
enfin m'arrive!
Ô service immense,
que, dans sa constance,
ma reconnaissance
jamais n'oubliera!

SÉLIKA (*tout émue des transports que lui témoigne Vasco*)

Quoi! je lui suis chère!
Ô douce chimère,
qui, dans ma misère,
longtemps m'abusa!

SÉLIKA

Per di là... ver la destra...
avvi un'isola immensa,
un suol diletto al ciel...

VASCO (*esaltandosi a tal rivelazione*)

Oh, segui, segui.

SÉLIKA

Egli è di là che il mio fragil canoto,
colto da la tempesta, in mar tranquillo,
ripercosso dall'onde, in preda ai venti,
alfin sospinto fu
nei tristi lidi della schiavitù.

VASCO (*esaltato*)

Trionfo!... Io lo dicea...
Il varco è là!... Mercè le tue parole,
certo ne son... Il ciel
avvera alfin il sogno mio fedel!

(*Abbracciandola con espansione*)

Sei l'angiol diletto
che in porto mi adduce:
per te nuova luce
a me sfavillò.

Un solo tuo detto,
fu come un prodigio...
l'immenso servizio
mai più scorderò.

SÉLIKA (*tutta commossa all'espansione di Vasco*)

(Mi stringe al suo petto
con vivo trasporto!...
Mai tale conforto
sperato non ho.

segue nota 16

la donna che, dopo aver invocato tra i sospiri affannosi degli archi le divinità degli antenati mentre il navigatore è intento a studiare la mappa geografica appesa alla parete, cede alle ragioni del cuore e per appagare l'amato gli rivela la rotta per raggiungere la propria terra natale, «un île immense... pays aimé des dieux» su un'incalzante progressione orchestrale che ben illustra l'esaltazione crescente del tenore. Allettato al pensiero che quello sia il percorso verso l'immortalità, Vasco guarda Sélika con occhi diversi, promettendole eterna gratitudine in un ardente cantabile (*Un peu plus lent* – $\frac{6}{8}$, *Mib*) che la regina equivoca per dichiarazione d'amore, come pare suggellare il lungo abbraccio appassionato sul quale le due voci si uniscono estatiche.

Sa reconnaissance
m'enivre et, d'avance,
d'amour... d'espérance
mon cœur bat déjà!

VASCO (*avec chaleur*)

Après de moi tu resteras toujours...

SÉLIKA

Hé quoi! toujours?

VASCO

Et nous verrons tous deux de meilleurs jours.

SÉLIKA

De meilleurs jours!

VASCO

Et ce pays, tu le connais donc bien?

SÉLIKA

Mais c'est le mien.

VASCO

Climats nouveaux?... et des peuples nombreux?...

SÉLIKA

Peuples heureux.

VASCO

Et puis, là-bas, en remontant le bord?...

SÉLIKA

D'autres encor.

VASCO

D'autres pays? d'autres peuples encor?

SÉLIKA

Encor!

VASCO

Encor! encor!

ENSEMBLE

VASCO

Combien tu m'es chère,
ange tutélaire,
par qui la lumière
enfin m'arriva!
Ô service immense,
que, dans sa constance,
ma reconnaissance
jamais n'oubliera!

SÉLIKA

Quoi! je lui suis chère!
Ô destin prospère,
qu'hélas ma misère

Ei m'ama!... O diletto
che ancor mi dà vita:
d'amore rapita
nel cielo già sto!

VASCO

Tu dei sempre restar con me...

SÉLIKA

Restar con te?

VASCO

Più bei giorni vedremo così.

SÉLIKA

Sì, più bei dì!

VASCO

E quel suol conosciuto è da te?

SÉLIKA

Mia patria ell'è!

VASCO

Genti nuove ed ignote finor...

SÉLIKA

Vivon colà.

VASCO

E più lunge chi va, troverà...

SÉLIKA

Altre terre, altri popoli ancor!

VASCO

Sei l'angiol diletto
che in porto mi adduce:
per te nuova luce
a me sfavillò.

Un solo tuo detto,
fu come un prodigio...
l'immenso servizio
mai più scorderò.

SÉLIKA

(Mi stringe al suo petto
con vivo trasporto!...
Mai tale conforto

longtemps implora!
 Sa reconnaissance
 m'enivre et, d'avance,
 d'amour... d'espérance
 mon cœur bat déjà!

(Pendant la fin de l'ensemble, la porte du cachot s'est ouverte, don Pédro et Inès sont entrés au moment où Vasco tient Sélika dans ses bras)

SCÈNE IV

(Les mêmes, DON PÉDRO, INÈS et NÉLUSKO)

DON PÉDRO *(à Inès, lui montrant Vasco et Sélika)*
 On nous l'avait bien dit... et le hasard propice¹⁷
 nous en donne la preuve.

VASCO *(hors de lui)*

En croirais-je mes yeux?

Inès, ma bien-aimée!...

SÉLIKA

Elle!... Inès!...

(Traversant le théâtre et s'avancant vers elle d'un air menaçant)

dans ces lieux!

(Vasco l'arrêtant lui fait signe de se taire. Sélika regarde Inès avec un sentiment d'envie, et dit à part, et regardant ses mains à elle-même)

Qu'elle est blanche!... et quel froid dans mes veines
 [se glisse!]

sperato non ho.
 Ei m'ama!... O diletto
 che ancor mi dà vita:
 d'amore rapita
 nel cielo già sto!)

(Rimangono entrambi abbracciati)

SCENA IV

(DON PEDRO, INEZ, DON ALVARO, ANNA, NELUSKO e detti)

DON PEDRO *(ad Inez, mostrandole Vasco che abbraccia Selika)*

Non avevan mentito:
 ven potete accertar cogli occhi vostri.

VASCO *(vedendo avvicinarsi Inez le corre incontro)*
 Io non m'inganno dunque?... Inez! tu stessa...

SELIKA

(Ella qui!... Perché viene?...)

(Contemplandola con invidia)

(Com'è bianca! Qual gelo ho nelle vene!)

(Selika vorrebbe avanzarsi verso Inez: Vasco l'arresta)

¹⁷ n. 7. Final. *Allegro* – c, →.

Prima del finale furono tagliati il n. 6bis, Récitatif et Arioso e il n. 6ter, Scène, in cui Vasco ha avuto la notizia che don Pédro, in procinto di sposarsi, concederà un atto di clemenza. L'azione acquista così una maggior efficacia drammatica. Annunciata da un'enfatica esplosione a piena orchestra, Inès fa la sua improvvisa uscita in scena scortata da Anna (che non compare nel libretto), don Pédro e don Alvar. Con voce rotta dai singhiozzi, resi ancora più palpabili dalle pause che pervadono tutto il tessuto musicale, la donna informa Vasco di aver ottenuto la sua libertà (*Andante sostenuto* – c- $\frac{3}{4}$, Lab→fa), dopo che le lugubri armonie degli archi seguite da una raggelante discesa cromatica dei legni hanno delineato il livido stupore di Sélika che, in un breve 'a parte', contempla con astio il candore della pelle della rivale (*Molto moderato* – $\frac{3}{4}$, →). Un dolente lacerto imitativo tra legni e voce scandisce il momento fatale in cui Inès consegna all'amato l'ordine di scarcerazione (e la disperazione spinge la sua voce fino al Do₃) prima che in un'esagitata sezione risolutiva (*Allegro appassionato* – c, Mi→Lab) il soprano chieda a Vasco di congedarsi per sempre da lei. Convinto che la donna sospetti una sua relazione con Sélika, l'esploratore non esita a rinnegare all'istante le promesse fatte poco prima alla schiava e la cede in dono alla sua salvatrice dopo averle rinnovato i giuramenti d'amore con un'ampia supplica appassionata culminante in una frase inebriante che arriva a toccare il Sib₄.

INÈS (*avec émotion*)

J'avais appris que pour toujours,
dans ces cachots funèbres,
Vasco, vous traîneriez vos jours
plongé dans les ténèbres...
Le roi, par nous sollicité,
vous accorde la liberté!

VASCO

La liberté!
Bonheur suprême!

INÈS (*regardant don Pédro*)

De plus... j'avais voulu... vous l'annoncer moi-même.
(*Lui remettant un parchemin revêtu du sceau royal*)
L'ordre est formel!... adieu!
(*Prenant la main de don Pédro*)

Sortons.

VASCO (*s'élançant pour la retenir*)

Non! non! J'ai deviné, j'ai compris vos soupçons.
(*Montrant Sélika*)
Cette esclave...

INÈS

Par vous en Afrique achetée.

VASCO (*vivement*)

Ne m'est rien que une esclave... et votre âme irritée
d'un seul mot s'apaisera.
Elle est à vous, Inès.

SÉLIKA (*avec indignation*)

Ô ciel!

VASCO

Je vous la cède,

je vous la donne.

NÉLUSKO (*vivement*)

Et moi?

VASCO

Toi de même, suis-la.

(*À part*)

Ah! tout ce que je possède,
pour un seul regard de ses yeux!

SÉLIKA (*à part*)

L'ingrat!

INÈS (*de même*)

Le malheureux!

INEZ (*avvicinandosi a Vasco vuol parlare, ma la commozione gliel'impedisce*)

Udii... narrar... che prigionier...

t'avean dannato a rimaner...

Ma, il tuo perdon... comprato è già...

Ti vengo a dar... la libertà.

VASCO

La libertade a me?...

INEZ (*dandogli un foglio*)

Oh, leggi, leggi... ordin del re!

Ed or per sempre ci lascerem;

più sulla terra non ci vedrem!...

Tu dèi da me fuggir...

Addio... degg'io partir!

(*S'accosta a don Pedro, che fa per condurla via*)

VASCO

No; resta ancor! Comprendo i tuoi sospetti:
(*Mostrando Selika*)

quella schiava...

INEZ (*con gelosia*)

Che avete

in Africa comprata...

VASCO

Ell'è mia schiava,

e nulla più. La vostra anima irata
si plachi alfin!... È vostra, Inez.

SÉLIKA (*con un grido di dolore*)

(Crudele!

Ingrato!)

VASCO

Io ve la cedo; io ve la dono.

NÉLUSKO (*con ansietà*)

Ed io?

VASCO

Tu pur la segui...

(*Ad Inez con entusiasmo*)

Il mio core, il mio sangue,
quanto posseggo per un guardo amato...
Per un guardo!

SÉLIKA

(Crudele!)

INEZ

(Sciagurato!)

(*Vasco vorrebbe interrogare Inez, ma ella si volge altrove*)

ENSEMBLE

VASCO

Pour moi plus de misère!¹⁸
 Un regard de ces yeux
 fait oublier la terre
 et me transporte aux cieux!

DON PÉDRO

Bien qu'un destin prospère
 ait comblé tous mes vœux,
 je ne puis, sans colère,
 voir leurs derniers adieux.

INÈS

Ah! le destin contraire
 vient de briser nos nœuds!
 Je n'ose, en ma misère,
 sur lui lever les yeux.

NÉLUSKO

Ah! le destin prospère
 vient de briser leur nœuds!

(À *Sélika*)

Sois courageuse et fière.
 Allons, quittons ces lieux.

SÉLIKA

Insultant ma misère,
 il me vend en ces lieux.
 Ah! cachons ma colère
 et ma honte à ses yeux.

INEZ

(Me sola egli ama!... Ed io soffrì,
 quand'ei rimase a me fedel!...
 Sento mancar la voce mia:
 sul ciglio, oimè, si stende un vel.)

SELIKA

(O qual destin!... Sì rio martir
 a sostener m'aïta, o ciel:
 ei mi vendè! Vorrei morir,
 ché tal dolor troppo è crudel.)

NELUSKO

(La sorte alfin così spezzò
 nodo fatal, in odio al ciel:
 ma del dolor ch'a lei costò
 farò pentir quell'infedel.)

DON PEDRO

(I voti miei son paghi alfin;
 sorride a me propizio il ciel.
 Omai cangiò il mio destin;
 mi secondò quell'infedel.)

DON ALVARO

(Si rende a lui la libertà!
 Giustizia alfin gli rende il ciel...
 Restan l'amor, e l'amistà,
 ognor a te, Vasco, fedel.)

ANNA

(Per essa, oimè, qual rio destin,
 trovarlo ancor a sé fedel!
 A questo amor funesto fin,
 ah!, destinò nemico il ciel!)

VASCO (*che era rimasto finora immerso in una gioia
 impensata*)

(Del mio soffrir raggiunti il fin...
 ne' guardi suoi m'arride il ciel!)

¹⁸ *Andantino quasi allegretto-Allegro moderato* – c, sib.

Rassicurata sulla costanza di Vasco, Inès guida poi con l'intensa espressività della sua linea vocale un primo settimino, sostenuto dall'orchestra con lievi interventi di rinforzo armonico e improntato, nonostante la varietà dei sentimenti espressi – dall'incontenibile esultanza del navigatore alla gioia di don Pedro per le nozze imminenti, dai desideri di vendetta di Nélusko al sollievo di don Alvar per la libertà riacquisita dall'amico –, a un clima di generale mestizia coronato dall'amara cadenza conclusiva del soprano. I versi di questo brano sono stati profondamente rimaneggiati in partitura.

DON PÉDRO

Eh bien, nous acceptons.¹⁹*(Montrant Sélika et Nélusko)*

Tous deux, je vous les paye...

(À Inès)

Et maintenant partons.

VASCO *(étonné)*

Que dites-vous?

DON PÉDRO

Du roi, la bonté paternelle
confie à mes talents, ou du moins à mon zèle,
la gloire de tenter ce passage hardi
où plus d'un fol orgueil échoua jusqu'ici.

VASCO *(avec indignation)*

Vous! à qui j'ai remis, d'une main insensée,
le fruit de mes périls, mes labeurs, ma pensée!

DON PÉDRO

Vains projets... dans la flamme et dans l'oubli tombés.

VASCO

Gloire qui m'appartient et que vous dérobez!...

DON PEDRO *(a Vasco, indicandogli Selika e Nelusko)*

Il mercato è conchiuso, e l'accettiamo:

io ve li pago entrambi.

(Dando la mano a Inez per condurla seco)

Ed or partiamo.

VASCO

Che dite mai?

DON PEDRO

Del re la bontade paterna
confida al mio saper, od almeno al mio zelo,
la gloria di tentar quell'ardito passaggio,
dove falli finor più di un folle orgoglio.

VASCO *(scuotendosi con indignazione)*

Voi, cui già consegnai con insensata mano
di mie fatiche i frutti, i miei studi, i pensieri...

DON PEDRO

Disegni vani! Il foco e l'oblio gli ha distrutti.

VASCO

Gloria che m'appartien e che voi mi rapite!...

¹⁹ *Allegretto moderato* – $\frac{3}{4}$, Sib.

Un motivo effervescente dei violini primi scortato da un rapido inciso dei fagotti che trasuda di ostentato auto-compiacimento affiora d'improvviso in orchestra quando don Pédro intima a Inès di seguirlo, sollevando la stupefatta reazione di Vasco:

ESEMPIO 8 (n. 7, K⁸)

Allegretto moderato

(a Vasco)

Don Pédro

Mar-ché - con - chui

VI. I

p

Fag.

Vle

Vlc.

Entrato in possesso degli appunti di viaggio del navigatore e procuratosi l'aiuto di Nélusko, l'uomo informa il rivale di aver ottenuto dal re il comando di una flotta pronta a salpare per il temuto Cabo das Tormentas con la promessa di divenire governatore delle terre conquistate. A colmare la misura è infine la conferma, su un'incalzante progressione in *tremolo* degli archi, che Inès ha sposato don Pédro, annuncio che sprofonda Vasco nella più totale disperazione (*Allegro moderato* – $\frac{3}{4}$, La → fa#).

NÉLUSKO (*bas à don Pédro*)

Tu l'obtiendras par moi...

(*Montrant Sélika*)

Conduis-nous sur ta flotte,
et je te servirai de guide et de pilote.

DON PÉDRO (*le regardant et à demi-voix*)

J'y comptais bien en t'achetant.

(*À haute voix*)

Le roi
des régions découvertes par moi
m'a nommé gouverneur!

NÉLUSKO (*à part, avec ironie*)

D'avance!

DON PÉDRO

Aujourd'hui même
mon escadre appareille.

(*À Inès*)

Allons, sortons d'ici;
votre main.

VASCO

De quel droit?

DON PÉDRO

De celui
que j'ai reçu du ciel. Par un serment suprême,
devant l'autel, son sort au mien vient d'être uni.

VASCO (*regardant Inès*)

Sa femme!... Dieu!

INÈS (*à demi-voix à Vasco*)

Pour vous qu'on disait infidèle,
et pour vous soustraire aux horreurs
de cette prison éternelle,
ma main je l'ai donnée... et loin de vous... je meurs!

ENSEMBLE

VASCO

Ô trop cruelle surprise!²⁰
Puis-je croire qu'elle brise
nos serments, la foi promise,
et trahisse ainsi l'honneur!

NÉLUSKO (*sottovoce a don Pedro*)

Tu l'otterrai per me:
mi traggi insiem con te.

Io guida ti sarò
e là ti condurrò.

DON PEDRO (*sottovoce a Nelusko*)

Se ti comprai, pensato ho a ciò.

(*Poi ad alta voce a Vasco che freme*)

De' paesi ch'io scopra, il re, per gran favor,
mi fa governor.

VASCO (*con ironia*)

Fin d'ora!

DON PEDRO

Ed oggi istesso
la mia squadra s'appresta.

Andiam, usciam di qui.

(*Stendendo la mano a Inez*)

La vostra mano.

VASCO (*a don Pedro*)

Con qual dritto?

DON PEDRO

Con quel che appiè dell'ara
si riceve da Dio!

VASCO (*ad Inez*)

Che dice mai?

INEZ (*confusa, sottovoce a Vasco interrotta dai singhiozzi*)

Per voi... creduto infido...

e per sottrarvi... a una prigioniera... eterna...

la mia man... diedi a lui...

(*Con voce soffocata*)

e da voi lunge... io moro...

VASCO

No! di', che ver non è!...

Anatema su lui! Sventura a me!

TUTTI

INEZ (*osservando Vasco*)

(Egli è pallido nel volto:
da terror immenso è colto...
io tradii la fé promessa,
io spezzai quel nobil cor.

²⁰ *Andantino quasi allegretto* – c, mib.

Il sentimento di sgomento collettivo è cristallizzato in un nuovo concertato di stupore, rinvigorito nella sua sezione centrale da violente accensioni a piena orchestra. Quindi, invece della consueta stretta, Meyerbeer opera

Et pourtant... il le proclame,
il l'a dit... elle est sa femme.
Quelle trahison infâme!
Ah! malheur!... sur moi malheur!

DON PÉDRO (*regardant Vasco*)
Rien n'égale sa surprise,
de douleur son cœur se brise.
Moi, le sort me favorise
et me comble de bonheur!
C'en est fait, elle est ma femme.
Un rival en vain réclame;
je me ris, au fond de l'âme,
d'une impuissante fureur.

INÈS (*regardant Vasco*)
Immobile... de surprise,
de douleur son cœur se brise.
J'ai trahi la foi promise;
plus d'espoir, plus de bonheur!
(*Regardant don Pédro*)
Mais l'honneur parle et réclame,
c'en est fait, je suis sa femme,
et cette coupable flamme
doit s'éteindre dans mon cœur.

SÉLIKA
Immobile de surprise,
de regret son cœur se brise;
et l'ingrat, qui me méprise,
ne saurait voir ma douleur.
En vain mon orgueil réclame,
je sens, au fond de mon âme,
la colère qui m'enflamme
tomber devant son malheur.

NÉLUSKO
Ah! Brahma me favorise.
Ce Vasco, son cœur se brise;
sa fureur que je méprise
vient redoubler mon bonheur.
Dieux, qui remplissez mon âme
de la haine qui m'enflamme,
livrez cette race infâme
aux coups de mon bras vengeur!

Omai son d'un altro moglie;
più nessun tal nodo scioglie...
L'avvenire che si appressa
sarà tutto di squallor!)

SELIKA
(Egli è pallido nel volto,
da terror immenso è colto;
né s'avvede pur l'ingrato
quanto soffra questo cor.
S'a vederla d'altrui moglie
freddo brivido lo coglie,
ogni arcano è omai svelato,
da lui spero invano amor!)

VASCO
(Il mio spirito è sconvolto:
da uno strano orror son colto...
e i suoi sacri giuramenti
poté franger quel bel cor?
Dubitar così di lei,
dubitar io non potrei...
Sono falsi tali accenti:
è don Pedro mentitor!)

DON PEDRO
(Egli è pallido nel volto:
da un terror immenso è colto...
Questa donna, o stolto, è mia:
io rimasi vincitor!...
E la gloria ch'hai sognata
spero pur a me serbata...
A te l'onta e l'agonia,
a me gradi, fasto, amor!)

NELUSKO
(Oggimai quell'empio, io spero
ch'ella scacci dal pensiero:
nel vedersi dispregiato
amor cangiasi in furor...
Ma punir lo stolto orgoglio
di quell'altro infame io voglio.
O gran Brama, l'ho giurato:
la vendetta covo in cor.)

segue nota 20

un suggestivo *close-up* sul personaggio di Inès che, sulla celestiale melodia già udita come secondo tema nell'ouverture (vedi es. 1b), conduce un *ensemble* risolutivo (*Andantino espressivo* – c, Si) ingiungendo a Vasco, con un estremo sacrificio d'amore, di proseguire la propria missione di gloria e immortalità.

DON ALVARO

(Egli è pallido nel volto:
da uno strano orror è colto...
La sua donna, la sua gloria
gli ha rapito il traditor.
Or il misero è perduto:
né mi è dato offrirgli aiuto...
il suo nome nella storia
fia coperto di squallor.)

ANNA

(Egli è pallido nel volto,
da un terror immenso è colto;
ché l'amor de' suoi prim'anni
strappar debbe dal suo cor.
Inez è d'un altro moglie:
questo nodo non si scioglie.
Una vita sol d'affanni
il destino serba a lor.)

INEZ (*oltremodo commossa, avvicinandosi a Vasco*)

O Vasco, m'odi ancor...

SELIKA (*con gelosia*)

(Ch'egli la segua?)

DON PEDRO (*furente*)

(Ell'osa?)

NELUSKO (*sottovoce a Selika*)

Attendi e vedi!

INÈS (*à Vasco*)

Sois libre, et reçois mes adieux!
La gloire au loin t'appelle;
elle te sera plus fidèle...
reviens moins malheureux.
Que le destin qui nous opprime
ne prenne que moi pour victime!
Toi, toujours à l'honneur soumis,
aux bords nouveaux par toi conquis
deviens l'honneur de ton pays!

(Don Pedro emmène Inès. Vasco tombe anéanti sur un siège. Selika veut s'élancer vers lui; mais Nélusko la retient et l'entraîne sur les pas de don Pedro. Elle jette en s'éloignant un dernier regard de douleur et d'amour sur Vasco)

INEZ

Ebben, l'amor ti libera:
altrove cerca gloria...
Tornando, sul mio tumulto
deh! vieni a lagrimar...
Almen la mia memoria,
Vasco, non esecrar!

SELIKA (*con gelosia*)

(L'esiglio e insiem l'obblío
non potrò sopportar!)

DON PEDRO

(Pieno trionfo è il mio:
ei non dee più tornar!)

VASCO

(La man che mi ha salvato
mi vien la morte a dar!)

ANNA

(La man che l'ha salvato
gli vien la morte a dar!)

DON ALVARO

(O amico sventurato,
niun ti può consolar.)

INEZ (*sempre più commossa, sciogliendosi in diretto pianto*)

Addio, mio Vasco... addio...
ti attendo... là... nel ciel!...

SELIKA, VASCO, DON ALVARO

(Non resiste il cor mio...
Tropo è il dolor crudel!)

NELUSKO

(O Brama, io ti ringrazio,
che ha fine il lungo strazio.)

DON PEDRO (*contemplando con soddisfazione Vasco desolato*)

(Sul fronte impallidito
ben si legge il suo dolor.)

NELUSKO

(Quel pallore l'ha tradito...
ell'è salva, è salva ancor!)

VASCO

(Ah, lasciarla! è troppo orrendo...
Sol la morte è il mio desir.)

SELIKA

(Ah, lasciarlo! è troppo orrendo...
oggimai degg'io morir.)

DON ALVARO, ANNA

(Il suo strazio ben comprendo...
Egli parte... ei dee morir!)

(*Tutti, dicendosi «addio!...», si lasciano afflitti e pensosi.*)

ACTE TROISIÈME

ATTO TERZO

Le théâtre représente la coupe d'un vaisseau dans sa largeur. Elle offre aux yeux des spectateurs le premier pont et l'intérieur du second. Sur le premier pont s'élèvent les mâts et au fond la dunette derrière laquelle on aperçoit la mer. Le second pont, éclairé par une lampe, est partagé en deux compartiments, dont l'un est la chambre d'Inès, l'autre celle de l'amiral.²¹

La nave dell'ammiraglio. Lo spaccato del bastimento in tutta la sua larghezza: si vede il primo ponte e l'interno del secondo. Sul primo si innalzano gli alberi, dal fondo si vede il mare; il secondo, rischiarato da una lampada, è diviso in due parti, una la camera d'Inez, l'altra quella dell'ammiraglio.

SCÈNE PREMIÈRE

(NÉLUSKO et plusieurs matelots, couchés sur le tillac qu'éclairent les premiers rayons du soleil levant. INÈS, étendue sur un hamac dans la chambre à gauche; elle est entourée de ses femmes, dont SÉLIKA fait partie. Dans la chambre du côté droit, don pédro assis près d'une table couverte d'instruments de marine et de cartes qu'il consulte)

SÉLIKA et LE CHŒUR DES FEMMES

Le rapide et léger navire²²
glisse sur les flots caressants;
l'air du matin que l'on respire
porte le calme dans nos sens.

DON PÉDRO

Sur la marche de mon navire
veillons avec des soins constants:
au but il me faut le conduire,
malgré la tempête et les vents.

CHŒUR DES FEMMES

Le rapide et léger navire
glisse sur les flots caressants;
l'air du matin que l'on respire
porte le calme dans nos sens.

SCENA PRIMA

(NELUSKO e parecchi marinai sdraiati sulla coperta rischiarata dai primi raggi del sole nascente. INEZ, stesa sopra un hamac nella camera a sinistra, circondata dalle sue donne, fra cui SELIKA. Nella camera attigua DON PEDRO seduto presso una tavola coperta di istromenti di marina e di carte ch'ei consulta)

CORO DI DONNE

Scorra legger sull'onde placide
questo navil, che culla il mar:
del bel mattin l'amico zeffiro
la calma in sen vien a recar.

DON PÉDRO

Notte e di qui restiamo in vedetta;
attendiam della nave, al sentier.
A me sol di condurla si spetta
ed al bene comun provveder.

²¹ Entr'acte et chœur de femmes. *Andantino con moto* – *c*, si; *Allegretto très moderé* – $\frac{3}{4}$, Si.

In perfetta simmetria rispetto ai primi due atti ambientati a Lisbona e gli ultimi due che si svolgono in terra africana, poli tanto di un percorso geografico che dal vecchio continente conduce al nuovo mondo quanto affascinante transizione simbolica dal conosciuto all'ignoto, l'atto centrale descrive la traversata oceanica dell'equipaggio comandato da don Pedro. Due sono i temi musicali sui quali è fondato il breve preludio orchestrale: quello di Inès (es. 1a), ora affidato al corno inglese, e un placido motivo dell'oboe sopra ondeggianti figurazioni in terzine di violini e violoncelli.

²² n. 8. Chœur de femmes. *Allegretto* – *c*, la♭-La♭-Mi-la♭-La♭.

Come di consueto nei *grands opéras* di Scribe, la prima parte dell'atto terzo è occupata da un ampio *divertissement*, scandito da una serie di cori decorativi che hanno la funzione di definire la suggestiva cornice marina della situazione scenica. In apertura è posto un delicato coro femminile il cui animato cicalccio, riflesso dalla brio-

(Coup de canon qui annonce l'heure du réveil à bord. Tous les matelots se lèvent)

CHŒUR DES MATELOTS

Voyez-vous l'aurore²³
qui déjà colore
la cime des flots.
Debout, l'équipage!
Allons, à l'ouvrage!
Debout, matelots!

(Le soleil est levé. On sonne la cloche pour la prière du matin. Tout le monde se met à genoux: les matelots et les officiers, sur le premier pont; Inès et ses femmes dans le second)

Ô grand saint Dominique,²⁴
effroi de l'hérétique,
protège mon retour!
Et je veux, chaque jour,
redire ton cantique,
ô grand saint Dominique!

(Un colpo di cannone annunzia l'ora dello svegliarsi: tutti i marinai si destano)

MARINAI

Su, su, marinar!
Or ciascun si dee svegliar.

(Radunandosi tutti sul cassero, guardando l'orizzonte)

Ecco alfin l'aurora,
che di già colora
il placido mar.
Su, su, marinar!
Ognun si ridesti
dal lungo sopor...
All'opera! presti!
Andiamo al lavor.

(Una campana suona la preghiera del mattino: tutti s'inginocchiano, i marinai sul cassero e le donne nella stanza d'Inez)

O grande san Domenico,
terrore dell'eretico,
su me veglia in questo giorno;
e proteggi il mio ritorno.
E a te dirò
fin che vivrò
il tuo sacro cantico,
o grande san Domenico.

segue nota 22

sa scrittura imitativa su di una finissima filigrana orchestrale che alterna violini primi e strumentini, è interrotto per un momento dal trionfo intervento di don Pedro che, raddoppiato dai violini secondi contrappuntati dal sarcastico borbottio degli archi gravi, esalta le proprie doti di navigatore.

²³ n. 9. Quatuor et chœur de matelots. *Allegro moderato* – $\frac{3}{4}$, Do.

Un improvviso colpo di cannone, cui fanno eco potenti squilli degli ottoni sul rullare di due tamburi militari, uno sul vascello l'altro in orchestra, che si rispondono a distanza, rompe la quiete dell'alba dando il segnale di sveglia all'equipaggio ancora addormentato. Rianimati dal torpore da uno sparuto gruppo di compagni, i marinai si rimettono lentamente all'opera tra urla, strilli ed esortazioni reciproche in un graduale crescendo sonoro che ridesta l'attività a bordo dello scafo.

²⁴ n. 10. Prière des matelots. *Andantino moderato* – c, fa-Fa-La.

Segue infine un'accorata preghiera di salvezza rivolta a san Domenico – definito nel libretto «effroi de l'hérétique» perché considerato dalla tradizione quale primo inquisitore della storia, primato invero assai poco attraente – introdotta da cupi rintocchi di una campana (posta anch'essa nel vascello, a identificarne sonoramente lo spazio scenico, come il tamburo precedente) e ripartita in una sezione iniziale affidata alle sole voci maschili a cappella, con i tenori che cantano alternando la bocca chiusa a quella aperta, cui si aggiungono poi Inès e il coro femminile rinforzate da una densa trama accordale in orchestra. Il dialogo fra i marinai e Nélusko venne tagliato nel libretto e in partitura perché ridondante, così come i nn. 10bis e ter, «Appel au repas du matin» e «Ronde bachique», scorci di colore che allungavano i tempi drammatici.

ENSEMBLE

SÉLIKA et INÈS

Céleste providence,
par ton divin secours,
viens finir ma souffrance,
en terminant mes jours!

LES FEMMES D'INÈS

Céleste providence,
par ton divin secours,
viens calmer sa souffrance
et protège ses jours!

LES MATELOTS

Ô grand saint Dominique,
effroi de l'hérétique,
protège mon retour!
Et je veux, chaque jour,
redire ton cantique,
ô grand saint Dominique!

PLUSIEURS MATELOTS (*à Nélusko, d'un ton railleur*)

Il est franchi ce cap terrible!
Et les flots qui baignent ce bord
ne nous offrent qu'un lac paisible...

NÉLUSKO (*à part*)

Attendez... attendez encor.

D'AUTRES MATELOTS (*de même, à Nélusko*)

Et le géant de la tempête,
votre farouche Adamastor,
ne gronde pas sur notre tête.

NÉLUSKO (*à part*)

Attendez... attendez encor.

SCÈNE II

(*Les mêmes, DON ALVAR entrant dans la chambre de DON PÉDRO*)

DON PÉDRO

Ah! c'est vous, don Alvar?

DON ALVAR

Excusez ma présence,²⁵

mais je veux à votre prudence
confier mes soupçons.

INEZ

(O celeste provvidenza,
imploriamo il tuo favor.)

SELIKA

(O di Brama onnipotenza
tronca alfine il mio dolor.)

UN MARINAIO (*a Nélusko, con aria beffarda*)

Varcato è alfin quel fatal Capo
che c'incutea tanto terror:
qui sembra il mar tranquillo lago...

NÉLUSKO (*mormorando fra sé*)

(Aspettate ancor!)

ALTRI (*come sopra*)

E il dragon de la tempesta,
il tuo tremendo Adamastor,
non rugge a noi sovra la testa?...

NELUSKO

(Aspettate ancor!)

SCENA II

(DON ALVARO entrando nella camera di DON PEDRO)

DON PEDRO

Siete voi, don Alvaro?

DON ALVARO

Io vi ritrovo,
ammiraglio.

²⁵ Scène et récit. *Allegro moderato* – c, → mi.

A turbare la serenità della situazione interviene don Alvar che, raggiunto don Pédro, lo mette in guardia sulla lealtà di Nélusko riprendendo una frase maliziosa suggeritagli da oboe, clarinetto e fagotto (*Allegretto* – $\frac{6}{8}$ -c, mi-

DON PÉDRO

Parlez donc.

DON ALVAR

Amiral,
ce pilote étranger dois nous être fatal.
En lui je crains de voir un traître.
De trois vaisseaux, par vous commandés, l'un déjà
a sombré... le second sur des rocs se brisa.

DON PÉDRO

Mais le nôtre, du moins, je dois le reconnaître,
a, grâce à Nélusko, franchi victorieux
le cap de la Tempête et ses flots furieux.
À lui me confiant, ainsi qu'à mon étoile,
le premier, sur ces mers, je me suis élancé.

DON ALVAR

Non. Un autre, de loin, vous avait devancé.
Et l'on peut voir encor d'ici sa blanche voile
s'enfuir en nous traçant la route sur les flots.

DON PÉDRO

Quel est-il?

DON ALVAR

De ces mers, disent nos matelots,
c'est l'ange protecteur.

DON PÉDRO

Ou bien le mauvais ange?

DON ALVAR

Il faut le suivre.

DON PÉDRO

Il faut l'éviter.

DON PEDRO

Lasciar, per la conquista
d'un'ignota contrada, il suo palagio
di Lisbona, e le rive
del Tago, egli è da eroe...
(Vedendolo alquanto turbato)

Ma pur, che avete?

DON ALVARO

Tutto va mal... il pilota straniero
sospetto un traditor. Dei tre vascelli
da voi condotti, l'uno ha naufragato,
l'altro ruppe ne' scogli...

DON PEDRO

Ma questo almen, io deggio confessarlo,
ha, sua mercé, varcato sano e salvo
della Tempesta il Capo
e i suoi flutti in furor. Fidando in esso
e nella stella mia,
questo mar il primier ho valicato!

DON ALVARO

No, perché un altro è innanzi a noi passato!
Di qui sen può veder la bianca vela
da lontano, tracciando a noi la via
sui flutti.

DON PEDRO

Chi sarà?

DON ALVARO

Di questo mare,
dice il nocchier, è l'angiol tutelare.

DON PEDRO

O l'angelo nemico!...

DON ALVARO

Si dee seguirlo.

DON PEDRO

Anzi evitarlo, io dico!

segue nota 25

Mi). Con la solita spocchia l'ammiraglio non vede ragione di dubitare del proprio timoniere e, confortato dalla morbida sonorità del corno, rivendica il primato nell'aver doppiato il temuto Capo delle Tempeste. Quando però la vanagloria di don Pédro è scalfita dalla pronta replica di don Alvar, che gli indica la «blanche voile» del vascello di Vasco in lontananza, è Nélusko a prendere in mano la situazione. Annunciato da sinistri trilli di fagotto e archi, lo schiavo suggerisce all'equipaggio, con vigoroso declamato punteggiato da folate di vento gelido (scale cromatiche di bicordi paralleli dei flauti), di virare in direzione nord (*Molto moderato* – $\text{c-}\frac{3}{4}$, → do). Invano don Alvar mette in guardia don Pédro: mentre Nélusko canterella l'ammiraglio fa eseguire i suoi ordini, in una situazione dominata dall'inquietudine, che i frequentissimi cambi nell'agogica e l'inquieto vagabondare tonale mettono ampiamente in enfasi (*Andantino-Animez-Allegro-Moderato-Moderato mesuré*, $\text{c-}\frac{2}{4}$, Si →).

NÉLUSKO

Le vent change.

Aux voiles!... Hâtez-vous! voyez à l'horizon
les signes précurseurs du terrible typhon.

Au nord!... tournez au nord!... ou, sinon, le trépas!

*(Pendant ces derniers mots, don Pedro et don Alvar
sont montés sur le premier pont)*DON ALVAR (à don Pedro, lui montrant Nélusko)
Et vous êtes certain qu'il ne nous trahit pas?

NÉLUSKO (à don Pedro)

Moi! qui vous ai guidés!... moi qui t'ai fait connaître
les papiers et les plans de Vasco de Gama!

DON PÉDRO

Il dit vrai.

DON ALVAR (à don Pedro)

Qui trahit ainsi son premier maître
peut trahir le second. Par ses conseils déjà
deux vaisseaux ont péri.

NÉLUSKO

Le géant des tempêtes,

Adamastor, les avait condamnés;
et bientôt son courroux va fondre sur vos têtes,
si vous ne changez pas de route et n'inclinez
vos voiles vers le nord.

DON ALVAR

Où veux-tu nous conduire?

NÉLUSKO

Soyez sans crainte.

DON PÉDRO

Eh bien! dirige le navire.

*(Les matelots et les mousses se mettent à la manœuvre. La vaisseau vire de bord. Nélusko pousse un cri
de triomphe)*

NÉLUSKO (à part)

Je vois au loin l'ouragan qui s'avance.

NELUSKO (*con grido profetico, guardando il mare sinistramente*)

All'erta, marinari: il vento cangia!

Presto alle vele, corriam, corriam:

il vento cangia, al nord volgiam!

Vedete da lontan il segno precursor
della tromba fatal:

volgete al nord...

se no, vi fia mortal!

*(Don Pedro e don Alvaro sono saliti sul primo ponte)*DON ALVARO (*a don Pedro, indicando Nélusko*)
Siete ben certo ch'ei non ci tradisce?NELUSKO (*che aveva ascoltato le parole di don Alvaro*)Io, che mi feci guida e a voi svelai
i disegni e le idee del mio padrone?

DON PEDRO

Io gli son debitor: egli ha ragione.

DON ALVARO (*piano a don Pedro*)E in questo infido schiavo
avete confidenza?Il primo suo padron egli ha tradito
e tradirà pur voi. Da lui guidati,
due vascelli perir!NELUSKO (*che ha udito*)

Il gran gigante

delle tempeste, Adamastor, gli aveva
condannati... e fra poco il suo corruccio
piomberà sopra voi, se non cangiate
di strada e non lasciate
diriger verso il nord.

DON ALVARO

Ma, dove vuoi

conducerci?

NELUSKO

Senza tema vi affidate.

DON PEDRO

Ebben, sia pure. Verso il nord piegate.

(I marinai ed i mozzi si pongono alla manovra: il bastimento volta di bordo: Nélusko mette un grido di trionfo)

NELUSKO

Tra, la, la, la, la!

Nous suivons un chemin qui mène à la vengeance.
Ces parages pour moi ne sont pas inconnus:
les canots de notre île y sont souvent venus.
(*Chantant*)

Tra la la la la la...

LES MATELOTS

Nélusko, que chantes-tu là?

NÉLUSKO

Je redis la chanson du géant des tempêtes,
qui menace vos têtes,
du terrible Adamastor,
qui sur vous fait planer la mort.

LES MATELOTS

La légende d'Adamastor!

NÉLUSKO

Ballade. Premier couplet

Adamastor, roi des vagues profondes,²⁶
au bruit des vents apparaît sur les ondes.
Et que son pied vous heurte sur les eaux,
malheur à vous, navire et matelots!

(Su nel ciel la tempesta s'affretta.

Noi seguiamo un sentier
che adduce a la vendetta.)

Tai paraggi non sono affatto a me stranier:
talor dal nostro suolo, si giunge fino qua.

Tra, la, la, tra, la, là!

I MARINAI

O Nelusko, che vai laggiù cantando?

NÉLUSKO

Io canto la leggenda del dio de le tempeste,
del truce Adamastor,
che raduna su voi morte ed orror.

CORO

Oh ci narra la leggenda
del gigante Adamastor...
E per poco egli sospenda
il suo furor.

NÉLUSKO

I

Adamastor, re dell'acque profonde,
de' venti al suon s'avanza sopra l'onde.
Se col suo piè scorre i flutti a destar,
oh, guai per voi, navigli e marinar!

²⁶ n. 11. Ballade. *Allegro ben moderato-Allegro* – $\frac{6}{8}$, mi-Mi; *Presto* – $\frac{2}{4}$, Mi.

Sotto lo sguardo affascinato e sgomento dei marinai, il baritono prorompe in una provocatoria ballata strofica che ha come oggetto la leggendaria figura di Adamastor, mostruoso gigante marino che protegge l'estremità meridionale del continente africano. A dispetto della convenzionalità della forma, con la tradizionale progressione dal minore al maggiore e l'intervento del coro nel ritornello, il brano si segnala per la straordinaria capacità di Meyerbeer di tradurre in musica atmosfera e immagini poetiche servendosi di un'orchestrazione duttile e originale. Se nella sezione in minore, che sprigiona un'energia selvaggia, le corrugate figurazioni di violoncelli e fagotti rinforzate dagli accordi ribattuti di ottavini, flauti e oboi manifestano con efficacia la violenza e la pericolosità delle acque,

ESEMPIO 9a (n. 11, C)

Nélusko

A-da-mas-tor, roi des vn-gues pro-fon-dés, au bruit des vents s'a-van-ce sur les on-des.

Ott.
Fl.
Ob.

fp léger

Vlc.
Fag.

– e in alcuni momenti il compositore prescrive addirittura agli archi di alternare all'ordinario passi caratteristici

À la lueur des feux et des éclairs,
le voyez-vous?... c'est le géant des mers.
Soudain l'abîme engloutit vos vaisseaux...
Mort à l'impie!... et la mort sous les flots!

(*Poussant un éclat de rire strident*)

Ah! ah!

(*Regardant les matelots qui l'entourent*)

Ah! vous tremblez...

ENSEMBLE

NÉLUSKO

Aux voiles! aux cordages!

Conjurez les orages
sur vos fronts suspendus,
ou vous êtes perdus!

CHŒUR DES MATELOTS

Aux voiles! aux cordages!

Conjurons les orages
sur nos fronts suspendus,
ou nous sommes perdus!

DON PÉDRO (*à don Alvar, lui montrant la pleine mer*)

Regardez... regardez: n'est-ce pas un prestige?

Ce vaisseau qui fuyait naguère à l'horizon
soudain change de route... et vers nous se dirige.

In mezzo a' lampi, a' tuoni, ecco, egli appar,
il gigante del mar!...

Vedi i flutti salir fino al ciel...

Morrà l'empio, morrà senz'ave!

(*Vedendo i marinari sgomentati, ride*)

Ah! ah! ah! Qual terror?...

Vien Adamastor!

Orsù, la ciurma presta,

ché ingrossa la tempesta!

All'alber v'aggrappate,

lo schifo scatenate;

ovvero ingoiati dall'onda

profonda

voi dovete perir!

DON PEDRO (*indicando un vascello da lunge*)

Guardate là!... non è questo un prestigio:

il legno che testé lunge apparia,

di strada cangia a un tratto e qui s'avvia,

il periglio a evitar!

segue nota 26

dove suonano sfregando le corde col legno dell'archetto, come accade, ad esempio, nel movimento finale della *Symphonie fantastique* (1830) di Berlioz –, in quella in maggiore i macabri sghignazzi cui seguono rapidi incisi sonori degli archi grottescamente ilari aprono squarci diabolici:

ESEMPIO 9b (G)

Presto
très détaché
f

Nélusko

Aux voi - les! Aux cor - da - ges! De - van - cez les or - ra - ges sur

vos mâts soy - ez sus - pen - dus, sur vos mâts soy - ez sus - pen - dus ou

moins vite

pré - ci - pi - tes dans l'a - bi - me qui gron - de vous é - les per - dus, ou! vous é - les per - dus!

Collocata al centro esatto dell'architettura drammatica, l'aria costituisce inoltre il *climax* espressivo dell'opera, contribuendo a definire il ruolo di Nélusko quale simbolica incarnazione del feroce ideale di libertà che sgorga dal petto di uno schiavo.

NÉLUSKO (*riant*)

Pour mieux fuir le danger.

TOUS (*montrant Nélusko*)

Le pilote a raison.

NÉLUSKO

Deuxième couplet

Ah! vous bravez, insensés que vous êtes,
 Adamastor, le géant des tempêtes.
 Adamastor au marin imprudent
 lance un défi, porté par l'ouragan;
 à la lueur des feux et des éclairs,
 le voyez-vous?... c'est le géant des mers.
 Soudain l'abîme engloutit vos vaisseaux...
 Mort à l'impie!... et la mort sous les flots!

(*Riant*)

Ah! ah! Ah! vous tremblez...

ENSEMBLE

NÉLUSKO

Aux voiles! aux
 [cordages!

Conjurez les orages
 sur vos fronts suspendus,
 ou vous êtes perdus!

CHŒUR

Aux voiles! aux cordages!
 Conjurons les orages
 sur nos fronts suspendus,
 ou nous sommes perdus.

UN MATELOT (*du haut de la dunette*)

Un navire, portant pavillon portugais,²⁷
 a détaché vers nous une barque légère;
 elle avance... elle approche.

NÉLUSKO (*à part*)

Un avis salulaire
 viendrait-il, juste ciel! renverser mes projets?

I MARINAI

Possa il porto toccar!

NÉLUSKO

II

Adamastor sfidar, stolti, osereste,
 il gigante fatal delle tempeste?
 La vecchia Europa al novello Oceàn
 guerra farà sul dorso all'uragan.
 In mezzo a' lampi, a' tuoni, ecco egli appar,
 il gigante del mar!...
 Vedi i flutti salir fino al ciel...
 morrà l'empio, morrà senz'avel!
 Ah! ah! ah! Qual terror?
 Vien Adamastor!
 Orsù, la ciurma presta,
 ché ingrossa la tempesta!
 All'alber v'aggrappate,
 lo schifo scatenate;
 ovvero ingoiati dall'onda
 profonda
 voi dovete perir!

UN MARINAIO (*dall'alto della vedetta*)

Un vascello che porta portoghese bandiera
 mandato ha verso noi una barca leggera...
 Già si avanza e ci abborda...

NÉLUSKO (*palpitando e tremando*)

(Un soccorso improvviso!)

Un salutare avviso!
 Li verrebbe a salvar?...
 I miei piani a sventar?...

²⁷ n. 12. Récit et duo.

Con un sussulto di rabbia Nélusko ode invece una vedetta annunciare l'avvicinarsi di una scialuppa sbarcata dal vascello portoghese guidato da Vasco (*Récit-Allegretto mesuré – c, →*), che pochi istanti dopo sale sul ponte della nave scortato da uno spigliato tema puntato di violini e flauti (*Maestoso-Allegretto maestoso-Allegretto très moderé – Sol*). Mentre il tenore mette in guardia l'ammiraglio sui pericoli della rotta appena intrapresa, sorge nel registro grave dell'orchestra un motivo sinistro, che avverte del pericolo imminente:

SCÈNE III

(Les mêmes, VASCO DE GAMA)

NÉLUSKO (*à part*)

Mon ancien maître ici! quel sort contraire!

DON ALVAR (*courant à Vasco et lui serrant la main*)Vasco!... vers ces pays lointains,
en même temps que nous qui vous a pu conduire?

VASCO

Aidé de mes amis, aux prix de tous mes biens

j'ai frété ce navire...

DON PÉDRO (*avec ironie*)

Pour nous suivre.

VASCO

Avant vous Dieu m'a fait arriver.

DON PÉDRO

C'est donc alors pour nous braver?

VASCO

Non, seigneur; mais pour vous sauver.

(*Don Pedro ordonne à tout le monde de se retirer*)

SCENA III

(VASCO DI GAMA, e detti)

DON ALVARO (*vedendo Vasco e correndo a stringergli la mano*)Chi vegg'io?... Vasco! In luoghi sì remoti,
in pari tempo a noi, che vi condusse?

VASCO

Fu Dio che m'ispirò:

io compio il suo voler.

Il mio corso ei guidò

sovra mare stranier...

DON PEDRO (*con sarcasmo*)

Per seguitarci,

Vasco di Gama!

VASCO

A prevenirvi forse!

DON PEDRO

Ah, ben comprendo allor:

egli è per noi sfidar...

VASCO

Se fossi in tempo ancor,

piuttosto a voi salvar!

(*Don Pedro ordina a tutti di ritirarsi: Vasco rimane*)

segue nota 27

ESEMPIO 10a (n. 12, °C)

Allegretto très modéré

VI. I
VI. II
Vlc.
Fag.

sostenuto
p

Don Pedro, roso dall'invidia, ordina ai presenti di ritirarsi e si prepara alla resa dei conti con il detestato rivale.

SCÈNE IV

(DON PÉDRO, VASCO DE GAMA)

Duo

VASCO

Quel destin; ou plutôt quel aveugle délire,
vous conduit vers l'écueil fatal
où don Bernard Diaz, mon vaillant amiral,
est venu briser son navire?
C'est peu des récifs ennemis,
vous verrez, contre vous, surgir de ces rivages
d'innombrables canots dont les guerriers sauvages
viendront de vos vaisseaux vous ravir les débris.

DON PÉDRO (*avec ironie*)

Vous croyez?...

VASCO

Du péril où le sort vous entraîne²⁸
on peut encor se préserver;
et portugais, malgré ma haine,
je viens à vous pour vous sauver.

DON PÉDRO (*avec défiance*)

Comment! c'est moi que votre haine
d'un tel danger veut préserver?

VASCO

Les fils de la même patrie
entre eux se doivent secourir.
Hâtez-vous: la mer en furie
ne vous permettra plus de fuir.

SCENA IV

(VASCO DE GAMA e DON PEDRO)

VASCO

Qual mai destin, o qual cieco delirio,
vi spinge contro a lo scoglio fatale,
ove Bernardo Diaz, prode ammiraglio,
venuto è a far naufragio?
Gli scogli nulla son: incontro a noi
sorger vedremo innumeri canoti,
i cui guerrier selvaggi
verran di nostre navi
a strapparsi i frantumi.

DON PEDRO (*con aria beffarda*)

E lo credete?

VASCO

Il periglio imminente
vi lice ancor d'evitar!

DON PEDRO (*con ironia*)

Prudente!

VASCO

Io vengo a voi, malgrado l'odio,
io vengo a voi, tutti a salvar.
Io portoghese, malgrado l'odio,
vi vo' da morte certa strappar!
Di una patria medesima i figli
tra loro si denno aiutar.

DON PEDRO

Come mai da sicuri perigli
voi volete ciascun preservar?
E... son io, che malgrado il vostr'odio
voi volete a ogni costo salvar?

²⁸ Moderato-Prezsez mais peu-Tempo 1 – c, la-La.

Di forma tripartita, il duetto tra i due uomini si configura come scontro inconciliabile. Percorsa dallo strisciante motivo puntato appena udito (es. 10a), che ora pare tradire il rancore represso di don Pédro, la sezione dialogica iniziale è guidata dalla risolutezza di Vasco. Forte dell'esperienza maturata nell'impresa precedente al seguito di Bernardo Diaz, Vasco giustifica il suo intervento con l'eroico intento di aiutare «les fils de la même patrie», ma le reali motivazioni sentimentali vengono presto smascherate con sottile ironia dall'ammiraglio che costringe l'infervorato tenore ad ammettere l'egoistica volontà di salvare Inès sopra un esaltato tema marziale rinforzato dai legni (*Allegro* – La). Dileggio e sarcasmo informano le maliziose repliche dei due uomini, che si rinfacciano a vicenda il rapimento della sposa prima di unire le voci in uno scontro verbale che diventa sempre più acceso. In questa parte scomparve alla *première* l'andantino «Généreuse perfidie» («Je vois votre perfidie!» nel libretto).

DON PÉDRO (*avec ironie*)

Est-ce bien pour moi tant de zèle?
N'est-ce pas pour une autre?...
VASCO

Eh bien! oui, c'est pour celle
que j'adorais: Inès, que j'ai juré
de sauver... dussé-je avec elle
arracher à la mort un rival abhorré!

ENSEMBLE

DON PÉDRO

Je vois votre perfidie!
C'est au nom de la patrie
que par vous serait ravie
une femme à son époux.
N'irritez pas dans mon âme
la colère qui m'enflamme!
Mais mon honneur le réclame,
je l'ordonne... éloignez-vous.

VASCO

Une lâche perfidie
vainement me l'a ravie.
Je lui dois toujours ma vie,
en dépit de son époux.
Si l'amour que j'ai dans l'âme
de colère vous enflamme,
et si votre honneur réclame,
(*Portant la main à son épée*)
ordonnez...je suis à vous.

DON PÉDRO

Insensé! ta jeunesse oublie²⁹
que, seul, je règne sur mon bord;
et l'imprudent qui me défie
a déjà mérité la mort.

VASCO

D'un noble portugais est-ce là le langage?

VASCO

V'affrettate! del mare la furia
vi torrà di poter più scampar!

DON PEDRO (*accostandosi a lui con occhio indagatore*)

Ma, sarebbe per me cotanto zelo,
o per un'altra?

VASCO (*con espansione*)

Ebben sì! gli è per lei;
per Inez, lo confesso;
perché ho giurato... la vogl'io salvar:
dovessi pure il mio rivale istesso
dalla morte strappar!

A DUE

DON PEDRO

O perfidia generosa!
Ed è in nome della patria
che ardireste l'altrui sposa
in tal modo di rapir?

VASCO

Con perfidia tenebrosa
tolta l'han da le mie braccia;
quand'ell'era già mia sposa
e rideaci l'avvenir!
Se codesto ardente affetto,
che pur vive nel mio petto,
puote offesa a voi recar,
io ragione vi darò.

DON PEDRO

Io rattengo nel mio petto
il mio sdegno, il mio dispetto,
che potrebbero scoppiar...
Quinci uscite omai... lo vo'.

(*Vedendo Vasco che rimane immobile*)

Non sai tu ch'io qui solo comando,
ch'io qui sono il sovrano ed il re?
Tu parlar a me devi tremando,
o la morte è sospesa su te!

VASCO

D'un prode lusitan saria questo il linguaggio?

²⁹ *Andantino moderato-Un peu animé*— $\frac{3}{4}$, Sib.

Quando poi don Pédro rammenta con prepotenza al navigatore che non si sfida mai un comandante sulla sua nave, la linea flessuosa dei violoncelli e dei fagotti in raddoppio alla voce sui bicordi ribattuti dei corni coglie con efficacia l'evidente tono provocatorio del baritono, che si lancia nell'agone con impeto verdiano:

DON PÉDRO

Je pourrais te punir par le glaive des lois!

VASCO

Vous invoquez la loi, quand il faut du courage!

DON PÉDRO

Tu me braves encore!

VASCO

Et tu trembles, je crois?

DON PEDRO

Io ti potrei punir colla legge alla man.

VASCO

Ed invochi la legge, quando è d'uopo il coraggio?

DON PEDRO

Tu mi sfidi, cred'io...

VASCO

Tu tremi, o capitano!

ENSEMBLE

DON PÉDRO

Je contiens à peine
ma rage et ma haine.

Va-t'en! va-t'en!

J'ai soif de ton sang...

Tremble que ta vie,

en ce jour n'expie

l'outrage et l'affront

dont rougit mon front.

VASCO

Je contiens à peine

ma trop juste haine:

mon courroux croissant

a soif de ton sang...

Ta main ennemie

A DUE

VASCO

Io rattengo a stento

la rabbia e il furore...

Vien! li sfogherò...

Vien! ti ucciderò!

DON PEDRO

Io rattengo a stento

la rabbia e il livore...

Va' lontano da me...

dèi tremar per te!

VASCO

Viltade inaudita!

Ti preme la vita?...

L'orribile oltraggio

non sai vendicar!

segue nota 29

ESEMPIO 10b (8°P)

avec orgueil

Don Pedro

Cor.

Vcl. Fag.

mf

In-sen-sé! ta jeu-messe ou-bli-e, que seul, je ré-gne sur mon bord:—

La misura è oramai colma. Senza più vie d'uscita, a Vasco non resta che sfidare il nemico a duello e il duetto si conclude con un'energica cabaletta (*Allegro-c-8*, La), sulla quale entrambi i contendenti continuano a scambiarsi ingiurie e minacce. La stolidità alterigia di don Pedro, che rifiutava di battersi con una persona di rango inferiore, emergeva ulteriormente in un recitativo tagliato a Parigi.

doit prendre ma vie
pour venger l'affront
dont rougit ton front!

(Tirant son épée)

Défends-toi! défends-toi!

DON PÉDRO (*appelant*)

Soldats, à moi!

DON PEDRO

Baldanza inaudita!

ti pesa la vita?...

L'orribile oltraggio

tu devi pagar!

(Don Pedro chiama tutti a sé di nuovo)

SCÈNE V

(Les précédents, DON ALVAR, NÉLUSKO, matelots et soldats; puis INÈS, SÉLIKA et les femmes)

(Les matelots et les soldats accourus, à l'appel de don Pedro se précipitent sur Vasco, qu'ils désarment)

DON PÉDRO (*aux soldats qui retiennent Vasco*)

Au mât du vaisseau qu'on l'attache;³⁰

que les balles de vos mousquets

nous en fassent justice!

VASCO

Lâche!

C'est aux lois de l'honneur qu'ainsi tu satisfais?

INÈS et SÉLIKA (*chacune d'elles à part*)

C'est lui! c'est lui!...

DON PÉDRO (*aux soldats, leur montrant Vasco*)

La mort!

INÈS et SÉLIKA (*se jetant à genoux*)

Que ma voix vous

[fléchisse!

DON PÉDRO

Soldats, qu'on obéisse!

(Le temps s'est troublé, l'orage a grondé d'abord dans le lointain, puis s'est approché d'avantage)

SCENA V

(DON ALVARO, NELUSKO, INEZ, SELIKA, marinai, soldati e detti)

DON PEDRO (*a' suoi soldati*)

All'albero maestro ei sia legato:

e de' vostri moschetti a' colpi sia serbato.

(Tutti si slanciano addosso a Vasco che disarmano)

VASCO

Vile!

SELIKA (*uscendo e ravvisando Vasco*)

Qual voce?

INEZ (*riconoscendolo pure*)

Vasco! È desso.

SELIKA

È desso!

DON PEDRO

Ei dee perir!

SELIKA, INEZ (*a don Pedro*)

Ah, la mia voce storni

la sentenza fatal... Signor, pietà!

DON PEDRO

No! Me disobbedir niuno oserà!

(Il cielo si oscura e minaccia tempesta)

³⁰ n. 13. Récit, Septuor, scène finale. *Même mouvement-Récit* – **g-c**, La→.

Richiamato l'equipaggio e fatto disarmare Vasco, don Pedro non esita a dar l'ordine ai suoi marinai di uccidere l'eroe, nonostante le dolenti suppliche di Inès e Sélika espresse in un brevissimo inserto cantabile affidato ai due soprani su una delicata melodia dei violoncelli (*Allegro mesuré* – fa#). Qui Fétis operò il taglio più vasto (oltre quaranta pagine), ma soprattutto il più grave, perché fraintese il pensiero dell'autore. Scomparve una fulminea scena d'azione (che si legge in partitura) nella quale l'intrepida regina si spinge, per salvare l'amato, a puntare un pugnale alla gola della dama europea. L'inatteso sviluppo drammatico conduce a un ampio settimano di stupore che si scioglie maestoso nel sollievo generale alla solenne promessa di don Pedro di risparmiare la vita di Vasco. Il gesto nasconde però solo la lucida crudeltà razzista dell'uomo che nella concitata scena successiva rassicura dapprima i presenti sulla bontà del proprio giuramento con tono ipocritamente grave, quindi ordina a uno sbi-gottito Nélusko di torturare la sua sovrana e poi ucciderla.

DON ALVAR, LE CHŒUR

Aux voiles! Aux cordages!³¹
Voici les orages!

(À ce moment, un bruit effroyable se fait entendre.
Le vaisseau vient de donner sur des récifs)

NÉLUSKO

Tremblez tous! Nous bravons ton orgueil:
grâce à moi, ton vaisseau vient de toucher l'écueil!

UN MARINAIO (*gridando dall'alto dell'albero*)

La ciurma sia presta;
è qui la tempesta!

SCÈNE VI

(Une foule d'indiens s'élancent sur le pont. En un instant don Pédro, don Alvar, les matelots, qui dans le désordre du naufrage n'ont pu se mettre en défense, sont désarmés et renversés)

(Un'orda di indiani selvaggi armati d'improvviso assalta il bastimento e mette lo scompiglio in tutti i portoghesi che fuggono di qua e di là perseguitati)

NÉLUSKO (*aux indiens*)

À vous, mes compagnons, à vous nos ennemis:
sur ces récifs je vous les ai conduits.

NELUSKO

A voi fratelli, a voi
questi stranieri su questi scogli
io condussi!

ENSEMBLE

INÈS et LES FEMMES

Grand Dieu! calmez votre courroux!
et dans le ciel recevez-nous!

CHŒUR D'INDIENS

Brahma! Brahma!³²
Force et courage
Aux enfants de Siva!
Brahma!
Gloire et pillage
il nous accordera!
Ni paix, ni trêve
aux chrétiens que voilà!
Sous notre glaive
tout tombera!

INDIANS

Urrà, urrà!
Forza e coraggio:
all'arrembaggio!
Figli di Brama,
il ciel vi chiama:
bottino e gloria
ei ci darà...
Sì, la vittoria
nostra sarà!

³¹ *Allegro con spirito-Allegro moderato* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{9}{8}$ -C, si →.

L'esecuzione di Vasco, nella versione corrente, viene evitata soltanto grazie a un *coup de théâtre*: la furia sconvolgente con cui la tempesta marina invocata poco prima dallo schiavo piomba repentina (fitte scale cromatiche ascendenti e discendenti dell'orchestra su un tema possente dei tromboni sul rullo del timpano, colpi secchi di grancassa e piatti) facendo sfraccellare il vascello portoghese contro le rocce. Senza il taglio la bufera potrebbe essere recepita come una sorta di punizione nei confronti di don Pédro, colpevole di atti tanto vili e scellerati. E la reazione sanguinaria degli indiani, che sopraggiungono inaspettati a bordo del relitto massacrando i portoghesi, prenderebbe quasi l'aspetto di una rivalsa barbarica per la condotta di don Pédro.

³² Chœur des indiens. *Allegretto* – $\frac{2}{4}$, si.

L'intera scena viene coronata da un coro selvaggio costruito a partire dal tema esotico che aveva accompagnato l'uscita in scena di Sélika nel primo atto (cfr. es. 4c), che porta la tensione fino al parossismo, scatenando un volume di suono davvero ragguardevole: la carneficina si compie in pochi istanti.

Non c'è perdono
per gli infedel!!!...
Nemici sono...
lo vuole il ciel!

(Tutti sono o uccisi o in fuga: soli restano sopra coperta immobili a contemplare tal scena Nelusko e Selika)

(Les indiens reconnaissant Sélïka)
Ah! Sélïka!

(Une partie des Indiens est prosternée aux pieds de Sélïka, d'autres ont levé le fer sur don Pédro et les Portugais enchaînés. Ils vont les frapper. Un geste de Sélïka les arrête)

CORO *(riconoscendola con entusiasmo)*
Selika! È dessa!

(Gli indiani si prostrano in adorazione dinanzi a Selika)

ACTE QUATRIÈME

ATTO QUARTO

*Le théâtre représente à gauche l'entrée d'un temple d'architecture indienne: à droite, un palais; au fond, des monuments somptueux.*³³

Spiaggia del mare. A sinistra ingresso di un tempio indiano, a destra un palazzo; in fondo monumenti sontuosi.

SCÈNE PREMIÈRE

(SÉLIKA, NÉLUSKO, LE GRAND PRÊTRE *de Brahma, brahmes, malgaches et indiens de diverses castes*)

*Marche, cortège, ballet*³⁴

NÉLUSKO (*à Sélika*)

Nous jurons par Brahma,³⁵
par Wichnou, par Siva,
ces dieux dont l'Hindoustan révère la puissance,
nous jurons obéissance
à la fille de nos rois.

CHŒUR

Nous jurons obéissance
à la fille de nos rois.

SCENA PRIMA

(SELIKA, NELUSKO, IL GRAN BRAMINO, *sacerdoti e indiani di varie caste*)

Marcia, corteggio e danze

IL GRAN BRAMINO (*a Sélika*)

Noi giuriamo per Brama,
per Visnù, per Sivà,
gli dei che l'Indostan soli suoi numi chiama,
de' nostri re alla figlia eterna fedeltà.

(Tutti s'inclinano e si prostrano innanzi alla loro regina)

³³ Entr'acte et grande marche indienne. *Andantino con moto-Allegro moderato* – c- $\frac{2}{4}$, re-Re → Sib → Sol.

L'architettura sfarzosa di templi e palazzi in stile indiano che fa da suggestiva cornice all'atto quarto illustra icasticamente l'avvenuta migrazione nel nuovo mondo – come convincente compromesso per conciliare le manifeste incongruenze tra titolo dell'opera e riferimenti testuali al culto induista è stata suggerita un'ambientazione nell'isola del Madagascar, benché tutto qui parli di India –, introdotto attraverso una grandiosa marcia 'indiana' che accompagna un sontuoso corteo danzato: sacerdotesse, brahmani, bajadere, amazzoni e guerrieri sfilano in successione sui diversi stacchi musicali. Tocchi orchestrali esotici, come l'impiego di percussioni oppure di ostinati ritmici, intervengono a infondere nella musica la debita *couleur locale*, evocata tuttavia da Meyerbeer più nella spettacolarità visiva dell'apparato scenico e nella ricercata sensualità dei movimenti coreografici piuttosto che attraverso il ricorso a inflessioni modali di derivazione orientale.

³⁴ *Allegretto moderato* – c, Re.

La cerimonia tocca il suo culmine quando inizia a suonare un'«orchestre militaire sur le théâtre», sprigionando un volume di suono formidabile, assicurato da sassofoni di varie taglie insieme alle trombe. Il volume diminuisce quando la musica prende fattezze più leggiadre, adatte per la danza, infine torna al fortissimo e suggella un quadro di immane potenza. Nulla del genere s'era visto fino a quel momento sulle gloriose scene dell'Opéra: di lì a poco sarebbe toccato a Verdi riprendere, in *Aida*, l'idea di una marcia trionfale, fissando nello spazio sonoro e visivo il ritratto di un potere inesorabile che schiaccia i vinti.

³⁵ n. 14. Scène et chœur. *Andantino religioso* – $\frac{3}{4}$, Sol.

Un inno solenne in forma di corale, intonato dal gran sacerdote e ripreso a piena voce da tutti i presenti, corona la fastosa cerimonia per il ritorno di Sélika, cui l'intera comunità giura eterna obbedienza sancendo un simbolico ribaltamento di ruoli tra portoghesi e indigeni: gli schiavi divengono ora aguzzini, mentre i conquistatori sono mutati in prigionieri. Scribe e Meyerbeer hanno inventato un modo sottile, ma assai efficace per criticare gli apparati di potere su base 'teocratica' in qualsivoglia stato. Pressata da Nélusko e dal bramino, la regina giura sulla trimurti induista di conservare le leggi dei padri, ma quando il sacerdote le rammenta la promessa che «jamais nul étranger | ne souillera de sa présence impie | le sol sacré de la patrie» (*Allegretto moderato* – c- $\frac{12}{8}$, →), uno stentoreo colpo di tam-tam percosso *piano* ma seguito da una roboante esplosione sonora (arpeg-

NÉLUSKO

Et Sélîka, par nos mains couronnée,
jure, vous l'entendez, le maintien de nos lois!

(Sélîka étend la main sur le livre d'or)

Sur ce livre sacré, dans le temple autrefois
déposé par Brahma.

SÉLIKA *(à part avec inquiétude)*

Quelle est ta destinée,

Vasco?

(Regardant tour à tour le grand-prêtre et Nélusko)

Je tremble... et n'ose interroger.

*(Un coup de tam-tam se fait entendre, il est suivi
d'un grand cri. Sélîka se lève)*

LE GRAND PRÊTRE *(à Sélîka)*

Jamais, tu l'as juré, jamais nul étranger
ne souillera de sa présence impie
le sol sacré de la patrie...

NÉLUSKO

Reine, le glaive saint vient de les égorger
tous.

SÉLIKA *(cherchant à cacher son émotion)*

Ciel!... tous!

UN GUERRIER *(bas à Nélusko)*

[Hors un seul, qu'au fond de leur navire
ils avaient enchaîné... lui seul encor respire.

NÉLUSKO *(à part, avec colère)*

Vasco, peut-être!

(Au guerrier, à voix basse)

Cours; qu'on l'immole à l'instant.

(Le guerrier sort)

LE GRAND PRÊTRE *(à Sélîka)*

Aux autels de nos dieux, la couronne t'attend:
viens.

NÉLUSKO

E, dalle nostre man Selika incoronata,
giura, voi l'intendete, di mantener le leggi
su questo libro santo, che depose già Dio
nel sacro tempio.

(Un sacerdote gli presenta il libro d'oro)

SÉLIKA *(ponendo le mani sul libro santo)*

Io giuro!

NÉLUSKO

Né mai, tu lo giurasti, alcun straniero
profanerà di sua presenza impura
il sacro suolo della patria nostra!...
Regina, il sacro acciar tutti gli sponse.

SÉLIKA *(cercando di nascondere la sua commozione)*
Ciel!... Tutti?...

UN SACERDOTE *(sottovoce a Nélusko)*

Un sol, che di lor nave in fondo
aveano incatenato, un sol respira.

NÉLUSKO

(Ah! Vasco... forse!)

(Sottovoce al sacerdote)

Corri,

ed immolato venga sull'istante!

(Il sacerdote parte)

IL GRAN BRAMINO *(a Selika, invitandola al tempio)*

Sugli altar degli dei ti attende il serto:
andiam.

(Il entre avec Sélika et les prêtres dans le temple)

NÉLUSKO *(aux indiens qui sont près de lui)*

Amis, suivons notre reine.

(Fausse sortie; on entend du tumulte)

Quel est ce bruit?

UN BRAHME

De ces chrétiens l'on traîne
les femmes à la mort.

NÉLUSKO

J'ai décidé leur sort.

Vers le mancenillier, au sombre et noir feuillage,
dans les bosquets sacrés
(S'adressant aux soldats)

allez, guidez leurs pas.

Leurs membres fatigués, sous ce tranquille ombrage,
trouveront le sommeil... ainsi que le trépas.

(Il sort du même côté que Sélika)

SCÈNE II

(VASCO suivi de quelques soldats)

VASCO *(admirant tout ce qui l'entoure)*

Air

Oui, les voilà, ce n'est plus un mensonge,³⁶
ces bords heureux que je voyais en songe!
Ce jour découvre enfin à mes sens étonnés
les climats inconnus que j'avais devinés.

Salut, salut, ô nouveau monde,
cieux transparents, riches pays...!
Soleil, dont la clarté m'inonde!
je t'ai vu! Vasco t'a conquis!
Ô terre en merveilles féconde,
à nous tes trésors et tes biens!
Beau paradis sorti de l'onde,
désormais tu nous appartiens!

NELUSKO

Noi pure ti seguiam, regina.

*(Selika e i sacerdoti entrano nel tempio: intanto ode-
si un gran tumulto in lontananza)*

Qual rumore!

UN SACERDOTE *(accorrendo)*

De' barbari le donne
vengon tratte al supplizio.

NELUSKO *(ai soldati)*

Là sotto al manzanillo
dall'ombra fosca e nera
che copre la riviera,
si debbon trascinar...

Credendo ivi trovar
un riposo tranquillo,
troveran del sopor
della morte l'orror.

(I sacerdoti partono; egli pure entra nel tempio)

SCENA II

(VASCO seguito da alcuni soldati)

VASCO *(ammirando attonito quanto lo circonda)*

Mi batte il cor... O spettacolo divin!...

Sognata terra, ecco, ti premo alfin!...

O paradiso dall'onde uscito,
fiorente suol,
splendido sol,
in voi son io rapito!...

Tu m'appartieni, o nuovo mondo:
alla patria ti posso offrir!...

Nostro è questo terreno fecondo,
che l'Europa può tutta arricchir!...

Un sogno più non è...

esso appartiene a me!

³⁶ n. 15. Grand air. *Andantino* – $\frac{8}{8}$, Solb.

L'ingresso in scena di Vasco si contraddistingue per l'impasto timbrico delicatissimo e altamente evocativo: una rapita melodia del clarinetto che affiora dal delicato tremolo dei flauti a tradurre lo stupore del navigatore di fronte alla bellezza incorrotta del luogo

SCÈNE III

(VASCO, *brahmes et soldats*)CHŒUR (*l'entourant et le menaçant*)Qu'à frapper le fer s'apprête³⁷
encor!Que l'écho vengeur répète
la mort!VASCO (*revenant à lui*)Que disent-ils? mourir!... Dans quel moment, hélas!
Mourir vainqueur! sans que rien ici-bas,
ô douloureux martyr!
me survive et proclame mon nom!...

SCENA III

(VASCO, BRAMINI e soldati)

CORO (*circondando e minacciando Vasco*)Freme il Dio corucciato nel ciel:
solo il sangue lo puote placar...
Dee morir, dee morir l'infedel,
ch'osò, il suol de' nostr'avi toccar!

VASCO

Che dicono mai?... Morir, morir sepolto
nel mio trionfo istesso!
Senza che nulla resti onde il mio nome
vada superbo alla posterità?...

segue nota 36

ESEMPIO 11a (n. 15, 8A)

dipinga l'estasi del tenore per la scoperta di un nuovo eden, e sfocia quindi in una magnifica aria bipartita di stampo italiano, per cui Scribe predispose un mirabile testo ricco di immagini poetiche ambientali, poi ritoccato ingegnosamente dal compositore con manifeste allusioni imperialiste: «Pays merveilleux, l jardin fortuné, l temple radieux, l salut! l Ô paradis sorti de l'onde, l ciel si bleu, ciel si pur, dont mes yeux sont ravis, l tu m'appartiens! ô nouveau monde l dont j'aurai doté mon pays! l À nous ces campagnes vermeilles, l à nous cet éden retrouvé! l Ô trésors charmants, ô merveilles l Monde nouveau tu m'appartiens!». Nel cantabile, che nelle intenzioni di Meyerbeer doveva essere contornato, al pari della successiva cabaletta, da un violento *choeur des sacrificeurs* a ritmare la marcia al supplizio del condannato (tagliato alla *première*) – palese è ancora una volta l'omaggio reverente dell'autore alla *Symphonie fantastique* di Berlioz –, il motivo esposto dal clarinetto è subito ripreso dal tenore, le cui esclamazioni estatiche riverberano non solo il delirio di un uomo affatto rassegnato al suo destino, ma anche il deprecabile giubilo di un invasore autentico, per nulla dotato di spirito autocritico: Vasco non è seduto, infatti, su una portantina in attesa di essere incoronato, ma viene trascinato in catene dai soldati indiani per essere immolato al dio Brahma. Ciononostante una fanfara beffarda accompagna i suoi propositi impotenti di conquista.

³⁷ *Allegro* – $\frac{12}{8}$, $\text{si} \rightarrow \text{do}$.

Una feroce interiezione corale basata sull'es. 4c, variato e reso ancora più brutale grazie all'apporto di ottoni e percussioni, richiama il prigioniero, sin lì prigioniero dei suoi sogni, all'amara realtà: Vasco si riscuote.

(S'adressant à ceux qui l'entourent)

Vous ne le voudrez pas?... non... non!

Conduisez-moi vers ce navire³⁸

dont la voile brille à vos yeux;

à mes amis laissez-moi dire

que le succès comble mes vœux:

qu'en montrant la route nouvelle

qui de la vieille Europe aura brisé les fers,

je lui lègue gloire éternelle

et le sceptre de l'univers!

Pitié pour ma mémoire,

vous à qui j'ai recours!

Ne prenez que mes jours,

et laissez-moi la gloire!

Tous les tourments que votre haine assemble

ont, pour moi, moins de cruauté;

car c'est mourir deux fois que perdre ensemble

la vie et l'immortalité!

Pitié pour ma mémoire,

vous à qui j'ai recours!

Ne prenez que mes jours,

et laissez-moi la gloire!

CHŒUR *(l'entraînant)*

Qu'à frapper le fer s'apprête

encor!

Que l'écho vengeur répète:

la mort! la mort!

(Tous ont levé la hache et vont frapper Vasco)

No, questo non sarà!

(Supplichevole agli indiani che lo minacciano)

Deh, ch'io ritorni alla mia nave,

di cui la vela veggio ondeggiar:

ch'io dica a lor non vi sia grave,

che i sogni miei già s'avverar.

(Con energica alterezza)

Che l'Europa e la mia patria

almen sappiano, che qui

Vasco giunse vincitor;

e che ucciso qui perì...

Ma sia salvo almen l'onor!

(Tornando a supplicare)

Ah, perché la mia memoria

voler struggere così?

A voi bastino i miei dì:

rispettate la mia gloria!

CORO

Non v'è pietà!... Sì, dee cader

questo stranier!

VASCO

Tutti i martir che il furor vostro accoglie

hanno per me minore crudeltà...

Esso è morir due volte, insieme perdere

vita e immortalità!

(Vedendoli inesorati si abbandona ad essi)

Ebben, si mora da cristian, da forte.

Dio, m'accogli nel sen... Andiamo a morte!

(I soldati levano la scure su Vasco in atto di ferirlo)

³⁸ *Allegro agitato con moto* – c, fa#.

La cabaletta esprime invece il disperato anelito alla vita dell'eroe che non può rassegnarsi all'idea di morire ingloriosamente. A una prima sezione dal carattere concitato e svolta sul sostegno ansimante degli archi, nella quale Vasco supplica i propri carnefici di lasciarlo raggiungere la sua nave così che possa svelare al mondo l'esito trionfale della sua impresa, segue un'implorazione più raccolta, imperniata su un dolente motivo discendente di flauti e clarinetti punteggiati dai corni, perché sia preservata la fama immortale tanto agognata (*Plus lent* – Solb):

ESEMPIO 11b (K)



Interrotto più volte dal diniego imperterrito degli indigeni (*Animez* – fa#), il tenore accetta infine il martirio e con declamato di stampo eroico – si osservi in modo particolare, in chiusura, la stentorea progressione ascendente della voce alle parole «Eh bien, mourons en héros, en chrétien, mon Dieu» – si prepara a ricevere il colpo mortale, mentre i *sacrificateurs* intonano nuovamente il selvaggio ritornello corale (*Allegro* – $\frac{12}{8}$, sib).

SCÈNE IV

(*Les précédents, SÉLIKA, suivie de NÉLUSKO, du GRAND PRÊTRE et de toute sa cour*)

SÉLIKA (*du haut des marches du temple, apercevant Vasco*)

Arrêtez!

VASCO

Sélika!

(*À la voix de Sélika les soldats s'arrêtent, Sélika court à Vasco*)

VASCO (*à voix basse*)

C'est toi que je revois,³⁹

toi, qui vers moi descends, déesse protectrice!

SÉLIKA (*de même*)

Est-ce donc la première fois?

NÉLUSKO (*à demi-voix à Sélika*)

Vouloir le soustraire au supplice!...

LE GRAND PRÊTRE (*à voix haute*)

Et, pour un inconnu, braver ici les lois

qu'aux pieds des saints autels vient de jurer ta voix!

TOUS

Oui, mort aux étrangers! que la loi s'accomplisse!

LE GRAND PRÊTRE

Par mes ordres déjà, jusques aux femmes, tous

ont expiré sous nos coups!

VASCO (*avec désespoir*)

Inès!

NÉLUSKO (*le regardant*)

Elle n'est plus.

VASCO (*avec désespoir*)

Inès, tu m'es ravie!

Eh bien, prenez ma vie!

(*Se tournant vers les brahmes*)

Frappez donc!

SCENA IV

(*SELIKA, seguita da NELUSKO, dal GRAN BRAMINO e da tutta la corte, e detto*)

SELIKA (*dall'alto della gradinata del tempio ai soldati*)
Arrestate!

(*Alla voce di Selika tutti depongono le armi*)

VASCO (*vedendola*)

Selika!

NELUSKO (*sottovoce a Selika*)

E sottrarlo alla scure ancor vorresti?

IL GRAN BRAMINO (*a Selika*)

Sfidar per un stranier le patrie leggi,
ch'ai piedi dell'altar hai tu giurato?

CORO (*fremendo*)

Sì, morte a gli stranieri:

è di Brama voler!

IL GRAN BRAMINO

La legge si obbedì: fino alle donne

ognun colpito fu!

VASCO (*con desolazione*)

Inez!... Tu non sei più!...

(*Presentandosi arditamente innanzi ai soldati*)

Ferite pur!

³⁹ Scène et morceau d'ensemble. *Allegretto moderato* – c, →.

L'imminente decapitazione di Vasco è fermata *in extremis* da Sélika che, per la seconda volta in partitura, salva la vita dell'uomo con gesto imperioso. Alle energiche grida di protesta degli astanti – e nel caotico tumulto della situazione il navigatore ha ancora modo, senza alcun rispetto per Sélika, di confermare il suo amore incondizionato per Inès –, la regina ammette un legame segreto con l'«étranger», pur conoscendone il cuore insensibile e infido. Quindi, sostenuta da un motivo solenne degli archi mentre oboe e clarinetto fanno da eco alla sua voce (*Allegretto molto moderato* – $\frac{3}{4}$, Mi), afferma in spregio agli dei che Vasco è il suo sposo, prima di rivolgersi a uno sbigottito Nélusko, abbassando la voce con molta intensità, e chiedergli di confermare le sue parole: in caso contrario si toglierà la vita, una prospettiva avvelenata dai sinistri Mi $\flat$ ribattuti degli archi.

SÉLIKA (*à part, regardant Vasco avec douleur*)
Ah! cruel!

LE GRAND PRÊTRE ET LE CHŒUR
À l'étranger la mort!

SÉLIKA (*prenant la main de Vasco*)
Et si ce n'était pas un étranger?

VASCO
Qu'entends-je?

SÉLIKA (*à demi-voix*)
Silence! et permets-moi de te sauver encor;
tu m'oublieras après!...

(*Au grand prêtre et au peuple*)
Si, par un sort étrange
il était notre frère?...
TOUS

Ô ciel!

SÉLIKA
Si le destin,
par des liens que rien ne peut détruire
à moi l'avait uni?
NÉLUSKO (*à part*)

Dieu! qu'ose-t-elle dire?

SÉLIKA
Oui, votre reine, esclave au rivage lointain,
a vu sauver par lui son honneur... et ma main,
(*À Nélusko*)
tu le sais, fut sa récompense.

NÉLUSKO
Qui?... moi!

SÉLIKA (*à voix basse*)
Toi seul pourrais me démentir,
mais songes-y... s'il meurt, je veux mourir!
(*À voix haute, se tournant vers le prêtres et vers le peuple*)

Peuple, en votre présence,
oui, Nélusko peut l'attester encor.

LE GRAND PRÊTRE (*vivement*)
Devant nos dieux et sur le livre d'or.

SELIKA
(Crudele!)

IL GRAN BRAMINO (*ai bramini*)
Perisca lo straniero!

SELIKA (*pigliando Vasco per mano; al gran bramino*)
E se quest'uomo

stranier non fosse?

VASCO (*meravigliato a Selika*)
Che vuoi dir?

SELIKA (*sottovoce a Vasco*)
Silenzio...

E a me concedi di salvarti ancor...
e quindi mi cancella dal tuo cor!
(*Ai sacerdoti e al popolo con sicurezza*)
Se mai per sorte strana
foss'ei nostro fratello?...

TUTTI
O ciel!

SELIKA
E se il destin con nodi eterni,
che scioglier non si ponno,
l'avesse unito a me?
NÉLUSKO
(Dio! che mai dice?)

SELIKA
Sì, la vostra sovrana,
schiava in terra lontana,
ebbe salvi da lui vita ed onore.
(*A Nélusko*)
E la mia man, tu il sai,
ne fu la ricompensa.

NÉLUSKO
Io!... che...

SELIKA (*sottovoce a lui*)
Tu sol mi potresti smentir:
ma, bada ben, s'ei muor, voglio morir!
(*Ad alta voce a tutti, guardando fissa Nélusko*)

Popolo, al tuo cospetto
Nélusko può tutto attestare ancor.

IL GRAN BRAMINO
Egli lo dee giurar
ai piedi dell'altar
e sovra il libro d'or!

(Sur un signe du grand prêtre, un brahme va chercher le livre sacré, sur lequel Sélika a prêté serment à la première scène)

NÉLUSKO (*hésitant, et regardant Sélika*)

Cavatina

L'avoir tant adorée,⁴⁰
et, dévouement fatal!
je l'aurai donc livrée
aux bras de mon rival!

Non, je ne puis...

(Il rencontre un regard suppliant de Sélika)

Encor ce sacrifice!

Que Nélusko périsse
ainsi que son honneur!

TOUS

Réponds.

NÉLUSKO

Allons, comblons sa joie...

Qu'heureuse elle me voie
mourir... de son bonheur!

(En ce moment on présente à Nélusko le livre d'or)

LE GRAND PRÊTRE et LE CHŒUR

Réponds... réponds!...

(A un cenno del gran bramino un sacerdote va a prendere il libro sacro su cui prima Selika aveva prestato giuramento)

NELUSKO (*solo in disparte, oltremodo commosso*)

(Averla tanto amata;
e in questo dì fatal,
io stesso l'avrò data
in braccio al mio rival!

(Incontrando uno sguardo di Selika)

Ancor tal sacrificio!...
Orribile supplizio
or deggio, oimè subir!
Ebben, dacché mi lice,
vo' farla ancor felice...
Potrò per lei morir!)

IL CORO (*fra loro scorrendo sottovoce guardando Nélusko*)

Incerto, confuso, Nélusko vacilla:
lo sguardo commosso di pianto gli brilla.
Qual causa funesta – le labbra gli arresta?

(Avvicinandosi a Nélusko e interrogandolo)

Oh, parla, Nélusko, ciascun qui ten prega:
neppur di Selika la voce ti piega?

SELIKA (*supplichevolmente*)

Con un tuo detto solo
tu termini il mio duolo...
Non vedi il mio tormento?...
Pronuncia un solo accento!...

(Ei piange!)

⁴⁰ n. 16. Cavatine. *Andante cantabile-Allegretto moderato* – $\text{c-}\frac{3}{4}$, $\text{mi}\flat$ - $\text{Mi}\flat$.

Costretto a dichiarare il falso, il baritono sfoga la sua sofferenza in una straziante cavatina bipartita dove l'articolazione interrotta della linea vocale in un dialogo commosso coi corni inglesi mentre il guerriero compiangé tristemente la propria sorte

ESEMPIO 12 (n. 16, G⁴)

Andante cantabile

(à part, d'une voix plaintive)

Nélusko

L'a - voir tant a - do - ré - e, et dans ce jour fa - tal

cantabile e sostenuto

Cor. ingl.

NÉLUSKO (*faisant un effort sur lui-même*)

Eh bien, je jure devant vous,
je jure... qu'elle l'aime... et qu'il est son époux.

TOUS

Son époux!

(*Tous s'inclinent devant Vasco*)

NÉLUSKO (*seul debout et à part*)

L'avoir tant adorée,
et, dévouement fatal!
c'est moi qui l'ai livrée
aux bras de mon rival!

(*Il sort précipitamment*)

SÉLIKA (*avec joie*)

Il est sauvé!

IL CORO (*presentandogli il libro sacro*)

Giura!

NELUSKO (*oppresso*)

(Ah!)

IL CORO

Giura!

NELUSKO (*facendo uno sforzo estremo*)

Ebben, io giuro,

giuro su la mia fé,
ch'essa già l'ama... e che suo sposo egli è!

(*Dopo questa confessione disperatamente*)

(O folgor su me piomba;
si schiuda a me la tomba:
ma quell'infame che l'ha rapita
in quella tomba verrà con me!

Vederla a me strappata,
e averla tanto amata,
è sì crudel ferita
di cui non avvi egual!
Ed io, sol io l'ho data
in braccio al mio rival!...

O Vasco, guai per te...

E guai per me!)

(*Parte rapidamente*)

IL CORO (*festeggiando Selika e Vasco*)

O Brama, o Brama, sia lode a te!

Coppia felice t'arrida amor:
regna su noi beata ognor!

IL GRAN BRAMINO (*avanzandosi in mezzo a tutti maestosamente*)

Popolo, ascolta la mia voce! I numi
dell'Indostan, di cui seguiam le leggi,
vogliono che un sacro nodo
in altro suol giurato
innanzi a' nostri altar sia consacrato.

LE GRAND PRÊTRE (*s'avançant au milieu du théâtre*)

Peuple, écoutez ma voix:⁴¹

les dieux de l'Hindoustan, dont nous suivons les lois,
veulent que l'union sous d'autres cieux jurée
soit, devant nos autels, à jamais consacrée.

segue nota 40

evolve poi in un fraseggio più cantabile, raddoppiato in orchestra dai flauti sugli arpeggi degli archi gravi e dilatato dagli interventi titubanti dei presenti, quando l'uomo decide infine di piegarsi alla volontà della sua adorata regina. Spinto dai sacerdoti, Nélusko pronuncia il giuramento su contorte figurazioni di violoncelli e viole, segno della mendacità delle sue parole (*Allegro moderato* – c, Mi♭ →), quindi prorompe in una folgorante cabaletta in Mi (che in partitura presenta una strofa in più) nella quale i rabbiosi arpeggi discendenti della voce raddoppiati da violini primi e oboi esprimono la totale prostrazione morale dell'uomo, acuita ancora di più dal giubilo del coro.

⁴¹ Récit-Moderato

Mentre il bramino impone che il loro matrimonio venga consacrato dinanzi alle divinità locali, Sélika rassicura l'amato recalcitrante: sarà solo lei, vincolata alle sue leggi, a pagare per averlo salvato.

SÉLIKA (*s'approchant de Vasco qui vient de tressaillir, lui dit à voix basse et avec douleur*)

Va, ne crains rien...

LE GRAND PRÊTRE

Brahma! Wichnou! Siva!⁴²

Vous, que toujours l'Inde adora,
gloire à vous!

(*À Vasco et Sélika*)

Buvez ce philtre saint, ce breuvage si doux,
où du soleil vit la puissante flamme;
buvez, heureux époux,
qu'il remplisse votre âme
de cet amour divin qui doit vous réunir
et qui par la mort seule un jour pourra finir!

SELIKA (*sottovoce a Vasco che si turba*)

Non temer!

IL GRAN BRAMINO

Pria di andar entro quel tempio,
s'invochino gli dei:
alla lor santa trinità temuta
si cantin gl'inni, che la man di Brama
scolpì su queste mura.
(*Mostrando le iscrizioni che sono sulle pareti del tempio*)
O popolo, ti prostra!
(*Tutti si inginocchiano*)

IL GRAN BRAMINO e CORO

Brama! Visnù! Sivà! sia gloria a voi.

IL GRAN BRAMINO (*chiamando a sé intorno Selika e Vasco, offrendo loro una coppa*)

O sposi, a voi questo filtro divin,
in cui la viva fiamma arde del sol.
Rendete grazie a Brama che vi vuol
così congiunti sul mortal cammin.

CORO

O dèi, vi piaccia questi cori unir,
e il loro nodo eterno benedir.

IL GRAN BRAMINO

Il dio d'amor
vi versi in cor
quel dolce incanto
dell'affetto santo
che lega l'anime
di due sposi quaggiù:
la cui virtù
gli affratella nel giubilo
e nel dolor.

⁴² n. 16bis. Morceau d'ensemble. *Andante maestoso* – c, Do.

La solenne benedizione degli sposi è condotta dal gran sacerdote che, cadenzato dal persistente *pizzicato* degli archi cui si sovrappone più avanti un'ampia melodia cantabile di violini e legni acuti, sancisce la simbolica unione tra Oriente e Occidente facendo bere a entrambi un filtro d'amore – un rituale assai simile sarà portato in scena qualche anno più tardi nella *Lakmé* (1883) di Delibes (per non dire del filtro d'amore che aleggia nell'aria anche dalle parti di Wagner, il quale aveva completato nel 1859 *Tristan und Isolde*):

(À Vasco)

Bois, étranger, pour que l'on te confie
le trésor que Brahma vient de rendre à nos vœux.

(À Sélika)

Bois, à ton tour: que le nœud qui vous lie
reste à jamais sous la garde des dieux!

Ici, priez tous deux; nous au pied des autels
allons tous répéter nos hymnes solennels.

(Il sort, suivi de tous à l'exception de Sélika et de Vasco)

SCÈNE V

(SÉLIKA, VASCO)

VASCO (*chancelant et cherchant en vain à retrouver ses idées*)

Quel trouble!... quel vertige!...

la raison m'abandonne... où suis-je?

À mes regards un voile a couvert le passé,
qui s'enfuit loin de moi comme un rêve effacé!

SÉLIKA

Le vaisseau de don Pedro est brisé.

VASCO

Je le sais.

(Offrendo la coppa prima a Vasco)

Bevi, o stranier;
se brami posseder
il tesor
che Brama sol ci dà.

(Offrendo poi la coppa a Sélika)

Liba pur tu: poi sovra il rogo ardita,
quand'ei morrà,
offrir saprai la vita.

(Vasco e poi Sélika bevono il liquore consacrato)

Sommessi qui pregate:
noi ne andiamo all'altar,
a' nostri sommi dei gl'inni a cantar!

(Esce seguito da tutti, meno che da Sélika e da Vasco)

SCENEA V

(SÉLIKA e VASCO)

(Vasco rimane come assorto in profonde meditazio-
ni ed attonito)

SÉLIKA (*avvicinandosi a lui e parlando gli sottovoce*)

Il vascel di don Pedro si spezzò...

VASCO

Lo so.

segue nota 42

ESEMPIO 13 (n. 16bis, B)

Gli effetti della pozione si manifestano subito nel torpore mentale di Vasco quando l'uomo annuisce quasi ipnotizzato alle profferte di salvezza di Sélika, mentre sulle note del motivo precedente il gran sacerdote entra con i presenti all'interno del tempio per continuare la cerimonia nuziale.

SÉLIKA

Et tous ses compagnons immolés.

VASCO

Je le sais.

SÉLIKA

Mais en mer on peut voir encore ton navire,
où tes amis tremblants et par toi délaissés,
impatients, t'attendent.

VASCO

Je le sais.

SÉLIKA

L'hymen que ton salut me force de souscrire,⁴³
ô Vasco! tu le peux accepter sans effroi...
car, reçu par nos dieux, il n'engage que moi.
Mais l'époux de la reine est libre et parle en maître.

Dès demain, dès ce soir peut-être,
sur ma pirogue il peut, rejoignant ses amis,
fuir ces climats, regagner son pays.

VASCO

Quel délire inconnu soudain vient me saisir!
Des maux que je souffrais je perds le souvenir...
Mes yeux sont éblouis, d'enivrantes clartés
et de désirs nouveaux mes sens sont agités!

Duo

SÉLIKA

Adieu, fuis loin de nous, fuis avec ta victoire,⁴⁴
laisse-moi le malheur.

SÉLIKA

Ognun ch'era con lui si trucidò...

VASCO

Lo so.

SÉLIKA

Ma il tuo legno di qui veder si può:
dove aspettato sei da' tuoi...

VASCO

Lo so.

SÉLIKA

L'imen, che a te salvar
nel tempio là si celebra,
senza timor tu puoi, Vasco, accettar.
Un tal solenne giuro
non costringe che me:
ma lo sposo, qual sia, della regina
libero rende, e sol signore egli è!...
Da doman forse, anzi da questa sera,
può sulla mia piroga,
raggiungendo i suoi fidi,
fuggir da questi lidi...
da lui scoperti prima... e conquistati!...

(S'odono nel tempio i canti religiosi)

VASCO

Dove son io?... Qual estasi
m'inonda di gioir?...
De' miei sofferti spasimi
io perdo il sovvenir...
Io veggo un mar di porpora
e di splendor...
Di voluttade angelica
sento agitato il cor!...

SÉLIKA

Ebben addio! Fuggi da me lontano,
crudel, colla tua gloria;
a me lascia il dolor!

⁴³ n. 17. Scène et duo. *Allegro molto agitato* – $\frac{3}{4}$, la→.

Echi sempre più distanti delle celebrazioni si mescolano poi ai dolenti accenti della regina che, con tenace abnegazione, libera l'amato da ogni costrizione per favorirne la fuga, fino a quando la nuova reiterazione dell'es. 13, ora affidato a flauti e clarinetti sul tremolo di violini e viole, segnala che la metamorfosi emotiva di Vasco può dirsi completa.

⁴⁴ *Récitatif-Allegro moderato* – c, re

Quando infatti Sélika dà l'addio finale all'uomo lamentando il disprezzo subito, sopra mesti incisi dell'oboe, il tenore si scopre infiammato di ardore «dévorante» e rifiuta l'offerta con uno sfogo passionale travolgente dalle

VASCO

Non, je ne le puis croire.
Reine, à toi, le malheur?

SÉLIKA (*avec douleur*)

Tu n'as jamais compris
qu'on puisse aimer, souffrir et mourir de sa peine...

VASCO

Qu'entends-je? et quelle erreur fut si longtemps la
[mienne?

Quel voile te cachait à mes yeux?

SÉLIKA

Le mépris.

VASCO

Tais-toi! c'est blasphémer!... jamais nulle mortelle
à mes regards charmés ne s'offrit aussi belle.
(*La contemplant avec amour*)
Et de ton œil de feu la dévorante ardeur,
comme un rayon de flamme a passé dans mon cœur.
Te quitter à présent... jamais!

SÉLIKA

Erreur fatale!
Ne m'as-tu pas déjà vendue à ma rivale?

VASCO

Ah! ne m'accable pas! je suis à tes genoux,
ô Sélika, pardonne à ton époux!

SÉLIKA

Ciel! que dis-tu?

VASCO

A te, regina,
il dolor? che mai dici!

SÉLIKA

Ah, dunque tu non sai
che amar, soffrir si può, morir d'affanno
in segreto, tacendo?

VASCO

O ciel! che ascolto!...
Per tanto tempo quale error fu il mio!...
Quest'amor che temevi a disvelar?...

SÉLIKA

Il disprezzo!

VASCO

No, no!... non bestemmiar!
Di te più bella imagine
non ho veduta mai:
come del cielo un angelo
sempre ti contemplai...
Del guardo tuo fatal
il divorante ardor
al par di acuto stral
penetrò nel mio cor...
Ed or ti lascerò?
Non è possibil, no!

(*Volendo abbracciarla*)

Sélika!

SÉLIKA (*ritirandosi*)

Error fatale!
Non m'hai venduta forse alla rivale?

VASCO

Pietà, pietà di me!
O regina, mi prostro a' vostri piè...
O mia Sélika, il tuo perdon... son io
lo sposo tuo!

SÉLIKA (*con esaltazione*)

Che! tu mio sposo?... Dio!

segue nota 44

movenze di cabaletta (*Allegro con moto* – $\frac{6}{8}$ - $\frac{2}{4}$, Fa). L'incertezza della donna è suggerita dal prolungato pedale di settima su cui ricorda a Vasco il suo affetto per Inès, ma quando il navigatore si inginocchia ai piedi della regina dichiarandosi sposo penitente, ogni sospetto svanisce (*Larghetto-Lento-Allegro* – c, Fa→Sib).

ENSEMBLE

SÉLIKA

Vers toi, mon idole,⁴⁵
 tout mon cœur s'envole;
 ta douce parole
 me fait tressaillir.
 Ma faiblesse augmente
 par ta voix touchante,
 d'amour frémissante,
 je me sens fléchir!

VASCO

Vers toi, mon idole,
 tout mon cœur s'envole;
 et, pour toi, j'immole
 ma gloire à venir.
 D'amour frémissante,
 mon âme est brûlante;
 l'espoir et l'attente
 me font tressaillir!

VASCO

Oui! je t'aime!... je t'aime!

SÉLIKA

Ah! ne dis pas ce mot... il m'égare moi-même!

O trasporto, o dolce incanto,
 cui non regge uman pensier...
 Ah! la vita a te daccanto
 sarà un sogno di piacer!

VASCO

Tutte le gioie del paradiso
 mi son serbate sovra il tuo sen.

SÉLIKA

Gaudio improvviso,
 supremo ben!...
 Mi sento in ciel rapita
 da' baci tuoi; poiché l'amore è vita

A DUE

O trasporto, o dolce incanto,
 cui non regge uman pensier...
 Ah! la vita a te daccanto
 sarà un sogno di piacer!

VASCO

O Selika, io t'adoro!

SÉLIKA

Ah, non lo dir!...

Io mi sento morir!...

⁴⁵ Duo. *Allegro* – c, Fa#.

Nonostante l'irrazionalità della situazione drammatica – il tenore è ancora inebriato dalla forte droga somministratagli – il duetto che segue è paradossalmente una gemma di lirismo autentico (e, in partitura, i versi sono assai più sbilanciati verso l'ardore erotico che non nel libretto). Di forma tripartita, il brano evidenzia il ruolo centrale di Sélika che, senza più remore e timori, può esprimere finalmente i suoi sentimenti più autentici guidando Vasco in un appassionato vortice espressivo che giunge a sublimare un impossibile amore tra 'diversi'. Esposta dal soprano e raddoppiata dai legni acuti, la tenera frase iniziale è costruita lungo un'arcata melodica ascendente per grado congiunto che pare schiudere le porte a una felicità insperata e culmina con entrambe le voci all'unisono in una sensuale cadenza che abbraccia quasi due ottave:

ESEMPIO 14 (n. 17, A¹²)



Dopo una magica modulazione a toni lontani tocca quindi al tenore confermare il proprio voto di fedeltà in un'estatica sezione centrale sorretta dal vorticoso accompagnamento delle arpe (*Andante sostenuto-Allegretto moderato* – $\frac{3}{4}$, Mi♭), prima che il tenero abbraccio dei due amanti conduca alla ripresa del primo motivo (*Tempo I* – c, Fa#) per sfociare in una languida coda giocata su sussurri di beatitudine e sonorità rarefatte.

VASCO

Devant ton Dieu, devant le mien,
sois ma femme!

SÉLIKA

Songes-y bien.
Car moi, si je suis ton épouse,
je le sens, je serai jalouse
de tout!... même... d'un souvenir
qu'à jamais de ton cœur il te faudrait bannir!
En aurais-tu la force?

VASCO

Oui, près de toi
j'oublierai tout!

SÉLIKA

À moi!... toujours à moi!...

ENSEMBLE

SÉLIKA

Vers toi, mon idole,
oui, mon cœur s'envole!
je t'aime et j'immole
jusqu'au souvenir.
Mon délire augmente:
d'amour frémissante,
mon âme est brûlante;
je me sens mourir!

VASCO

Vers toi, mon idole,
oui, mon cœur s'envole!
et pour toi j'immole
ma gloire à venir!
Mon délire augmente:
d'amour frémissante
mon âme est brûlante;
je me sens mourir!

VASCO

Innanzi al mio,
ed innanzi al tuo Dio,
sii la mia sposa tu!

SELIKA

Fia ver?... O gioia!...
Ma, pensa ben, quand'io sarò tua sposa,
diventerò gelosa
di tutto, o Vasco, anche del souvenir
di lei che non è più,
e che dovrai dal tuo pensier bandir...
La forza ne avrai tu?

VASCO

Sì, presso a te, Selika,
io tutto scorderò!

SELIKA

Lo giuri?

VASCO

Il giuro.

SELIKA

Al cospetto del ciel?

VASCO

Io ti sarò fedel!

SELIKA

A me fedel?

A DUE

O trasporto, o dolce incanto,
cui non regge uman pensier...
Ah! la vita a te daccanto
sarà un sogno di piacer!

SELIKA

Ah! da me mai più diviso...

VASCO

No, Selika, non sarò.

A DUE

Ogni ben – del paradiso
sul tuo sen – io troverò!...

SCÈNE VI

(Les mêmes, les prêtres et le peuple)

LE GRAND PRÊTRE (*élevant les mains sur Vasco et Sélika qui s'inclinent devant lui*)

Triple divinité redoutable au parjure⁴⁶

de ces époux reçois les vœux!

Par Siva, l'âme de la nature,

soyez unis! soyez heureux!

TOUS

Soyez unis! soyez heureux!

(Les femmes entourent Sélika, lui mettent sur la tête une couronne de fleurs et la couvrent d'un voile. D'autres forment autour d'elle avec leur voiles un rempart transparent)

CHŒUR

Remparts de gaze,⁴⁷
cachez le feu qui les embrase!
Que, dès ce jour,
constante ivresse, dans le silence,
les récompense
de leur amour!

INÈS et LE CHŒUR (*en dehors*)

Adieu... rives du Tage,
ô regrets superflus!
amis de mon jeune âge,
vous ne me verrez plus!

SCENA VI

(IL GRAN BRAMINO, i sacerdoti ed il popolo che escono dal tempio, e detti)

IL GRAN BRAMINO (*alzando le mani sovra Vasco e Sélika che s'inclinano innanzi a lui*)

Divina trinità,
tremenda allo spergiuoro,
de' nuovi sposi congiungi il cor:
e nel futuro
concedi lor
felicità.

(Le donne circondano Selika; le pongono in capo una corona di fiori ed un velo: altre formano gruppi intorno a lei)

Coro danzato

CORO

Leggiadri fiori,
aure olezzanti,
de' dolci amanti
vi allieti il ben.
A' loro amori,
piante segrete,
asil porgete
nel vostro sen.

(Vasco contempla la regina con amore... tutto ad un tratto s'ode una voce lontana cantare)

INEZ (*lontanamente*)

Addio, terra natia...
non ti vedrò mai più!

⁴⁶ n. 18. Final. *Maestoso religioso* – c, Fa#.

A conclusione della complessa cerimonia nuziale il bramino esce dal tempio insieme con il corteo per dare un'ultima benedizione alla coppia. Durante un vivace intermezzo orchestrale alcune donne inghirlandano il capo della sposa con una corona di fiori (*Même mouvement* – $\frac{3}{8}$, Mi♭).

⁴⁷ Chœur dansé. *Allegretto grazioso* – c- $\frac{2}{4}$, Mi♭.

Un grazioso coro imitativo di voci femminili apre poi i festeggiamenti con una danza propiziatoria. Vasco contempla la scena affascinato, quando d'un tratto ode la voce lontana di Inès (cfr. es. 2a), amplificata da un coro di donne dietro le quinte (fa#). Con tocco consueto nel *grand opéra* parigino Meyerbeer giustappone, pur senza combinarli, i due motivi, ma con magistrale sottigliezza psicologica lascia intenzionalmente ambiguo il referente semantico del canto della dama portoghese: sogno delirante dell'uomo, realtà persecutoria, richiamo alla missione eroica del navigatore?

VASCO (*tressaillant*)

Quel prodige! quelle magie!
Les chants si doux de la patrie,
pour moi, descendent-ils des cieux?
Inès... ton ombre fidèle
dans les airs m'adresse-t-elle
encor ses derniers adieux!

(Ne pouvant résister à son émotion, il veut s'élancer du côté où se fait entendre le chœur des femmes, mais un groupe de jeunes filles l'entoure et l'entraîne vers Sélika, qui en ce moment se dirige vers son palais sous les voûtes de gaze fermées par les voiles des bayadères)

CHEUR

Remparts de gaze,
cachez le feu qui les embrase!
Que dès ce jour,
constante ivresse, dans le silence,
les récompense
de leur amour!

VASCO (*colpito*)

È un prodigio... una malia!...
Questo d'Inez è il lamento...
o m'inganna forse il vento?...
Inez, di?... sei tu, sei tu?

(Non potendo più resistere alla sua commozione, Vasco si vuol slanciare dalla parte dove s'udì la voce di Inez, ma un gruppo di donzelle lo arresta e lo conduce verso il palazzo dove s'incammina Selika)

ACTE CINQUIÈME

ATTO QUINTO

*Les jardins de la reine. Arbres des tropiques; masses de fleurs et de fruits. À gauche l'entrée du palais.*⁴⁸

I giardini della regina. Alberi tropicali, fiori e frutta: a sinistra l'entrata del palazzo reale.

SCÈNE PREMIÈRE

(SÉLIKA, INÈS entourée de soldats)

SÉLIKA

Quoi se peut-il?... par lui déjà trahie!...

Vasco! voilà donc ton serment!...

L'ingrat!... Un instant avilie,

je reprends tous mes droits. Ce n'est plus maintenant l'épouse, mais la reine... une reine outragée, qui redevient ton juge et qui sera vengée: ta lâche perfidie aura son châtement.

SCENA PRIMA

(SÉLIKA ed INEZ in mezzo ai soldati)

SÉLIKA

Cielo! sarebbe ver?... Che! Vasco istesso!...

Da lui tradita ed ingannata?... Ingrato!

Questi i suoi giuri son?...

INEZ (*supplichevolmente*)

Vogliate udirmi!

SÉLIKA (*senza dar retta, immersa ne' suoi torbidi pensieri*)

No, confusa un istante,
riprendo i dritti miei... Non è la sposa,
ma la regina, una regina offesa,
che il tuo giudice fia...

(*Passeggiando agitata*)

E si vendicherà!

INEZ

Pietà di lui, pietà!

SÉLIKA

E chi d'alzar la voce osa al cospetto
or della sua sovrana?

(*Accorgendosi di Inez*)

Paventa l'ira che frenar non so...

(*Ad alcuni soldati che partono*)

Ch'ei s'allontani sull'istante... il vo'!

⁴⁸ n. 19. Entr'acte et récit. *Allegro agitato* – $\frac{2}{4}$, sol.

Il dubbio è prontamente svelato al principio dell'atto conclusivo: nella versione originale Meyerbeer aveva scritto una suadente cavatina per Inès abbinata a un fugace *rendez-vous* con Vasco a sancire la definitiva riunione dei due amanti e l'ignobile fuga del navigatore, ma esigenze di scorrevolezza drammatica hanno reso ordinaria la cassazione dell'intera scena, motivando la diserzione dell'eroe nei confronti di Sélika con la consapevolezza, acquisita nel finale precedente, che Inès viva ancora. L'atto inizia dunque con un fulmineo preludio orchestrale (le prime 18 battute dell'*entr'acte* originale) attraversato da una corrusca frase di violoncelli e fagotti che ben preannuncia la furia di Sélika nel recitativo d'apertura, nel quale la regina tradita inveisce contro l'ingrato portoghese quasi senza percepire la presenza davanti a lei della rivale in catene. Nella versione originale tale recitativo non era un monologo, bensì un'apostrofe reale rivolta ai due amanti appena sorpresi, e si concludeva con un energico congedo all'ammutolito Vasco, incapace di proferir parola. La situazione, ulteriore poderoso attacco dell'autore all'immagine dell'altezzoso conquistatore europeo, fu però giudicata troppo ardita da Fétis che, ritenendo inaccettabile un'uscita tanto ingloriosa dell'eroe, decise di rimuovere a piè pari il personaggio dalla scena trasformando appunto in monologo lo spinoso incontro.

Duo

SÉLIKA (*se tournant vers Inès*)

Avant que ma vengeance ordonne ton supplice,⁴⁹
 approche, esclave, et réponds-moi.

Par quelle trahison ou par quel artifice,
 ce perfide était-il, en ces lieux, près de toi?

INÈS

Mourante, je fuyais, il s'offrit à ma vue.

(Volgendosi a Inez)

In pria che la vendetta
 prepari il tuo supplizio, t'avvicina,
 o schiava, e il ver tutto palesa a me.
 Per quale tradimento
 o per qual artificio
 il perfido qui stava accanto a te?

INEZ

Sol per caso ei si offriva al mio cospetto.

⁴⁹ n. 20. Duo. *Andantino quasi allegretto* – c, Reb.

Il drammatico confronto tra le due donne si risolve in un duetto dalle insolite proporzioni che nell'assoluta mancanza di sviluppo narrativo esemplifica fascinosamente la tragica incomunicabilità delle rispettive culture. Svolta su un'elegante frase puntata e ricca di terzine di clarinetti e violini primi che tradisce la simulata cordialità con cui Sélika svolge la sua indagine meticolosa,

ESEMPIO 15a (n. 20, ⁶A)

Andantino quasi allegretto
doux et délicatement

la sezione iniziale mostra la graduale presa di coscienza della donna che, tra le pieghe del timido racconto di Inès, intuisce con amarezza il profondo e indissolubile legame che unisce i due europei. Una splendida frase vocale in tempo più lento sulla quale la sovrana rimpiange con temperamento regale la sua tragica sorte, «Et pourtant il t'aime toujours!»

ESEMPIO 15b (C⁴)

Plus lent
cresc. avec une expression douloureuse dim. e rall.

Et pourtant il t'ai - me tou-jours, et pour tant il t'ai - me toi - jours!

punteggia di continuo il dialogo e quando, dopo un accorato intervento di Inès in difesa di Vasco (*Allegro* – c⁶, Solb), è eseguita da flauti e oboi prima di tornare un'ultima volta al soprano (*Andante* – c, La→Fa), suggella l'inevitabile resa di Sélika alle ragioni del cuore.

SÉLIKA

Et que te disait-il, tremblant et l'âme émue?

INÈS

Il disait que l'hymen venait d'unir vos jours,
qu'à vous étaient son existence
et ses serments et sa reconnaissance.

SÉLIKA

Et pourtant il t'aime toujours!

INÈS

Non! et que votre cœur, ô reine, lui pardonne!
N'écoutez que l'honneur, hélas! il m'abandonne...
il me fuit à jamais!...

SÉLIKA (*avec douleur et colère*)

Il t'aimera toujours!

INÈS

À vos yeux, si tel est son crime,
tombe sur moi votre courroux!
Il est juste, il est légitime,
et je l'implore à vos genoux!
Oui, c'est ma seule prière:
quand on n'a plus de bonheur sur la terre,
à des maux sans espoir quand nos jours sont livrés,
mieux vaut mourir!... frappez!

(*Regardant Sélika, qui jusque-là est restée immobile
et la tête baissée*)

[Ô reine!... vous pleurez!

ENSEMBLE

SÉLIKA (*à part*)Voilà, voilà tous mes tourments!⁵⁰

Pauvre femme! pauvre victime!

SÉLIKA

E commosso, che cosa egli ti ha detto?

INEZ

Mi dicea che l'imen vi strinse i cor;
che verso voi – riconoscente,
a' giuri suoi – giammai non mente.

SÉLIKA

E pertanto ei t'ama ancor!

INEZ (*supplichevole, cercando calmare l'ira sua*)

È ver, che il vostro cor
a lui perdona?...
Sol fedele all'onor,
ei m'abbandona.
Ei, sposo a voi, mi fuggirà.

SÉLIKA

E pur sempre ti amerà!

INEZ

Innanzi a voi se ha tal delitto,
tutto il furor cada su me.
Voi ben ne avete, o donna, il dritto;
ed io l'imploro a' vostri piè!
Sola mia prece è questa...
Quando speranza al mondo più non resta,
a troncar i martir,
che mi fan guerra in sen,
meglio è morir...
Ferite! eccovi il sen!
Saria pietà!...

SÉLIKA

E sempre ei ti amerà!

A DUE

SÉLIKA

(Oh questi son i miei martir!

Io ne compiango l'acerbo fato!

⁵⁰ *Andante maestoso* – $\frac{3}{4}$, do#.

Riunite da sentimenti di frustrazione amorosa, le due donne uniscono poi le loro voci nella seconda parte del duetto, resa assai varia e persuasiva dall'alternanza formale delle sue componenti, che ritraggono con naturalezza lo sviluppo della situazione. Nel movimento centrale, punteggiato da robusti accordi in orchestra cui seguono disegni imitativi di fagotti e violoncelli, ch'è tale per motivi drammatici poiché avvia la risoluzione dell'aporia all'insegna del comun sentire femminile (*Allegretto* – $\frac{2}{4}$, →), entrambe le protagoniste commiserano il proprio destino con accenti pervasi da autentico patetismo – si osservi in particolare il trattamento della parola «tourments». Manca un recitativo importante che si legge in partitura, in cui Inès dichiara che respingerebbe Vasco, ora ch'è sposato con lei, rendendo la scelta della regina ancor più inevitabile.

Comment, hélas, lui faire un crime
de tous les maux que je ressens?

INÈS

Oui, voilà ce que je ressens!
Je vous l'ai dit, voilà mon crime.
Vengez-vous! frappez la victime,
délivrez-la de ses tourments!

SÉLIKA

Tu sens donc, en pensant à celui qui t'est cher...

INÈS

Et l'amour et la haine en mon âme indécise!

SÉLIKA (*portant la main à son cœur*)

Et puis là... là... comme une main de fer...

INÈS

Qui me torture et qui me brise!

ENSEMBLE

SÉLIKA

Voilà tout ce que je ressens!
Pauvre femme! pauvre victime!
Que je la plains! car son seul crime
est de souffrir tous mes tourments!

INÈS

Oui, voilà ce que je ressens!
Je vous l'ai dit, voilà mon crime!
Vengez-vous! frappez la victime,
délivrez-la de ses tourments!

E s'ella ha il cor, com'io, piagato,
perché dovrei crudel punir?)

INEZ

Oh questi son i miei martir!
Il mio segreto or v'ho svelato...
Il vostro cor sia vendicato:
la morte sol è il mio desir!

SELIKA

E tu provi nel core
a colui nel pensar?...

INEZ

D'odio ad un tempo e d'amore
lo sgomento fatal.

SELIKA

Non ti senti da un ferro lacerar?...

INEZ

Strazio mi dà, qual mai non ebbi egual.

A DUE

SELIKA

(Oh questi son i miei martir!
Io ne compiango l'acerbo fato!
E s'ella ha il cor, com'io, piagato,
perché dovrei crudel punir?)

INEZ

Oh questi son i miei martir!
Il mio segreto or v'ho svelato...
Il vostro cor sia vendicato:
la morte sol è il mio desir!

(*Vedendo vana ogni sua preghiera, deliberata*)

Ebben, sovr'ambidue l'ira tua piombi!

SELIKA

Lui ferir! io, sua suora e... fida amica,
ch'a renderlo felice
avrei data la vita?

(*Dopo aver pensato un istante*)

Ma, se mai, per suo ben, fuggir potessi?

INEZ

Io lo respingere, ch'egli è tuo sposo!
Da noi tali ritorte
franger sol può la morte.

SELIKA

(Ei la rimpiangerà!...
Eterno il mio dolor dunque sarà!)

SÉLIKA

Ô longue souffrance⁵¹
 qui déjà commence!
 Et mon cœur balance
 à s'en délivrer!
 Pour briser mes chaînes,
 Dieu qui vois mes peines,
 daigne m'inspirer!

INÈS

Ô longue souffrance
 qui déjà commence!
 Et son cœur balance
 à m'en délivrer!
 Pour briser mes chaînes,
 Dieu qui vois mes peines,
 daigne l'inspirer!

A DUE

Un abisso orribile
 m'è dinnanzi aperto;
 e il mio core incerto
 non lo sfuggirà?
 Finisca la mia pena,
 si spezzi la catena:
 il ciel mi sosterrà!

SCÈNE II

(Les précédents, NÉLUSKO, suivi de plusieurs soldats)

SÉLIKA (aux soldats, montrant Inès)

Emmenez cette esclave.

(Les soldats emmènent Inès. À Nélusko)

Et toi, loin de ces lieux⁵²

guide Vasco...

NÉLUSKO

Quoi, libre?

SÉLIKA (écrivant sur ses tablettes)

Oui. Tous les deux!...

Tu vas à l'instant les conduire

vers ce navire

qu'en mer on aperçoit encor.

SCENA II

(NELUSKO, seguito da alcuni soldati, e dette)

SELIKA (ai soldati, indicando Inez)

Scortate questa donna.

(I soldati conducono via Inez. A Nelusko)

E tu lunge di qui Vasco conduci.

NELUSKO (stupito)

Con lei?

SELIKA (scrivendo in fretta sopra un foglio)

Sì, tutti e due.

Vanne e li guida entrambi su quel legno
 ch'ancor si vede in mar.

NELUSKO (con gioia malcelata)

(O ciel!)

⁵¹ Allegretto molto moderato – $\frac{3}{4}$, Re♭ → fa; Allegro moderato – $\frac{2}{4}$, Re♭ → La.

La parte conclusiva del duetto alterna una veemente sezione sorretta dai cupi ribattuti degli archi – figura esogena della morte – a un'altra dal carattere cantabile, dove le voci, raddoppiate dal suadente disegno dei violini primi, raggiungono l'unisono. Sélika decide infine di soffrire con rassegnazione le tragiche conseguenze dell'amore che la dilania insieme a Inès, che spera di trovare conforto nella decisione della rivale, entrambe confidando nell'aiuto divino. Anche qui un taglio offusca la visione etica dell'autore: Sélika dichiara che il dio dei suoi padri le sta ispirando la rinuncia, e Inès la incoraggia in un ulteriore afflato di solidarietà. Nel comporre il grande duetto dell'atto secondo fra Aida e Amneris, Verdi ebbe certo presente questo scontro fra due donne, che il diverso colore della pelle rappresenta icasticamente, anche se preferì inasprirne il conflitto.

⁵² Récit. Allegro con spirito – $\frac{2}{4}$, →.

Compreso che niente potrà oramai legare Vasco a lei, la regina risolve la difficile situazione con un atto eroico: il sacrificio di se stessa. Dapprima libera i due amanti – e se, nel libretto, non si esime dal ricordare a Inès la sua condizione di «esclave» con una punta d'orgoglio legittimo, in partitura la chiama «femme», mostrando al contrario la sua superiorità d'animo –, quindi comanda a Nélusko che entrambi siano imbarcati sul vascello porto-

Et puis... écoute bien: quand, monté sur son bord,
il partira... remets-lui ces tablettes.
Pas avant!... tu m'entends!

NÉLUSKO (*avec joie*)

Ah! livrez-les sans crainte entre mes mains discrètes.
Ce jour heureux qui finit mes tourments,
ô reine, vous rendra le bonheur et la gloire!

SÉLIKA

Et lorsque pour jamais tu verras de nos bords
s'éloigner leur vaisseau... viens me trouver alors
à ce rocher terrible et sur ce promontoire
qui domine les flots.

NÉLUSKO

Ah! n'en approchez pas!
Là, s'il vous en souvient, s'étend l'immense ombrage
du noir mancenillier, de l'arbre du trépas.
Malheur à qui s'assoit sous son fatal feuillage!

SÉLIKA

Ne crains rien... laisse-moi.

NÉLUSKO

Malheur à l'imprudent
qui respire ses fleurs au parfum enivrant!
Un instant il se croit aux régions célestes,
extase mensongère et dangereux transport
qui conduit par degré du délire à la mort!

SÉLIKA

De ces rameaux funestes
j'éloignerai mes pas... Mais de ces lieux
on découvre la mer, et c'est ce que je veux.

(*Nélusko sort par la droite, et Sélika rentre dans le palais*)

SELIKA

E poi...

ascolta ben!... allor che lo vedrai
presso a partir, gli dà codesto foglio...
(*Gli rimette un foglio*)
Ma non prima, m'intendi!

NELUSKO

Senza temer lo affida a la mia mano.
Un sì bel dì, che tronca i miei martiri,
ti renderà, regina,
la potenza e la gloria!

SELIKA (*che non aveva ascoltato, seguendo il corso
de' suoi pensieri*)

E allora che per sempre
vedrai da queste sponde allontanarsi
la nave lor... a ritrovarmi vieni
su quella rupe che lontan si vede
e che domina il mar...

NELUSKO

Io mi sento agghiacciare!...
Là, ti sovviene, l'ombra fatal s'estende
del nero manzanillo,
dell'arbor della morte.

SELIKA

Il so.

NELUSKO

Sventura

all'imprudente che l'olezzo aspira
di quei fiori funesti!...
Per poco ci prova voluttà celesti...
Fallace illusion, sogno fatale!
Quel delirio divin si fa mortale!

SELIKA

Lo so... ma il vasto oceano
di là veder si può...
e questo solo io vo'!
(*Sélika rientra nel palagio, Nelusko si ritrae*)

segue nota 52

ghese ancorato al largo perché possano fare ritorno in patria. Al perentorio ordine sul tonante disegno ascendente dei violoncelli di consegnare al navigatore alcune tavolette appena scritte solo una volta salito a bordo (*Allegro moderato* – mi) il baritono risponde con un arioso colmo d'affetto che riflette tutta la felicità dell'uomo nel vedere allontanato il rivale (*Allegretto assai* – $\frac{3}{4}$, Mi). Ma quando la donna lo prega di raggiungerla poi su un alto promontorio da cui si scorge il mare, un minaccioso motivo discendente delle viole su pedale di corni e oficleide e sopra il *tremolo* di timpani con violini e contrabbassi, lascia trasparire prontamente il terribile presentimento che la sovrana voglia inalare il veleno letale contenuto nei fiori dell'albero del manzaniglio che domina la scogliera (*Andante sostenuto-Allegro-Andante* – mi).

SCÈNE III

Le théâtre change et représente un promontoire qui domine la mer. Un arbre occupe le milieu de la scène.⁵³

SÉLIKA (*seule, s'avance lentement jusqu'au bord de la mer qu'elle contemple quelque temps en silence*)
D'ici je vois la mer, immense... et sans limite
ainsi que ma douleur!
Et le flot furieux qui se brise et s'agite
hélas! comme mon cœur!
(*S'avançant vers le mancenillier*)

SCÈNE III

Un promontorio che domina il mare. Un albero occupa il centro della scena.

SELICA (*sola, si avanza fino sull'orlo del mare ch'ella guarda in silenzio*)
Di qui si vede il mar, immenso interminato
al par del mio dolor;
odo il flotto ruggir, torbido ed agitato,
ahimè, come il mio cor.
(*Avanzandosi verso il manzanillo*)

⁵³ n. 21. Grande scène du mancenillier. *Andante cantabile* – c, Do →.

Preceduto da un breve preludio orchestrale nel quale archi, clarinetti e fagotti eseguono all'unisono una maestosa melodia non accompagnata che pare descrivere l'oceano «immense et sans limite» citato da Sélika in apertura di scena,

ESEMPIO 16a (n. 21, ⁸A)



il grandioso *tableau* conclusivo si riallaccia da un lato alla consolidata tradizione post-rossiniana di terminare l'opera con una grande aria della protagonista femminile, dall'altro prende a modello il suicidio di Didone nei *Troïens* di Berlioz. Come l'infelice amante di Enea, Sélika è abbandonata ignominiosamente da un eroe straniero e decide di togliersi la vita allestendo un rito funebre per se stessa, celebrato però in completa solitudine e basato sulla volontaria esposizione al profumo velenoso e allucinogeno di un albero tropicale. Nella complessità del disegno formale e nel fulmineo trascolorare di emozioni, affidato a un'alternanza continua fra recitativo e arioso (nella miglior tradizione del monologo operistico), il quadro rappresenta un autentico *tour de force* vocale e drammatico, che nella versione originale doveva includere persino un balletto a riprodurre plasticamente i sensuali miraggi visivi e uditivi (un «choeur aérien» che si legge in partitura e nel libretto, ma che venne in gran parte tagliato alla *première*) percepiti da Sélika nel suo delirio. Percorsa da un melodizzare ampio e arioso che si apre sovente a squarci lirici di intenso *pathos*, la scena si articola in due macro-sezioni che scandiscono le tappe del progressivo sprofondare della protagonista nel delirio allucinatorio. La protagonista si affaccia sul promontorio per scrutare con tristezza la definitiva partenza dall'amato, lasciandosi andare a una doppia, toccante figura di paragone, fra l'immensità del mare e quella del suo dolore, e fra l'agitazione dei flutti e quella del suo cuore.

Ô temple redoutable! ô dôme de feuillage,⁵⁴
 qui balancez au loin vos funèbres rameaux!
 je viens à vous!... je viens chercher après l'orage
 le calme, le sommeil et l'oubli de mes maux...
 car votre ombre éternelle est l'ombre des tombeaux!

La haine m'abandonne;⁵⁵
 mon cœur est désarmé;
 adieu, je te pardonne.
 Adieu, mon bien-aimé!
 Sois pardonné, mon bien-aimé!

(Cueillant les fleurs qui tombent de branches du
 mancenillier)

Ô riant couleur! ô fleur vermeille et belle!⁵⁶
 viens sur le sein de l'épouse nouvelle!

O tempio paventato,
 di frondi ricoperto,
 siccome asilo offerto
 a chi sospira al ciel,
 io vengo a te, qual a porto bramato,
 l'oblio per ricercar,
 la calma per trovar;
 ché l'ombra tua terribile
 è l'ombra dell'avel.

(S'avanza ancora)

Già l'odio m'abbandona:
 è disarmato il cor...
 O Vasco, ei ti perdona...
 Addio, fatale amor!

(Cogliendo alcuni fiori che pendono dai rami dell'albero)

O ridente color, o fior vermiglio,
 vien sul sen de la sposa novella;
 e l'adorna e l'abbella

⁵⁴ Allegretto molto moderato – $\frac{3}{4}$, Do.

Indi la regina si avvicina all'albero fatale su figurazioni cullanti degli archi già presaghe dell'«ombre des tombeaux» da lei tanto agognata, come fosse il porto dove ritrovare la sua calma nell'oblio (*Allegretto moderato* – c, Lab),

⁵⁵ Cavatine. Andante sostenuto quasi larghetto – $\frac{3}{4}$, Re♭

e concede il suo perdono a Vasco in una fulminea cavatina che esprime la sua sofferenza mediante le figure di lamento dei corni a pistoni, insieme alla sorte ineluttabile, sostenuta con gravità dagli accordi di fagotti e violoncelli divisi, che suggeriscono inoltre la nobile compostezza nella rinuncia:

ESEMPIO 16b (C¹¹)

Andante sostenuto quasi Larghetto

contabile et doux

Sélîka

Corn. a pist.

doux Vlc. divisi

Fag.

La haine m'abandonne, mon cœur est désarmé,

⁵⁶ Récit et scène. Andantino quasi allegretto-Allegretto – c, La → Re → Re♭.

Quindi Sélîka coglie alcuni fiori e li odora voluttuosamente mentre un morbido motivo di clarinetti fagotti e violoncelli, trasposto su triadi ribattute (dei flauti in tonalità che procedono per terze maggiori ascendenti) ed ese-

sois ma parure!... sois mon bouquet nuptial!
(Le regardant d'un air triste, puis le respirant)
 Ton doux parfum, dit-on, donne un bonheur fatal,
 dans les cieux entr'ouverts, un instant il fait vivre,
 et puis, d'un long sommeil à jamais vous endort.

Comme l'amour il nous enivre
 et comme lui donne la mort.

Ah! l'on dit vrai... ma tête et se trouble et s'égare...
 de mes sens enchantés quel délire s'empare!

Ô douce extase!⁵⁷
 Transports heureux!
 L'amour m'embrase
 de tous ses feux!
 Divin délire!
 Accords joyeux!
 Oui, Dieu m'inspire...
 Je vois les cieux!

Quels célestes accords!
 Est-ce un prodige!
 Que de splendeurs!
 À mes regards s'ouvrent les cieux:
 Brahma m'apparaît radieux!
 Au sein de ce nuage
 brillant et lumineux,
 de Vasco c'est l'image...
 c'est lui qui paraît à mes yeux!

Un cygne au doux ramage⁵⁸
 dans un blanc nuage
 traîne un char léger.

qual fossi un vago mazzo nuzial.
(Guardando il fiore tristemente e poi odorandolo)
 Dicon, che il tuo profumo ci rechi un ben fatal:
 per un istante in cielo ne trasporta
 e poscia in lungo sonno ci fa queti assopir;
 come l'amor c'inebria e poi ci fa morir!
(Sentendosi come presa da vertigine)
 È ver, è ver... La testa greve, confusa io sento...
 Ne' miei sensi smarriti qual nuovo rapimento!...
(Con esaltazione)

O qual delizia
 m'inonda il cor!
 La tua letizia
 è questa, amor.
 Divin deliro...
 ecco ch'io miro
 aprirsi il ciel.

(Delirando del tutto)
 Quai celesti concetti?... Egli è un prodigio!...
 Quale splendor!... Agli occhi miei si schiude
 la celeste dimora...
 Brama, raggianti sul suo trono, io veggo...
 È desso, è il dio supremo!...
 Egli mi chiama a sé;
 e le porte del ciel disserra a me!

Su bianca nuvoletta
 un cigno là mi aspetta
 su carro di cristal.

segue nota 56

guito a velocità crescente (*Pressez un peu, encore un peu, peu à peu*), segnala l'inizio dei vaneggiamenti dell'«épouse nouvelle». La donna ci confida un'altra suggestiva figura di paragone: il profumo dell'albero, come l'amore, inebria e uccide.

⁵⁷ *Andante* – $\frac{3}{4}$, Fa.

La visione estatica del paradiso indù dove poter ricongiungersi in eterno con Vasco, trova un'espressione intensa nella parte conclusiva di questo monologo. Nella sezione iniziale, svolta su voluttuose figurazioni di quartine di biscrome delle arpe, percepiamo quasi fisicamente il trasporto sensuale che dona il respiro del manzaniglio, anche se un taglio nel libretto e in partitura contiene l'espansione erotica della protagonista. La linea vocale lievitava gradualmente verso il registro acuto fino all'inebriata cadenza, quando Sélika crede di essere assunta in cielo di fronte a Brahma.

⁵⁸ *Allegretto très modéré* – $\frac{3}{8}$, Re

Il sogno della regina di rivedere l'amato su un carro trainato da un «cygne aux doux ramage» trova riscontro in un valzer brioso, nel quale l'incorporea filigrana orchestrale che sorregge il canto agile e leggero del soprano viene riverberata dalle note tenute di un coro in lontananza:

Les houris souriantes,
près de lui dansantes,
viennent voltiger.

Vient-il, lui que j'adore,
et m'aime-t-il encore!

À peine je respire!
Ô transport, ô délire!
Oui, c'est lui, c'est mon Vasco.
Il vient, lui que j'adore,
ah! c'est Vasco, porté par ce nuage!
À mes pieds déjà il s'arrête,
puis remonte encore!
Ah! le voilà!

Vasco, te voilà donc!... ô délices suprêmes!
Quand tu reviens, reviennent les beaux jours.
Je m'abusais... n'est-il pas vrai?... tu m'aimes!...
Oui, tu m'aimes toujours!
Il l'a dit! il l'a dit!... ô séduisante ivresse!
ô moment enchanteur!
Dans ses bras il me presse,
je sens son cœur battre contre mon cœur!
(Sélîka, commençant à s'endormir, est tombée au
pied du mancenillier)

CHŒUR AÉRIEN (que croit entendre Sélîka dans son délire)
C'est ici le séjour
de l'éternel amour...
De ta constance
le ciel te récompense!
Ici... toujours...
mêmes amours!

SÉLIKA (levant les yeux vers le haut du mancenillier)
Ô céleste séjour
d'un éternel amour!

D'urri leggiadro stuolo
a me vengono a volo
dal soggiorno immortal...

(Come cercando alcuno)

Non viene chi m'adora?...
Non m'ama forse ancora?...
No, non mi scorderà!...

(Con estrema esultanza)

O dolce mio deliro!...
A me venir lo miro...
È desso, è desso.. è qua!...
Ecco, egli vien, si affretta,
su bianca nuvoletta...
Ecco egli ascende... ei vien...
E già ti stringo al sen!!

segue nota 58

ESEMPIO 16c (C⁵)

(détaché)

Sélîka

Un cygne au doux ra-ta-ge dans un blanc nu-a-ge traîne un char, un char lé-ger.

Dopo aver emesso un grido di gioia al culmine del delirio, la donna incomincia ad addormentarsi placidamente, mentre poche battute dell'orchestra, che allude a tonalità lontane per accordi di settima di dominante e sesta tedesca, spaesano l'ascoltatore (*Adagio* – c, → Do).

(Le délire qu'elle éprouve lutte encore en elle contre le froid qui peu à peu l'engourdit et l'endort. On entend un coup de canon. À ce bruit, Sélika tressaille, ouvre ses yeux appesantis, regarde du côté de la mer, et apercevant le vaisseau qui s'éloigne, pousse un cri de douleur)

C'était un songe!

SCÈNE IV

(SÉLIKA, NÉLUSKO)

NÉLUSKO

Ô transports d'allégresse!

Partis... partis!... ils ont quitté ces lieux!⁵⁹

Voyez-vous leur navire?

SÉLIKA

Ah! rendez-moi les cieux!

NÉLUSKO (*l'aperçoit, pousse un cri et court se jeter à ses pieds*)

Reviens à toi, ma maîtresse adorée!

Aux chants des noirs esprits, par ces fleurs enivrées,
tu t'endors!...

(*Sélika fait un geste d'adieu à Nélusko et lui ordonne de se retirer*)

Reine infortunée,
tu veux mourir! Ma destinée
était de m'immoler pour toi!

SÉLIKA

Cher Nélusko... pardonne moi.

(Cedendo all'immensa esaltazione, cade esanime al suolo. S'ode un colpo di cannone: Selika si scuote, apre gli occhi, guarda verso il mare e vedendo il vascello di Vasco che s'allontana, getta un grido di dolore e ricade)

SCENA IV

(NELUSKO e SELIKA)

NELUSKO

Partiro... alfin!

SELIKA (*caduta a terra*)

Ah! mi rendete il cielo!

NELUSKO (*vedendola a terra*)

O Selika, fuggiam!... O mia diletta
de' neri spirti ai carmi,
di questi fior inebriata, or dormi.

Ahimè, tu vuoi morir,

regina sfortunata!

O cara ingrata,

ti mova il mio sospir!

Fedele ancor

al tuo dolor,

oh, possa questo schiavo

spirar vicino a te!

Selika, io t'amo, oimè!!

SELIKA

Nelusko, va lungi da me... Perdono,
s'ho voluto morir... se t'abbandono!

⁵⁹ n. 22. Finale du 5.^e acte. *Allegro moderato* – c, la →.

L'appagamento di Sélika si tramuta però bruscamente in amara disperazione quando si ode un improvviso colpo di cannone che saluta l'allontanarsi del vascello di Vasco (anticipa il finale di *Madama Butterfly*, ma a rovescio). Accorso radioso a darne notizia alla regina, Nélusko scopre con orrore il corpo abbandonato della donna e sfoga il proprio dolore in un breve arioso dal patetismo struggente (*Andante* – $\frac{3}{4}$, lab → Lab), estrema confessione d'amore di un individuo fedele fino alla morte. Quando la protagonista risponde all'amante infelice, la tonalità passa per qualche battuta al maggiore, mentre prima Meyerbeer aveva ubriacato l'ascoltatore virando sempre verso nuovi orizzonti tonali, conditi di cromatismi. Quattro settime diminuite parallele scivolano verso le ultime parole della morente, per qualche istante in La, ma sopra a una suggestiva cadenza evitata introdotta da una settima cui la quarta aumentata scoperta conferisce un sapore decisamente pretristaniano: la protagonista spira immersa nel «bonheur» del suo delirio, invitata da voci che le schiudono il «séjour de l'éternel amour» (*Andante quasi allegretto* – $\frac{3}{4}$, Do).

NÉLUSKO

Déjà sa main est froide et glacée! Ô terreur!
C'est la mort!...

SÉLIKA

Non! c'est le bonheur!

(Elle expire les yeux tournés vers le ciel; dans le lointain, le chœur aérien reprend et semble accompagner son âme vers les cieux. Dans ce moment, une foule de peuple se précipite sur le théâtre, mais elle s'arrête effrayée, n'osant s'avancer sous l'ombrage du mancenillier. Nélusko reste seul à genoux près de Sélika qu'il soutient dans ses bras)

ENSEMBLE

CHŒUR DU PEUPLE *(avec effroi)*

N'approchez pas! n'approchez pas!
Ces rameaux donnent le trépas!

NÉLUSKO *(avec amour et exaltation)*

Auprès de toi je reste, hélas!
Je veux partager ton trépas!

CHŒUR AÉRIEN

Pour elle s'ouvre le séjour
où règne un éternel amour!

(Nélusko tombe expirant aux pieds de Sélika. Le navire paraît encore à l'horizon.)

NELUSKO

Ciel!... la sua mano è fredda,
agghiacciata... È la morte!

SELIKA

No, no, per me non v'ha più bella sorte.

CORO AEREO

L'asil beato è qui
di chi d'amor morì!

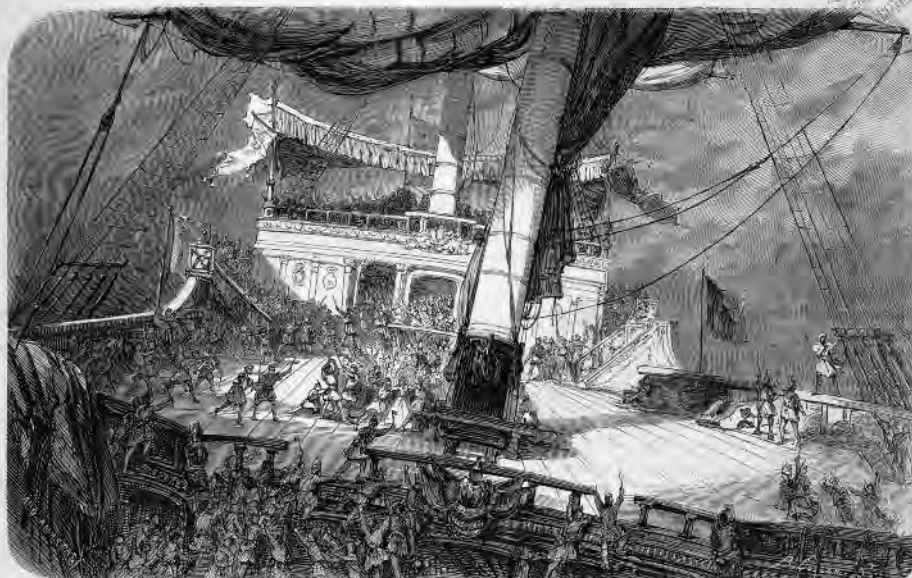
(Selika spira cogli occhi rivolti al cielo, dove s'ode tuttavia il coro che pare accompagnar la sua anima al cielo. Poco dopo una folla si precipita sul promontorio, ma s'arresta sgomentata, non osando avanzarsi sotto l'ombra del manzanillo. Nelusko rimane solo in ginocchio presso Selika, sostenendola fra le sue braccia: ma sentendola morta anch'egli cade. Il vascello si vede ancora lunge sul mare)



L'AFRICAIN. — 1^{er} ACTE, scène VII. — Décor de MM. Bille et Chénier.



2^e ACTE, scène II. — Décor de MM. Bille et Chénier.



3^e ACTE, scène VI. — Décor de MM. Cailhot et Thierry.



4^e ACTE, scène I^{re}. — Décor de MM. Cailhot et Thierry.



5^e ACTE, 2^e TABLEAU, scène I. — Décor de M. Vissière.

Le scene dell'*Africaine* alla première parigina del 28 aprile 1865. Incisione. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Collection Auguste Rondel. Da sinistra a destra, e dall'alto verso il basso: atti I, II, III, IV, V.2.

L'orchestra

4 flauti (2 anche ottavini)	4 corni naturali
2 oboi	2 corni a pistoni
2 corni inglesi	2 cornette a pistoni
2 clarinetti	2 trombe naturali
2 clarinetti bassi	2 trombe a pistoni
4 fagotti	2 pistons
4 arpe	3 tromboni
violini I	oficleide
violini II	3 timpani
viole	gran cassa
violoncelli	piatti
contrabbassi	triangolo
<i>Orchestra militare sul palco</i> (atto IV)	tamburo
2 sassofoni piccoli in Re*	tamburo militare
4 sassofoni soprani in La	tam-tam
4 sassofoni contralti in Re	Glockenspiel
4 sassofoni tenori in La	<i>Internamente</i>
2 sassofoni baritoni	2 flauti
4 trombe in Re	2 clarinetti
6 sassofoni bassi	2 fagotti
tamburo militare	2 corni a pistoni
	2 arpe
	cannone
	campana in Fa
	piatti
	triangolo

* in alternativa i teatri sprovvisti degli strumenti di Sax potevano impiegare flicorni di taglio corrispondente (cornette nel caso dei sassofoni piccoli, e tube basse per i sassofoni bassi)

Lussureggiante ma anche stupendamente variegata nelle sue enormi proporzioni, la strumentazione dell'ultimo capolavoro postumo di Meyerbeer rappresenta una sorta di testamento spirituale di uno dei massimi maestri di tutti i tempi nell'arte dell'orchestrazione. Proseguendo lungo un sentiero già intrapreso fin da *Robert le diable*, opera

che al pari dei successivi *Huguenots* fornì, grazie all'inventiva tecnica impiegata, tanto materiale esemplificativo a Berlioz per il suo fondamentale *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843), Meyerbeer ampliò notevolmente la tavolozza timbrica fino a raggiungere dimensioni imponenti, senza però perdere in duttilità e ricchezza di sfumature. Rispetto ai *grands opéras* precedenti la sezione dei fiati registra, in particolare, un ampio irrobustimento in tutti i suoi registri – invece del consueto impiego 'a due' dei legni il compositore opta per due coppie per ciascuno strumento, con l'uso di corni inglesi e clarinetti bassi a rinviare la zona grave, mentre gli ottoni prevedono la singolare compresenza di tipologie naturali e a pistoni, segno di un'attenzione vigile alla qualità del suono. A una sezione di percussioni piuttosto nutrita, cui viene assegnata la funzione non soltanto di determinare l'ambientazione esotica dell'opera, ma anche di tratteggiare la vivace cornice marinaresca che fa da sfondo all'intero atto terzo, e pure di smascherare il fanatismo religioso (si rammenti il colpo di tam-tam percosso piano all'inizio dell'atto quarto), si affiancano infine ben quattro arpe, destinate a ricoprire un ruolo determinante nel suggerire per via timbrica il delirio allucinatorio della protagonista nel *tableau* conclusivo, pur conservando la loro tradizionale funzione di strumento di preghiere e serenate. E nel sontuoso corteo che apre l'atto quarto, l'ingresso trionfale della regina Sélika viene celebrato da una sonorità immane, perché alla piena orchestra Meyerbeer aggiunse una nutrita banda militare, per la quale prevedeva di impiegare i nuovi strumenti messi a punto da Adolphe Sax, esecutori stabili della sua musica in scena, con il plauso dell'autore e del pubblico, fin dalla *Marche sacrée* del *Prophète* (1849).

Le prerogative tipiche del Meyerbeer orchestratore – estrema fluidità del tessuto orchestrale, esplorazione di timbri inusuali, impiego di combinazioni strumentali insolite, insistita differenziazione timbrica del materiale melodico – restano capisaldi del suo agire, anche se nuova è la predilezione per filigrane orchestrali più lievi e basate su timbri puri che accentuano la dimensione intimista della vicenda, suggestivo contraltare alla tradizionale monumentalità del *grand opéra*. Si pensi, ad esempio, all'atteggiamento di Inès, che intona la canzone d'amore che le rivolgeva Vasco nella romanza n. 1, e nella prima parte intrattiene un dialogo mesto e affascinante coi legni (flauto, oboe e clarinetto) per poi evocare, nella seconda, l'elemento marino caro all'esploratore, grazie all'arpa, ch'è al tempo stesso anche usuale accompagnamento di canti e barcarole e strumento di serenate e preghiere, come si scriveva sopra, ma talvolta con qualche pennellata erotica. L'effetto di moltiplicazione semantica è impressionante: l'innamorata non si limita a ricordare le promesse di Vasco, ma preconizza le avversità che il destino gli riserba nel segno di un'attrazione imprescindibile. L'idea di timbro associato all'azione, ma in grado di plasmarne ulteriormente il messaggio, è uno dei tanti debiti che l'antisemita Wagner contrasse con l'ebreo Meyerbeer.

Le voci

Concepita già nel 1837, appena dopo la *première* trionfale degli *Huguenots*, ma giunta sulle scene solo a metà degli anni Sessanta, *L'africaine* testimonia anche nella scelta del *cast* vocale – accanto al soprano belga Marie Constance Sasse, che Meyerbeer aveva scelto con riluttanza quale interprete di Sélika e che Verdi impiegherà nel *Don Carlos* (pur senza esserne troppo convinto) per creare il personaggio di Elisabetta di Valois, figurarono anche il tenore italiano Emilio Naudin, scritturato a peso d'oro dal compositore per il ruolo di Vasco, e l'illustre baritono francese Jean-Baptiste Faure (Nélusko) –, il graduale percorso di avvicinamento tra *grand opéra* e *opéra comique* avviatosi dalla metà del secolo e culminato nella creazione del nuovo genere dell'*opéra lyrique*. Sulla scorta delle molte innovazioni introdotte dal *Faust* di Gounod, allestito nel 1859 al Théâtre-Lyrique, il canto di coloratura viene infatti abbandonato quasi del tutto, se non come semplice ornamentazione di brevi frasi, in favore di uno stile più sillabico, mentre il tono stentoreo e magniloquente che talora caratterizzava la produzione precedente dell'autore si stempera di frequente in un sentimentalismo di natura intimista e alieno da forzature enfatiche.

Pur rimanendo ai margini dell'azione per ben due atti, Sélika occupa una posizione centrale nella drammaturgia dell'opera, giustificando in tal modo il ripristino, effettuato da Fétis, del titolo originario, al di là dell'ambigua origine geografica. Personificazione, nelle intenzioni del compositore, del conflitto incalzante tra la veemente gelosia della sua indole e la funesta ingenuità dell'amore nei confronti di un conquistatore egocentrico, la donna rappresenta una *summa* affascinante delle tragiche eroine create da Meyerbeer, concentrando su di sé le prerogative di amante e moglie, schiava e regina, vittima e carnefice in una mescolanza di sentimenti diversi che passano dalla tenera ritrosia della languida *berceuse* iniziale alla passione amorosa crescente dei due duetti con Vasco fino al contegno regale con cui celebra nel *tableau* conclusivo il suo eroico atto di sacrificio. La travagliata ricerca di un'interprete adatta – per il ruolo l'autore pensò dapprima alla celebre Marie-Cornélie Falcon, creatrice di Valentine negli *Huguenots*,¹

¹ Nello spartito pubblicato da Brandus in occasione della *première* si legge un'interessante prescrizione in merito alle parti vocali: «Le rôle de Sélika doit être distribué à l'artiste chantant Alice, de *Robert le diable*, ou Valentine des *Huguenots*; celui d'Inès, au soprano de Berthe, du *Prophète*; celui de Vasco, au ténor chantant Raoul, des *Huguenots*, ou Arnold, de *Guillaume Tell*; Nélusko, au premier baryton d'opéra; don Pedro, à la première basse d'opéra; don Alvar, à l'artiste chantant Raimbault, de *Robert le diable*».

Sélénia

Inès

Vasco

Don Alvar

Nélusko

Don Diego

Don Pedro

Grande Inquisitore

Grande Bratmano

Anna

Primo marinaio

Secondo marinaio

Terzo marinaio

Quarto marinaio

Usciere

Sacerdote

quindi al soprano tedesco Sophie Crüwell (Cruvelli), che era stata la prima Hélène nelle *Vêpres siciliennes* di Verdi, ma entrambe si ritirarono anzi tempo dalle scene – e la conseguente decisione di affidarsi a un soprano dalle qualità ancora incerte ebbe non poco peso sulla tessitura finale della parte che si attesta su un registro squisitamente centrale con rare escursioni all’acuto, adeguato a un soprano drammatico dal timbro scuro ma anche a un mezzosoprano in grado di raggiungere la zona acuta senza sforzo (si pensi alla migliore interprete moderna della parte, Shirley Verrett).

Il personaggio di Vasco, tagliato su misura da Meyerbeer sull’eccelsa agilità e leggerezza canora di Naudin, incarna pienamente il prototipo del tenore romantico eroico, contraddistinto da slancio passionale e grande potenza vocale – si osservino in particolare le infuocate perorazioni pronunciate dal protagonista nella scena del consiglio –, pur senza disdegnare momenti di delicato lirismo, come nel celebre *grand air* «Ô paradis».

La complessità drammatica e psicologica che manca in Vasco vivifica invece il ruolo baritonale di Nélusko, la cui caratterizzazione tanto ricca di sfaccettature si traduce a livello musicale in soluzioni di grande originalità formale che esplorano tutte le possibilità vocali: declamato, arioso, lamento, ballata, aria tripartita. Se nei due atti iniziali il personaggio esordisce con gli accenti vigorosi di un feroce selvaggio ottenebrato dal fanatismo, nel terzo diviene personificazione a tutto tondo della malvagità demoniaca, prima di mostrare nella parte finale dell’opera insospettabili tratti di commosso patetismo.

Più convenzionali rispetto ai tre protagonisti sono i ruoli di don Pédro e Inès: il primo, affidato a un bassocantante dalla potente voce timbrata nel registro medio-grave, raffigura nella sua proterva vanagloria lo smanioso rivale del grande esploratore; alla seconda, invece, corrisponde quell’espansione lirico-sentimentale tipica del soprano angelicato, tutto candore spirituale e sottomessa passività. Nel novero dei numerosi comprimari occorre notare, infine, la netta prevalenza di voci maschili ad evidenziare la cornice storico-politica della vicenda.

L'africaine in breve

a cura di Tarcisio Balbo

Chi pensa che il primato degli intrecci complessi vada ai libretti d'opera del Seicento dovrebbe dare almeno un'occhiata all'*Africaine* di Giacomo Meyerbeer: lui ama lei che ama un altro il quale ama – ricambiato – un'altra che però va in sposa a un terzo. Ovvero: lo schiavo-guerriero Nélusko ama la schiava-regina Sélika, che è innamorata dell'ufficiale portoghese Vasco de Gama; questi è concupito da Inès, figlia dell'ammiraglio don Diégo, ma la ragazza è promessa sposa a don Pedro, che presiede il consiglio del re di Portogallo. È uno schema attanziale che poteva concepire solo un mago della librettistica come Eugène Scribe, che tra testi per il teatro di parola e quello musicale vantava un *carpet* di oltre quattrocento titoli, e che oltre a Meyerbeer aveva fornito libretti importanti a tutti i grandi dell'Ottocento, da Auber (*La muette de Portici*) a Verdi (*Les vèpres siciliennes*), per citare solo due capisaldi del *grand opéra*. La complessità dell'*Africaine* va però imputata anche alla sua lunghissima gestazione, che ha attraversato a mo' di filo rosso buona parte della vita dei due autori, nati nel 1791 ed entrambi trentasettenni quando firmano il contratto per la realizzazione dell'opera entro l'agosto del 1842 (dopo che Scribe aveva consegnato a Meyerbeer i primi tre atti della sua proto-*Africaine*, incentrata sulla figura di un non meglio identificato navigatore spagnolo dell'epoca di Filippo III, già nel settembre del 1836). Nel 1841 Meyerbeer si mette al lavoro sulla nuova opera, ma il progetto si arena. Due anni dopo Scribe revisiona i primi due atti della vecchia *Africaine*, Meyerbeer lavora a una nuova intonazione, si firma un altro contratto, ma nulla si chiude. Nel 1850 pare arrivare la svolta: Meyerbeer si mette persino a leggere *I Lusiadi* di Camões e numerosi volumi sull'India, e di lì a un anno è pronta la 'selva' (ovvero la stesura preliminare) della nuova opera, che Scribe e Meyerbeer pensano d'intitolare *Vasco de Gama*; poi è la volta dell'ennesima revisione di Scribe, e il progetto si arresta di nuovo per riprendere tra il 1856 e il 1857.

Nel 1861 muore Scribe: Meyerbeer mobilita i propri rapporti internazionali e ottiene i necessari aggiustamenti dall'attrice e autrice teatrale Charlotte Birch-Pfeiffer, e da altri. Lo stesso compositore muore il 2 maggio 1864, un giorno dopo aver completato la nuova partitura, lasciando, com'è ovvio, un lavoro ancora da revisionare. L'onere del completamento tocca a François-Joseph Fétis: insegnante di contrappunto e fuga al Conservatorio di Parigi, e famoso per la monumentale *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1835-1844) ripubblicata in otto volumi tra il 1860 e il 1865 (giusto l'anno della 'prima' dell'*Africaine*) – uno che Verdi avrebbe definito, in una lettera all'amico Opprandino Arrivabene datata 1878, «mediocre teorico, pessimo storico e compositore d'un'innocenza adamitica».

La *première* dell'*Africaine*, all'Opéra di Parigi il 28 aprile 1865, fu un successone, anche se la visione del dramma da parte di Fétis differiva da quella di Meyerbeer. In più, le dimensioni ipertrofiche del nuovo *grand opéra* comportarono, in occasione del debutto parigino, numerosi tagli di varia natura che ne modificarono ulteriormente l'impianto originario. Tolti i tagli di drammatica volontà a ridurre le dimensioni di qualche pezzo chiuso o a eliminare qualche

ridondanza nel recitativo, gli altri interventi in partitura rispondono di volta in volta a criteri assai vari, dei quali si danno qui alcuni accenni. In alcuni casi sono forse serviti a mettere in piena luce un pezzo chiuso, come per la breve 'sortita' di Vasco sognante («Vogue mon beau navire») all'inizio dell'atto secondo, omessa per non sminuire la gravidanza della successiva 'aria del sonno' intonata da Sélika. Altrove i tagli rendevano più stringente l'azione, o enfatizzavano i *coups de théâtre* cari alla drammaturgia del *grand opéra* (ad esempio nell'atto secondo il recitativo e l'arioso prima dell'entrata di don Pédro e Inès, che così di fatto sorprendono Vasco e Sélika l'uno nelle braccia dell'altra). Oppure, all'inizio del quarto, è stato omesso il coro di sacrificatori che s'interponeva tra gli ordini di Nélusko e l'arrivo di Vasco che intona il celeberrimo *grand air* «Beau paradis». Ancora, alla fine del medesimo atto, la 'preghiera di ringraziamento' di Sélika per il proprio amore finalmente conquistato viene eliminata per far risaltare al massimo il canto fuori scena di Inès, che intona la canzone di Vasco «Adieu... rive du Tage». Infine, la soppressione del lungo monologo di Sélika all'inizio dell'atto quinto, seguito dall'arioso di Inès e dall'incontro tra questa e Vasco, serve di certo ad accorciare i tempi dell'epilogo del dramma: il suicidio di Sélika sotto l'albero di manzaniglio.

I tagli più importanti però sono quelli destinati a stabilire l'equilibrio drammatico e la coerenza interna della *pièce*. Ad esempio, la *Ronde bachique* che nell'atto terzo seguiva la preghiera dei marinai a san Domenico era stata omessa per serbare il tono solenne della scena fino alla successiva scena tra don Alvar e don Pédro. Il caso più lampante è il finale dell'atto terzo, che alla *première* si concludeva con la condanna a morte di Vasco, salito sull'ammiraglia della flotta portoghese nel tentativo di salvarla dai compatrioti di Nélusko, e con l'ufficiale salvato *in extremis* dalla fucilazione grazie a un'incredibile sequela di accidenti: l'arrivo di una tempesta, il naufragio della nave e l'improvviso assalto degli indiani che riconoscono Sélika, la quale impediva ai propri sudditi di uccidere Vasco. La partitura originale di Meyerbeer presentava invece una scena ancora più complessa, in cui l'assalto degli indiani era preceduto da un settimano durante il quale Sélika, che riusciva a ottenere la grazia per Vasco prendendo in ostaggio Inès e minacciandola con un pugnale, veniva in seguito condannata a morte e destinata a essere giustiziata dallo stesso Nélusko, che poco prima si era fatto nominare carnefice della flotta portoghese.

L'africaine era stata concepita da Meyerbeer, più ancora che da Scribe, come un atto di denuncia del colonialismo e dello schiavismo, travestito da missione conoscitiva di nuovi continenti ma in realtà atto di conquista di nuove terre per rimpinguare le casse esauste della vecchia Europa. Il risultato di una genesi ricca anch'essa di colpi di scena è un testo ricco di bellezze melodiche, sottigliezze armoniche e orchestrali, che sembra riunire in sé l'intera storia dell'opera francese nell'Ottocento, col mescolare la monumentalità sontuosa del *grand opéra* all'intimismo del *drame lyrique* di fine secolo, sulla trama di un soggetto esotico incentrato sugli amori della schiava-regina Sélika e dell'esploratore Vasco de Gama.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

A Lisbona, nell'aula del consiglio reale, mentre attende il padre, l'ammiraglio don Diégo, Inès ricorda alla confidente Anna il proprio amore per l'ufficiale di marina Vasco de Gama, salpato due anni prima con la flotta dell'ammiraglio Bernardo Diaz senza più dare notizie, e intona la canzone che l'amato soleva dedicarle. Entrano don Diégo e don Pédro, presidente del consiglio: a questi, dice don Diégo, Inès è destinata sposa per ordine del re. Don Pédro riferisce in più una notizia ferale: la flotta dell'ammiraglio Diaz ha fatto naufragio nel tentativo di doppiare il Capo di Buona Speranza, e sulla lista dei morti compare il nome di Vasco. Inès si ritira afflitta, tra il sospetto di don Pédro e l'imbarazzo di don Diégo. Si riunisce il consiglio reale, presente il grande inquisitore che si oppone ai viaggi d'esplorazione portoghesi. Don Alvar, eminente membro del consiglio, introduce il solo superstite del naufragio di Diaz: Vasco, che narra le proprie peregrinazioni, consegna i propri appunti di viaggio a don Pédro, e chiede di guidare una nuova spedizione per ritentare l'impresa. Per provare i vantaggi dell'operazione Vasco introduce gli schiavi Sélika (in realtà una regina indiana) e Nélusko, da lui acquistati in Africa ma di certo appartenenti a un popolo sconosciuto: i due, però, rifiutano d'indicare la propria terra d'origine. Congedati Vasco e gli schiavi, il consiglio rigetta la richiesta dell'ufficiale nonostante il parere favorevole di don Alvar. Alla notizia, l'indignazione di Vasco si trasforma in aperta invettiva contro il consiglio, e ha come conseguenza l'arresto dell'ufficiale e l'anatema del grande inquisitore.

ATTO SECONDO

Nel carcere dell'Inquisizione Sélika, segretamente innamorata di Vasco, conforta col canto il sonno agitato dell'ufficiale, che sogna il successo della propria impresa e invoca l'amata Inès. Giunge Nélusko armato di pugnale, con l'intenzione di assassinare Vasco in odio ai cristiani e per serbare l'onore della propria regina che a sua volta egli ama in segreto. Sélika riesce a salvare Vasco e, rimasta sola con lui, gli rivela il passaggio attraverso cui doppiare senza pericolo il Capo di Buona Speranza. Mentre Vasco abbraccia felice Sélika, giunge Inès accompagnata da don Pédro. Per dimostrare il proprio amore, Vasco dona i due schiavi all'amata, ma apprende, affranto, che Inès è ormai sposa di don Pédro, col quale partirà presto verso l'estrema punta dell'Africa (don Pédro ha usato a proprio vantaggio le carte di Vasco). Inès annuncia a Vasco la sua liberazione. Tutti i presenti, afflitti e pensosi, si danno l'addio.

ATTO TERZO

Sulla nave di don Pédro, i marinai attendono al governo del bastimento invocando la protezione celeste. Don Alvar confida a don Pédro i propri sospetti sulla fedeltà di Nélusko, che si è offerto

di guidare i portoghesi al di là del Capo di Buona Speranza, e rivela come un altro vascello che non appartiene alla flotta sia riuscito nell'impresa poco prima del nuovo ammiraglio. Nonostante i sospetti di don Alvar Nélusko riesce a convincere don Pédro a fare rotta verso Nord e, mentre canta la leggenda della divinità marina Adamastor, protettore del Capo, una vedetta avvista la misteriosa nave portoghese, che ha mandato una lancia verso l'ammiraglia di don Pédro. Dalla lancia sale a bordo Vasco, intenzionato a salvare la flotta da un sicuro naufragio (cui la deviazione di Nélusko la condannerebbe) e dalla morte per mano dei guerrieri compatrioti di Nélusko. Per tutta risposta don Pédro, geloso dell'amore ancor vivo tra Vasco e Inès, ordina di uccidere l'ufficiale, ma all'improvviso la nave urta gli scogli e uno stuolo di guerrieri l'abborda, ne massakra gli occupanti, e riconosce in Sélika la propria regina.

ATTO QUARTO

Su una spiaggia, tra un tempio e il palazzo reale, il gran sacerdote di Brahma e Nélusko celebrano il rito che incoronerà regina Sélika. Giunge Vasco, prigioniero ma abbagliato dallo splendore della terra che ha tanto bramato scoprire. Condannato a morte, Vasco implora solo di poter comunicare ai suoi uomini, la cui nave si vede bordeggiare al largo, che la loro impresa ha avuto successo. Mentre è rassegnato a morire, giunge Sélika che interrompe l'esecuzione e rivela, per salvare nuovamente l'amato, di essere legata a Vasco dal vincolo del matrimonio. L'intenzione di Sélika è di far fuggire l'ufficiale sulla sua nave durante il rito nuziale, ma Vasco, che crede Inès morta nel naufragio, decide di sposare Sélika e restare accanto a lei come sposo, e beve il filtro rituale afrodisiaco che il sacerdote offre agli sposi. Ma mentre il gran sacerdote di Brahma pronuncia la formula matrimoniale, si ode da lontano la voce di Inès che, scampata al massacro, intona la canzone di Vasco. Questi, profondamente commosso, vorrebbe slanciarsi verso l'amata, ma viene condotto dalle ancelle verso il palazzo di Sélika.

ATTO QUINTO

Nei giardini del palazzo, Sélika fronteggia Inès che, ridotta in schiavitù, si è segretamente incontrata con Vasco. La regina è incerta: capisce che Inès e Vasco sono ancora innamorati, ma sa che l'ufficiale non verrà meno al giuramento nuziale, e non osa uccidere la rivale poiché sa che Vasco la rimpiangerebbe in eterno. Giunto Nélusko, Sélika gli ordina di condurre Inès e Vasco sulla nave portoghese, con l'ordine di liberarli e di consegnare all'ufficiale, al momento della partenza, un foglio col proprio messaggio d'addio; la regina assisterà alla partenza da una promontoria che domina l'oceano. Mentre Nélusko esegue gli ordini, Sélika si reca sul promontorio, e quando la nave di Vasco si allontana aspira il profumo venefico dei fiori di manzaniglio, coi quali si dà la morte. Inutilmente Nélusko, sopraggiunto troppo tardi, tenta di salvare la regina e confessarle il proprio amore.

Argument

PREMIER ACTE

À Lisbonne, dans la salle du conseil du roi, Inès, fille de l'amiral don Diégo, évoque avec Anna, sa confidente, son amour pour l'officier de marine Vasco de Gama, parti il y a deux ans avec l'expédition de l'amiral Bernard Diaz sans plus donner de nouvelles, et entonne la romance que son amoureux lui chantait. Entrent don Diégo et don Pédro, le président du conseil: c'est à lui qu'Inès est destinée en mariage, par ordre du roi. Don Pédro apporte une nouvelle funeste: la flotte de

l'amiral Diaz a fait naufrage en tentant de doubler le Cap de Bonne-Espérance, et le nom de Vasco figure sur la liste des morts. Inès part en larmes, jetant son père dans l'embarras et éveillant la jalousie de don Pedro. Le conseil du roi se réunit en présence du grand inquisiteur, qui s'oppose aux voyages d'exploration portugais. Don Alvar, l'un des conseillers, introduit le seul rescapé du naufrage de Diaz: c'est Vasco, qui raconte ses pérégrinations, remet ses carnets de voyage à don Pedro et demande de conduire une nouvelle expédition. Pour prouver que ses propos sont bien fondés, Vasco introduit Sélika (en réalité, une reine indienne) et Nélusko, deux esclaves qui ont été achetés en Afrique mais appartiennent, sans doute, à un peuple inconnu; les deux refusent pourtant de nommer leur patrie. Malgré l'avis favorable de don Alvar, le conseil rejette la requête de Vasco, qui se laisse emporter par son indignation et se répand en invectives contre l'ignorance des conseillers, ce qui lui vaut la prison et l'anathème du grand inquisiteur.

DEUXIÈME ACTE

Dans la prison de l'Inquisition, Sélika, secrètement amoureuse de Vasco, chante une berceuse pour calmer le sommeil troublé de l'officier, qui rêve de son entreprise et de sa bien-aimée, et évoque le nom d'Inès. Nélusko arrive avec l'intention de tuer Vasco, par haine envers les chrétiens et pour sauver l'honneur de sa reine, qu'il aime en secret à son tour, mais celle-ci l'en empêche, éveillant Vasco; puis, restée seule avec lui, elle lui révèle le passage qui permet de doubler sans péril le Cap de Bonne-Espérance. Pendant que Vasco serre Sélika dans ses bras dans un élan de reconnaissance, Inès arrive, accompagnée de don Pedro, et lui annonce qu'il est libre. Pour lui prouver qu'il l'aime toujours, Vasco lui donne les deux esclaves, avant d'apprendre, avec désespoir, qu'Inès est désormais l'épouse de don Pedro et va partir avec lui pour le Cap: don Pedro s'est servi des plans que Vasco lui avait confiés pour obtenir le commandement de l'expédition. Tous se disent tristement adieu.

TROISIÈME ACTE

Au bord du navire de don Pedro, les matelots prient, avant de vaquer à leurs tâches. Don Alvar confie à don Pedro ses soupçons sur Nélusko, qui s'est offert de guider les Portugais au-delà du Cap de Bonne-Espérance, et lui dit qu'un autre vaisseau ne faisant pas partie de la flotte a franchi le Cap avant eux. Malgré les soupçons de don Alvar, Nélusko parvient à convaincre don Pedro de faire route au nord; tandis qu'il chante la légende du dieu marin Adamastor, une sentinelle aperçoit le mystérieux navire portugais, qui a envoyé une chaloupe vers le vaisseau amiral de don Pedro. En descend Vasco, venu les sauver du naufrage et d'une mort certaine de la main des guerriers du peuple de Nélusko. Pour toute réponse don Pedro, jaloux de l'amour qui lie encore Vasco et Inès, ordonne à ses hommes de le tuer, mais tout à coup le navire donne sur un récif et est abordé par une horde de guerriers, qui massacrent presque tous ses occupants et saluent en Sélika leur reine.

QUATRIÈME ACTE

Sur une plage, entre un temple et le palais royal, le grand prêtre de Brahma et Nélusko célèbrent le rituel du couronnement de Sélika. Vasco arrive prisonnier et admire la beauté de cette terre qu'il avait tant voulu découvrir. Condamné à mort, il demande seulement de pouvoir communiquer à ses hommes, dont on voit le navire qui croise au large, que leur entreprise a réussi. Il est résigné à mourir, mais Sélika arrête le supplice et déclare, pour le sauver, que Vasco est uni à elle par le sacre lien du mariage. Sélika a l'intention de le faire fuir sur son navire, mais Vasco, qui croit Inès morte, décide d'épouser la reine selon le rite indien et de rester à ses côtés en tant que mari: les

deux boivent un philtre d'amour de la coupe sacrée. Après la cérémonie, officée par le grand prêtre de Brahma, on entend de loin la voix d'Inès, rescapée du massacre, qui entonne la chanson de Vasco. Celui-ci, fort ému, voudrait s'élancer vers sa bien-aimée, mais il est emmené au palais de Sélika.

CINQUIÈME ACTE

Dans les jardins du palais, Sélika affronte Inès, laquelle, réduite à l'esclavage, a rencontré Vasco en secret. D'abord furieuse, la reine comprend que Vasco et Inès s'aiment encore, mais sait que Vasco ne trahira pas ses vœux de mariage et finit par compatir à sa rivale, reconnaissant en elle ses propres souffrances. Sélika ordonne donc à Nélusko de conduire Vasco et Inès au vaisseau portugais et de remettre à l'officier, au moment où il montera à bord, son message d'adieu; elle assistera au départ du navire au sommet d'un promontoire qui surplombe l'océan. Pendant que Nélusko exécute ses ordres, la reine se rend au promontoire, où elle regarde le navire de Vasco s'éloigner en aspirant le parfum empoisonné des fleurs du mancenillier qui pousse sur la falaise. Nélusko, arrivé trop tard, tente en vain de la sauver et lui déclare son amour avant qu'elle ne meure.

Synopsis

ACT ONE

In Lisbon, in the hall of the Royal Council Inès is waiting for her father, the admiral Don Diégo. She is telling her confidante Anna about her love for the marine officer Vasco de Gama, who set sail two years ago with Bernardo Diaz' fleet and has not been heard from since; she starts singing the song her beloved dedicated to her. Don Diégo enters with Don Pédro, president of the Council; Don Diégo tells him that the king has decreed Inès shall be wed. Don Pédro gives him a more tragic piece of news: Admiral Diaz' fleet has been shipwrecked in its attempt to round the Cape of Good Hope and the name Vasco is on the list of the dead. Inès withdraws grief-stricken, while Don Pédro looks on suspiciously and Don Diégo in embarrassment. The Royal Council meets and the Grand Inquisitor, who is present, is against any journeys by Portuguese explorers. Don Alvar, an illustrious member of the Council presents the only survivor of Diaz' shipwreck: Vasco, who describes his wanderings and gives his travel diary to Don Pédro; he asks to be allowed to guide a new expedition to try again. As demonstration of the future success of the enterprise, Vasco presents the slaves Sélika (really an Indian queen) and Nélusko, whom he bought in Africa but are certainly of an unknown race; The pair, however, refuse to state where they are from. Once Vasco and the slaves have been dismissed, the Council refuses the officer's request although Don Alvar was in favour. When he hears the news, Vasco's indignation is turned into rage against the Council and as a result he is arrested and cursed by the Grand Inquisitor.

ACT TWO

In the Inquisition prison Sélika, who is secretly in love with Vasco, is comforting the officer's disturbed sleep with her song; he is dreaming his enterprise is successful and calls for his beloved Inès. Nélusko arrives with a dagger, intending to kill Vasco because of his hatred for the Christians and to remain faithful to the honour of his own queen, with whom he is also secretly in love. Sélika manages to save Vasco and once she is alone with him, shows him the route to double round the Cape of Good Hope safely. While Vasco is embracing Sélika, Inès arrives with Don Pédro. As

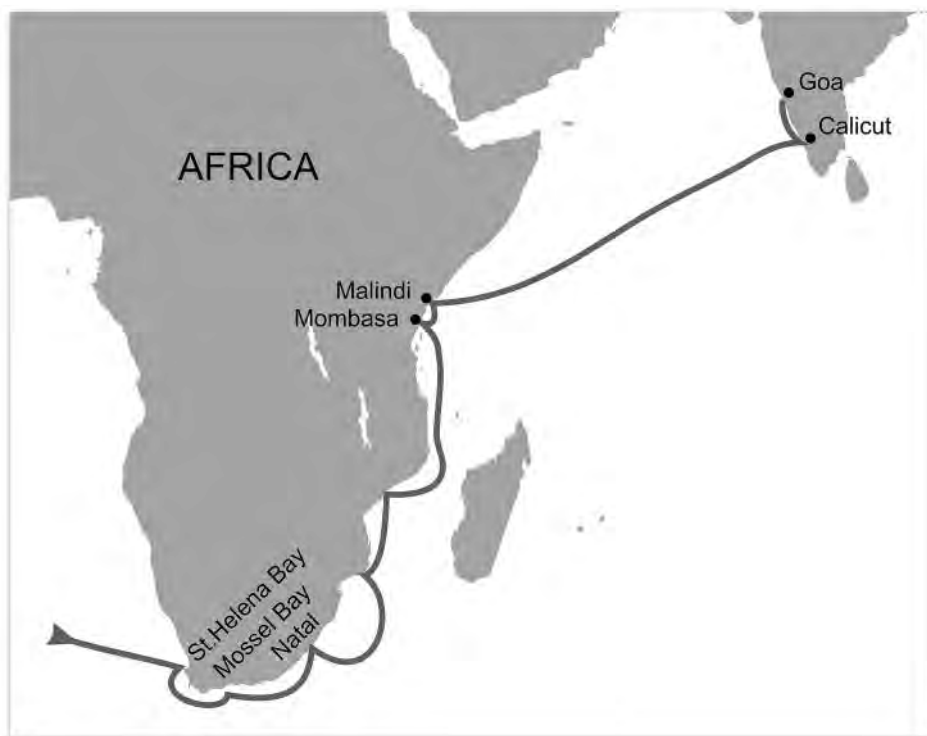


I protagonisti dell'*Africaine* alla première parigina del 28 aprile 1865: Emilio Naudin (Parma 1823-Bologna 1890), Marie Battu (Parigi 1838-1888), Marie Constance Sasse (Oudenaarde, Belgio, 1834-Parigi 1907), Jean-Baptiste Faure (Moulins 1830-Parigi 1914). Incisione. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Collection Auguste Rondel. Faure partecipò alle prime assolute di *L'étoile du Nord* e *Le pardon de Ploërmel* di Meyerbeer, *Jenny Bell* e *Manon Lescaut* di Auber, *Don Carlos* di Verdi (Rodrigo) e *Hamlet* di Thomas (Hamlet).

demonstration of his love, Vasco gives his beloved the two slaves but then falls into despair when he learns that Inès is to marry Don Pédro, and is to set sail with him soon towards the extreme point of Africa (Don Pédro took advantage of Vasco's papers). Inès tells Vasco he is free. Afflicted and deep in thought, they all say farewell.

ACT THREE

On Don Pédro's ship the sailors are invoking protection from the gods whilst carrying out their duties. Don Alvar tells Don Pédro that he does not trust Nélusko who has offered to take the Portuguese beyond the Cape of Good Hope; he reveals that another vessel that was not part of the fleet was successful just before the new admiral. Despite Don Alvar's suspicions, Nélusko manages to convince Don Pédro to sail northwards and, while he is singing the legend of the sea god Adamastor, protector of the Cape, a lookout sees the mysterious Portuguese ship that has sent a lance towards Don Pédro's flagship. Vasco climbs aboard from the lance, intending to save the fleet from sure shipwreck and death at the hands of Nélusko's fellowmen soldiers. Jealous of the love between Vasco and Inès, Don Pédro orders the officer be killed but all of a sudden the ship is driven against a reef and a group of soldiers board the vessel, killing those on board and recognising Sélika as their proper queen.



La rotta tenuta da Vasco de Gama per il suo primo viaggio in India: il Madagascar non venne preso in considerazione dall'esploratore portoghese.

ACT FOUR

On a beach between a temple and the royal palace, the High Priest of Brahma and Nélusko are celebrating the rites for the coronation of the queen Sélika. Vasco arrives, a prisoner but dazzled by the splendour of the land he was so eager to discover. Having been sentenced to death, Vasco begs that he be allowed to communicate with his men on the ship he can see adrift, and tell them their enterprise was successful. Resigned to his fate, Sélika arrives and stops the execution by pretending she is to be married to Vasco and thus saving her beloved yet again. Sélika wants the officer to escape on her ship during the wedding ceremony but Vasco, who believes Inès died in the shipwreck, decides to marry Sélika and become her husband: both drink a love potion from the sacred cup. While the High Priest of Brahma celebrates the marriage, in the distance Inès' voice can be heard – she has been rescued, and is singing Vasco's song. The latter is deeply moved and wants to throw himself into his beloved's arms, but he is taken to Sélika's palace accompanied by the maidservants.

ACT FIVE

In the palace gardens Sélika is threatening Inès with death; now a slave, she has met with Vasco in secret. The queen does not know what to do: she knows Inès and Vasco are still in love but knows that the officer will always respect his wedding vows, she dares not kill her rival because

she realises that Vasco would mourn her forever. Nélusko arrives and Sélika tells him to take Inès and Vasco aboard the Portuguese ship, to free them and give the officer a message from her saying farewell when they set sail. The queen will watch the departure from a promontory overlooking the ocean. While Nélusko is carrying out the queen's orders, Sélika goes to the promontory and when the ship has disappeared she inhales the poisonous perfume of the manchineel tree, deliberately taking her own life. Nélusko arrives and tries to save the queen, confessing his own love for her, but he is too late.

Handlung

ERSTER AKT

Während Ines in Lissabon im königlichen Ratssaal auf ihren Vater, den Admiral Don Diego, wartet, erinnert sie ihre Vertraute Anna an ihre Liebe zum Marineoffizier Vasco da Gama, von dem sie keine Nachricht mehr bekommen hat, seit dieser zwei Jahre zuvor mit der Flotte des Admirals Bernardo Diaz ausgelaufen ist. Sie stimmt das Lied an, das ihr der Geliebte immer widmete. Don Diego tritt mit dem Ratspräsidenten Don Pedro ein: Diesem hat der König Ines' Hand versprochen. Don Pedro wartet zudem mit einer unheilvollen Nachricht auf: Die Flotte des Admirals Diaz hat beim Versuch, das Kap der Guten Hoffnungen zu umsegeln, Schiffbruch erlitten. Auch Vascos Name steht auf der Liste der Verunglückten. Erschüttert zieht sich Ines unter den argwöhnischen Blicken Don Pedros und den verschämten Blicken Don Diegos zurück. Der königliche Rat tritt zusammen. Anwesend ist auch der Großinquisitor, ein entschiedener Gegner der portugiesischen Entdeckungsreisen. Don Alvar, ein angesehenes Ratsmitglied, führt den einzigen Überlebenden der Expedition von Diaz herein: Es ist Vasco. Dieser berichtet von seiner Irrfahrt, überreicht Don Pedro seine Reiseaufzeichnungen und bittet, man möge ihm eine neue Expedition anvertrauen, damit er das Unternehmen erneut in Angriff nehmen kann. Zum Beweis der Vorteile der Operation führt Vasco die Sklavin Selika (in Wahrheit eine indianische Königin) und den Sklaven Nelusko vor, die zwar in Afrika von ihm erworben wurden, aber zweifellos Angehörige eines unbekannten Volkes sind: Beide weigern sich aber, ihre Herkunft preiszugeben. Nach dem Abgang Vascos mit den Sklaven verwirft der Rat den Antrag des Offiziers, obwohl Don Alvar dem Vorschlag durchaus geneigt ist. Als Vasco davon erfährt, macht er seiner Enttäuschung in offenen Schmähungen des Rates Luft. Dies trägt ihm seine Verhaftung und den Bann durch den Großinquisitor ein.

ZWEITER AKT

Im Kerker der Inquisition singt die insgeheim in Vasco verliebte Selika dem in unruhigen Schlaf gefallenem Offizier ein Lied. Dieser träumt vom Erfolg seines Unternehmens und ruft seine Geliebte Ines an. Der mit einem Dolch bewaffnete Nelusko tritt hinzu. Er will Vasco aus Hass auf die Christen und zur Ehrenrettung seiner Königin, die er seinerseits insgeheim liebt, töten. Selika gelingt es, Vasco zu retten. Als sie allein mit ihm ist, verrät sie ihm die geheime Schiffspassage zur gefahrlosen Umrundung des Kaps der Guten Hoffnung. Glücklicherweise umarmt Vasco Selika, als Ines in Begleitung Don Pedros erscheint. Als Liebesbezeugung schenkt Vasco ihr die beiden Sklaven, erfährt aber zu seinem Leidwesen, dass Ines längst Don Pedro versprochen ist, mit dem sie in Kürze in den entferntesten Teil Afrikas aufbrechen soll (Don Pedro hat Vascos Karten zu seinem eigenen Vorteil ausgenutzt). Ines verkündet Vasco seine Freilassung. Betrübt und nachdenklich nehmen alle Abschied voneinander.

DRITTER AKT

Die Seeleute übernehmen das Kommando auf Don Pedros Schiff und bitten um Gottes Beistand. Don Alvar eröffnet Don Pedro seine Zweifel an Neluskos Treue, der angeboten hat, die Portugiesen um das Kap der Guten Hoffnung herum zu lenken, und berichtet ihm, dass ein anderes, nicht zur Flotte gehörendes Schiff das Unterfangen kurz vor dem neuen Admiral gemeistert hat. Trotz der Zweifel Don Alvars gelingt es Nelusko, Don Pedro davon zu überzeugen, Kurs nach Norden zu nehmen, und während er den legendären Meeresgott Adamastor besingt, den Schutzpatron des Kaps, meldet der Mann im Ausguck ein mysteriöses portugiesisches Schiff, das ein Beiboot zum Flaggschiff Don Pedros ausgesandt hat. An Bord befindet sich Vasco, der die Absicht hat, die Flotte vor dem sicheren Schiffbruch und der Vernichtung durch die Hand der Krieger Neluskos zu retten. Blind vor Eifersucht angesichts der weiterhin bestehenden Liebe zwischen Vasco und Ines befiehlt Don Pedro, den Offizier zu töten, doch in diesem Augenblick kollidiert das Schiff mit den Klippen und ein Trupp Krieger entert es, massakriert dessen Besatzung und erkennt in Selika die Königin.

VIERTER AKT

An einem Strand zwischen dem Tempel und dem Königspalast zelebrieren der Hohepriester der Brahmanen und Nelusko das Krönungsritual für Selika. Der Gefangene Vasco tritt hinzu. Er ist geblendet vom Glanz des Landes, das er immer zu entdecken wünschte. Als das Todesurteil über ihn ausgesprochen wird, bittet er lediglich darum, seinen Männern, deren Schiff vor der Küste liegt, mitteilen zu dürfen, dass ihr Unternehmen erfolgreich war. Er ist bereit zu sterben, als Selika die Hinrichtung abbricht: Um den Geliebten erneut zu retten, gibt sie vor, mit Vasco ehelich verbunden zu sein. Selika hofft, es könne Vasco während der Hochzeitsfeier gelingen, auf sein Schiff zu fliehen. Im festen Glauben, Ines sei beim Schiffbruch ums Leben gekommen, beschließt der Offizier hingegen, Selika wirklich zu heiraten und mit ihr zu leben, und beide trinken einen Liebestrank aus dem heiligen Kelch. Während der Hohepriester der Brahmanen die Hochzeitsformel spricht, ertönt in der Ferne Ines' Stimme: Sie hat das Massaker überlebt und stimmt ihr Lied für Vasco an. Tief bewegt möchte dieser zu seiner Geliebten stürmen, wird aber von den Zofen in Selikas Palast geleitet.

FÜNFTER AKT

Im Garten des Palasts begegnet Selika der versklavten Ines, die sich heimlich mit Vasco getroffen hat. Die Königin ist unentschieden: Einerseits ist ihr klar, dass Ines und Vasco nach wie vor ineinander verliebt sind, andererseits weiß sie aber auch, dass der Offizier sein Eheversprechen niemals brechen würde. Ihre Rivalin zu töten, kommt für sie nicht in Frage, denn sie ahnt, dass Vasco in alle Ewigkeit um sie trauern würde. Als Nelusko erscheint, befiehlt ihm Selika daher, Ines und Vasco auf das portugiesische Schiff zu bringen, sie dort freizulassen und dem Offizier bei der Abreise ihren persönlichen Abschiedsbrief zu überreichen; die Königin möchte der Abfahrt von einer Klippe an der Küste aus beiwohnen. Während Nelusko den Befehl ausführt, begibt sich Selika auf die Klippe. Als Vascos Schiff in See sticht, atmet sie den giftigen Duft des Manzanillobaumes ein, um ihrem Leben ein Ende zu setzen. Nelusko kommt zu spät: Vergebens versucht er, sie zu retten und ihr seine Liebe zu gestehen.

Bibliografia

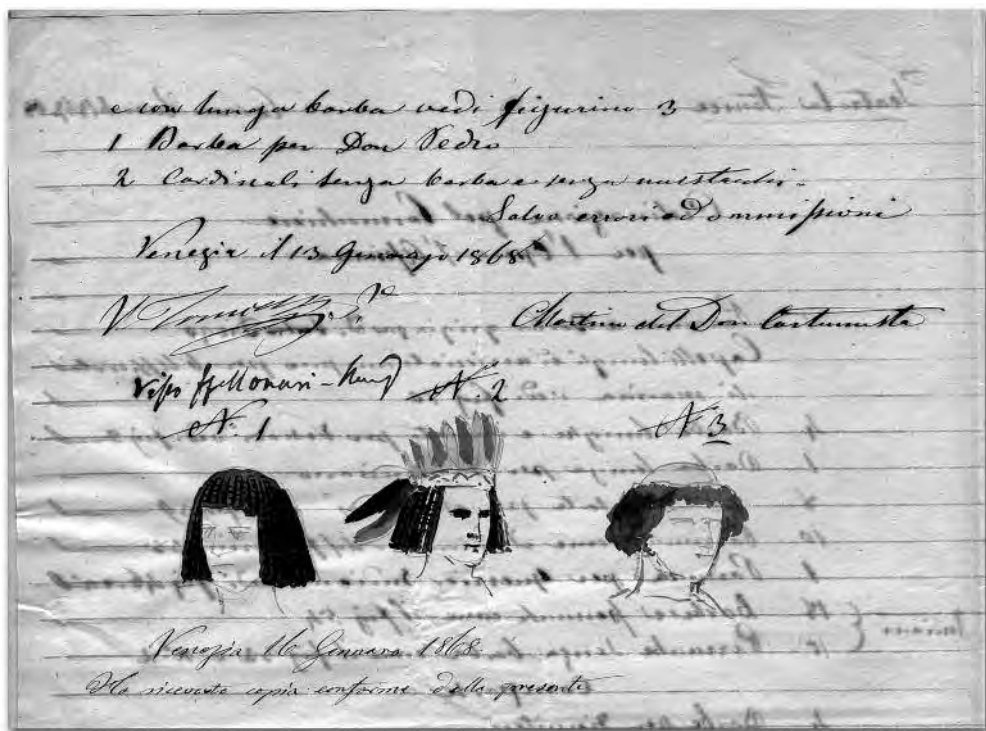
a cura di Emanuele Bonomi

L'oblio pressoché totale e assolutamente immeritato che avvolge ancora oggi la figura di Giacomo Meyerbeer rimane per tanti versi uno dei grandi misteri della storia della musica. Idolatrato in vita da una foltissima schiera di estimatori che lo riconobbe unanimemente come il più celebre e influente operista dell'epoca, il compositore fu presto dimenticato nei primi decenni del Novecento, mentre le sue opere subirono da quel momento il severo ostracismo dalle scene teatrali. A tutt'ora l'Opéra di Parigi, palcoscenico di ciascun trionfo dei suoi monumentali *grands opéras*, continua a rinnegare i titoli di Meyerbeer – dal 1936 si registra un unico allestimento di *Robert le diable* nel 1985 – e solo in anni recenti la parte più vitale della sua produzione lirica ha finalmente ricalcato le scene internazionali, pur senza rientrare stabilmente in repertorio. Sommo esponente di un genere operistico d'impianto spettacolare e carattere cosmopolita che dalla capitale transalpina si impose a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento come fenomeno culturale di importanza capitale, Meyerbeer fu immediatamente percepito come perfetta incarnazione dell'«uomo del proprio tempo», secondo la formula resa famosa da Heinrich Heine, eppure l'eclettismo stilistico e la peculiare concezione drammaturgica fondata sull'accumulo di grandiosi effetti scenico-musicali finirono per condannare la sua estetica proprio perché troppo legata allo *Zeitgeist* romantico per acquisire valore universale. In patria, in particolare, l'indissolubile e fecondo sodalizio artistico che legò sempre più il musicista tedesco al *milieu* imprenditoriale della ricca borghesia parigina, allontanandolo con ciò dalla causa dell'opera nazionale, gli alienò d'un tratto le simpatie dei sostenitori di un tempo. Come lapidaria recensione alle recite a Dresda del *Prophète* nel 1850 Schumann fece pubblicare una croce funeraria a piena pagina;¹ Wagner, dal canto suo, ravvisò nel *grand opéra* una delle manifestazioni artistiche più deteriori, condannata senza appello perché stimolava gli appetiti infimi e volgari della moderna società borghese offrendole in dosi massicce effetti immotivati e puramente esteriori.²

Attizzate da sentimenti di profondo risentimento per reazione ai clamorosi successi internazionali del connazionale quando non venate, nel caso di Wagner, da chiare posizioni antisemite

¹ Un giudizio assai più indulgente su *Les huguenots* è reperibile al contrario in ROBERT SCHUMANN, *Fragmente aus Leipzig 4*, «Neue Zeitschrift für Musik», VII/19, 1837, pp. 73-75; rist. in ID., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, a cura di Martin Kreisig, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914⁵, I, pp. 318-321.

² Un'estetica che Wagner definì sprezzantemente con la celebre frase «effetti senza causa» – cfr. RICHARD WAGNER, *Oper und Drama*, Leipzig, Weber, 1852, p. 159 –, nonostante le lodi incondizionate tributate al connazionale pochi anni prima in un breve frammento rimasto manoscritto dal titolo *Über den Standpunkt der Musik Meyerbeers* e incluso, con il titolo fittizio di *Über Meyerbeers «Hugenotten»*, in *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, 14 voll., a cura di Julius Kapp, Leipzig, Hesse & Becker, 1914, VII, pp. 48-58 («Aufsätze zur Musikgeschichte», 1).



«Teatro La Fenice. Carnevale 1867-1868. Ordinazione pel parrucchiere per l'opera *l'Africana*», f. 2 Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

destinate a culminare nel 1850 nella pubblicazione dell'odioso libello *Das Judenthum in Musik*,³ tali posizioni non intaccarono comunque l'immensa fortuna critica di cui Meyerbeer godette in vita. Mentre i suoi *grands opéras* mietevano allora su tutti i palcoscenici europei, le innovazioni drammatico-musicali introdotte dal compositore tedesco scatenarono infatti un vivace dibattito nella critica, innanzitutto francese e tedesca,⁴ interessando fin da subito anche differenti ambiti ar-

³ Apparso inizialmente sotto lo pseudonimo di K[arl] Freigedank sull'influente rivista «Neue Zeitschrift für Musik», XVII/33, 3 settembre 1850, pp. 101-107 e 6 settembre, pp. 109-112, il saggio venne poi edito da Wagner nel 1869 come opuscolo indipendente a proprio nome e in una versione più estesa presso l'editore Weber di Lipsia.

⁴ Cfr. JOSEPH D'ORTIGUE, «Robert le diable», in Id., *Le balcon de l'Opéra*, Paris, Renduel, 1833, pp. 114-137; HECTOR BERLIOZ, *De l'instrumentation de «Robert-le-diable»*, «Gazette musicale de Paris», II/28, 1835, pp. 229-232; Id., «Les huguenots», «Revue et Gazette musicale de Paris», III/10-12, 1836, pp. 73-77, 81-83, 89-91; rist. in Id., *Les musiciens et la musique*, Paris, Lévy, 1903, pp. 83-105; Id., «Le prophète», «Journal des débats», 20 aprile 1849; rist. abbr. in Id., *Les musiciens et la musique*, cit., pp. 106-117; JULES JANIN, «Les huguenots», «Journal des débats», 7 marzo 1836; GUSTAVE PLANCHE, «Les huguenots», «Chronique de Paris», 7 marzo 1836, pp. 250-253; rist. in Id., *Études sur les arts*, Paris, Lévy, 1855, pp. 315-344; JOHANN PETER LYSER, *Die «Huguenotten» von Meyerbeer*, Dresden, Blochmann, 1836; Id., *Giacomo Meyerbeer. Sein Streben, sein Wirken und seine Freunde und Gegner*, ivi, 1836; rist. Dresden, Wagnersche Buchhandlung, 1837; Id., *Giacomo Meyerbeer. Jenny Lind Fragmente aus dem Tagebuch eines alten Musikers*, Wien, Kuppitsch, 1847; FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS,

tistici. Esempi dell'immensa risonanza culturale che in particolare *Robert le diable* (1831) e *Les huguenots* (1836), prime due creazioni parigine, ebbero sull'esuberante ambiente letterario transalpino furono l'undicesima delle *Lettres d'un voyageur* (1837)⁵ di George Sand, focalizzata sull'analisi comparativa delle due opere allo scopo di svelarne l'intimo significato sociale e religioso, o ancora le novelle *Gambara* (1837) e *Massimilla Doni* (1839)⁶ di Balzac, in cui l'autore esprime le proprie convinzioni estetico-musicali sul binomio Meyerbeer-Rossini svolgendole in forma dialogica. L'inconciliabile antinomia tra la magistrale resa meyerbeeriana delle «tinte locali» e dell'«evidenza storica dei tempi» emersa a partire da *Robert le diable* e l'oramai antiquato stile melodico dell'illustre coetaneo italiano era già stata segnalata da Mazzini nel pamphlet *La filosofia della musica* (1836)⁷ e divenne una costante nei profili biografici dedicati al compositore redatti fino agli anni Sessanta a dimostrazione della sconvolgente modernità del linguaggio di Meyerbeer agli occhi dei contemporanei.⁸

Dalla morte del musicista nel 1865 il graduale diffondersi delle opere e dei pregiudizi wagneriani provocò un drastico cambio di registro nella critica musicologica. Se il fenomeno del *grand opéra* parigino, che pur esercitò la sua più grande influenza sulle differenti tradizioni operistiche europee proprio negli ultimi decenni dell'Ottocento, venne pressoché ignorato, la reputazione di Meyerbeer subì un graduale rovescio di fortuna. In un periodo percorso da emergenti sentimenti nazionalistici l'idioma eclettico del compositore tedesco divenne motivo primario di discredito, mentre l'elemento spettacolare delle sue opere, che continuarono fino agli anni Venti del Novecento a riscuotere largo consenso nelle platee mondiali, fu tacciato di smaccata esteriorità volta ad assecondare i gusti del pubblico. Nonostante l'attitudine in prevalenza negativa nei confronti dell'estetica – pur con la lodevole eccezione di personalità di spicco come il critico francese Camille Bellaigue⁹ o il filosofo inglese Herbert Spencer¹⁰ –, il rilievo straordinario dell'artista non fu

«*Le prophète*», «*Revue et Gazette musicale de Paris*», xvi/16-18, 20, 22, 1849, pp. 121-126, 129-131 137-140, 153-157, 169-174; THÉOPHILE GAUTIER, «*Le prophète*», «*La Presse*», 23 aprile 1849; rist. in ID., *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 voll., Paris, Hetzel, 1858-1859, vi, pp. 80-92; AUGUSTE MOREL, «*Le prophète*». *Analyse critique de la nouvelle partition de Giacomo Meyerbeer*, Paris, Lèvy, 1849; PAUL SCUDO, «*Le prophète*», «*Revue des deux mondes*», 22 aprile 1849, pp. 512-524; rist. in ID., *Critiques et littérature musicales*, Paris, Lecou, 1852, pp. 208-226; ERNST OTTO LINDNER, *Meyerbeers «Prophet» als Kunstwerk beurtheilt*, Berlin, Gärtner, 1850; JULIUS SCHLADEBACH, *Meyerbeers «Prophet». Ein kritischer Versuch über das Werk vom musikalisch-dramaturgischen Standpunkte mit besonderer Berücksichtigung der Vorstellung der Dresdner Bühne*, Dresden, Grimm, 1850; FRANZ LISZT, *Über Meyerbeers «Hugenotten»*, in *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, a cura di Lina Ramann, 6 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880-1883, II, pp. 64-66 (frammento redatto nel 1837); ID., *Scribe und Meyerbeers «Robert der Teufel»*, ivi, III, pp. 48-67 (pubblicato inizialmente nel 1854).

⁵ GEORGE SAND, *A Giacomo Meyerbeer*, in ID., *Lettres d'un voyageur*, 2 voll., Paris, Bonnaire, 1837, pp. 258-306.

⁶ HONORÉ DE BALZAC, *Gambara. Étude philosophique*, «*Revue et Gazette musicale de Paris*», IV/30-34, 1837, pp. 348-351, 355-362, 363-369, 371-377, 380-382; ID., *Massimilla Doni*, Paris, Souverain, 1839.

⁷ GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, «*L'Italiano, foglio letterario*», I/2-4, 1836, pp. 69-74, 105-110, 158-165; rist. in *Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini*, 94 voll., Imola, Galeati, 1906-1943, VIII (*Letteratura*, II), pp. 119-165.

⁸ CHARLES LEWIS GRUNEISEN, *Memoir of Meyerbeer, with Notices, Historical and Critical, of His Celebrated Operas*, London, Brettell, 1848; EUGÈNE DE MIRECOURT, *Meyerbeer*, Paris, Roret, 1854; Havard, 1856², 1858³; ALBERT DE LASALLE, *Meyerbeer. Sa vie et le catalogue de ses œuvres*, Paris, Dentu, 1864; ARTHUR POUGIN, *Meyerbeer. Notes biographiques*, Paris, Tresse, 1864; HENRI BLAZE DE BURY, *Meyerbeer et son temps*, Paris, Lèvy, 1865.

⁹ CAMILLE BELLAIGUE, *Le drame lyrique et «Le prophète»*, in ID., *L'année musicale (octobre 1887 à octobre 1888)*, Paris, Delagrave, 1889, pp. 69-83.

¹⁰ HERBERT SPENCER, *Meyerbeer*, in ID., *Facts and Comments*, London, Williams & Norgate, 1902, pp. 80-82.

mai messo in dubbio e la ricerca su Meyerbeer si arricchì di una messe notevole (ma alquanto disomogenea) di contributi di natura aneddotica,¹¹ analitica,¹² documentaria¹³ e bibliografica.¹⁴

La prima metà del ventesimo secolo rappresentò indubbiamente il punto più basso della fama di Meyerbeer. Le tendenze critiche affiorate negli ultimi decenni dell'Ottocento trovarono nuova linfa nel clima gravido di tensione intercorso tra le due guerre mondiali e degenerarono spesso in libelli militanti dal violento tono accusatorio. In Francia i sentimenti anti-semiti e anti-tedeschi così diffusi nel periodo post-bellico trovarono espressione più compiuta nella monografia compilata dal critico Pierre Lasserre,¹⁵ mentre l'eloquente articolo *The Tragedy of Meyerbeer*, scritto da Alexander E. Brent Smith¹⁶ per l'autorevole rivista «Music & Letters», cristallizzava l'immagine

¹¹ HERMANN MENDEL, *Giacomo Meyerbeer. Sein Leben und seine Werke*, Berlin, Lesser, 1869; trad. it. di Luca Lazaneo, Torino-Napoli, Unione Tipografica Editrice, 1870; JEAN F. SCHUCHT, *Meyerbeer's Leben und Bildungsgang. Seine Stellung als Operncomponist im Vergleich zu den Tondichtern der Neuzeit. Nebst noch ungedruckten Briefen Meyerbeers*, Leipzig, Matthes, 1869; ADOLPH KOHUT, *Meyerbeer*, Leipzig, Reclam, 1890; GEORG RICHARD KRUSE, *Giacomo Meyerbeer*, Leipzig, Reclam, 1895; ID., *Meyerbeers Jugendopern*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», I, 1918-1919, pp. 399-413; JOHANNES WEBER, *Meyerbeer. Notes et souvenirs d'un des ses secrétaires*, Paris, Fischbacher, 1898; LOUIS ALBERT BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Meyerbeer, souvenirs d'autrefois*, «Revue musicale», IV/19, 1904, pp. 452-455; HENRI DE CURZON, *Meyerbeer. Biographie critique*, Paris, Laurens, 1910; LIONEL ALEXANDRE DAURIAC, *Meyerbeer*, Paris, Alcan, 1913, 1921², 1930³.

¹² FÉLIX CLÉMENT, *Meyerbeer*, in ID., *Les musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1868, pp. 433-451; EDUARD HANSLICK, *Meyerbeer (Mit besonderer Berücksichtigung seiner drei letzten Opern)*, in ID., *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin, Hoffmann, 1875, pp. 138-173; GEORGE BERNARD SHAW, *The Merits of Meyerbeer*, «Hornet», 1 agosto 1877; JOSEPH BENNETT, *Giacomo Meyerbeer*, London, Novello, 1885; NATHAN HASKELL DOLE, *Meyerbeer*, in ID., *A Score of Famous Composers*, New York, Crowell, 1891, pp. 327-346; ETIENNE DESTANGES, *L'œuvre théâtrale de Meyerbeer*, Paris, Fischbacher, 1893; JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME, *Die «Hugenotten»-Première*, «Die Musik», III/1, 1903-04, pp. 187-200; HENRY EYMIEU, *L'œuvre de Meyerbeer*, Paris, Fischbacher, 1910; JULIUS KAPP, *Richard Wagner und Meyerbeer*, «Die Musik», X/14, 1910-1911, pp. 81-94, 171-172; *Meyerbeer*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1920, 1932⁸; rist. Schaen, Sandig, 1982; ID., *Richard Wagner und Meyerbeer*, ID., «Die Musik», X/14, 1910-1911, pp. 81-94, 171-172; CAMILLE SAINT-SAËNS, *Meyerbeer*, «L'Écho de Paris», 18 febbraio, 3 marzo, 10 marzo 1912; rist. in ID., *École buissonnière. Notes et souvenirs*, Paris, Lafitte, 1913, pp. 277-300.

¹³ ARTHUR POUGIN, *Quatre lettres de Meyerbeer*, «La France musicale», XXXII/32, 1868, pp. 245-247; *Quelques lettres inédites de Meyerbeer*, «Le revue musicale», IV/19, 1904, pp. 444-452; WILHELM ALTMANN, *Briefe Meyerbeers an Gottfried Weber. Aus den Jahren 1811-15, 1833 und 1837*, «Die Musik», VII/20-21, 1908, pp. 71-86; 155-161. Edito negli anni Trenta è un piccolo ma prezioso lascito epistolare curato da GEORG KINSKY, *Fünf Briefe Wagners an Meyerbeer*, «Schweizerische Musikzeitung», LXXIV/22, 1934, pp. 705-716; mentre tra le raccolte più recenti citiamo: MILAN POSPIŠIL, *Meyerbeerovy dopisy v eských archivech*, «Hudební veda», XXVIII/3, 1991, pp. 257-265; GUNTER QUARG, *Adolf Bernhard Marx an Giacomo Meyerbeer. Briefe aus den Jahren 1839 bis 1845*, «Musica», II/3, 1995, pp. 166-172; ANNA TEDESCO, *Per un più compiuto ritratto di Meyerbeer. Due lettere a proposito di un'opera che non si fece*, «Recercare», XII, 2000, pp. 121-135.

¹⁴ WILHELM ALTMANN, *Meyerbeer-Forschungen. Archivalische Beiträge aus der Registratur der Generalintendantur der Königlichen Schauspielen zu Berlin*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», IV/3, 1903, pp. 519-534; rist. Hildesheim-New York, 1970; CARL ETTLER, *Bibliographie des œuvres de G. Meyerbeer*, «Revue musicale», IV/19, 1904, pp. 436-444.

¹⁵ PIERRE LASSERRE, *Meyerbeer*, in ID., *L'esprit de la musique française (de Rameau à l'invasion wagnérienne)*, Paris, Payot, 1917, pp. 143-176.

¹⁶ ALEXANDER E. BRENT SMITH, *The Tragedy of Meyerbeer*, «Music & Letters», VI/3, 1925, pp. 248-255. Alieni da preconcetti storico-critici sono da segnalare, al contrario, i contributi di HERMAN KLEIN, *The Treasures of Meyerbeer*, «Gramophone», III/4-6, 1925, pp. 161-164; 212-215; 261-264; ID., *The «Huguenots» Revival*, ivi, V/2, 1927, pp. 47-48; BERNARD VAN DIEREN, *Meyerbeer*, in ID., *Down Among the Dead Men and Other Essays*, London, Oxford University Press, 1935, pp. 142-174; rist. New York, Libraries Press, 1967; e MARTIN



Copertina e frontespizio del libretto per la prima rappresentazione dell'*Africana* al Teatro La Fenice di Venezia, 1 marzo 1868. Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice.

tanto abusata del compositore di genio che aveva sprecato il proprio talento per inseguire sfacciatamente gli istinti più volgari delle masse. La musicologia tedesca continuava in generale a riecheggiare i molti luoghi comuni sorti nel secolo precedente, eppure riuscì a produrre la preziosa biografia critica di Hermann Abert,¹⁷ il pionieristico studio di Edgar Istel¹⁸ sulla tecnica compositiva di Meyerbeer partendo dalle teorie sviluppate e propagate da Wagner e una coppia di pregevoli tesi dottorali.¹⁹ Nonostante la concomitante e quasi totale sparizione dei titoli grandoperistici dalle scene internazionali, si iniziò inoltre ad allargare lo sguardo al genere parigino nel suo complesso, anche se la prospettiva adottata si concentrò primariamente sugli aspetti sociali

COOPER, *Giacomo Meyerbeer*, in *Fanfare for Ernest Newman*, a cura di Herbert Maurice van Thal, London, Barker, 1955, pp. 38-57; Id., *Giacomo Meyerbeer, 1791-1864*, «Proceedings of the Royal Musical Association», xc/1, 1963, pp. 97-127.

¹⁷ HERMANN ABERT, *Giacomo Meyerbeer*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», xxv, 1918, pp. 37-52; rist. in Id., *Gesammelte Schriften und Vorträge*, a cura di Friedrich Blume, Halle, Niemeyer, 1929, pp. 397-420.

¹⁸ EDGAR ISEL, *Meyerbeer's Way to Mastership. Employment of the Modern Leading-Motive Before Wagner's Birth*, «The Musical Quarterly», xii/1, 1926, pp. 72-109.

¹⁹ HUGO STRELITZER, *Meyerbeers deutsche Jugendopern*, dissertazione dottorale, Münster Universität, 1920; ROSA HAUDEK, *Scribes Operntexte für Meyerbeer. Eine Quellenuntersuchung*, dissertazione dottorale, Wien Universität, 1928.

del fenomeno piuttosto che su un'indagine estetica, come nel caso dell'illuminante volume di William Loran Crosten.²⁰

Il fortunato allestimento degli *Huguenots* dapprima alla Staatsoper di Amburgo nel 1958, quindi alla Scala di Milano quattro anni più tardi coincise con la rinascita dell'interesse nei confronti del compositore tedesco. Dopo decenni di assenza alcuni dei suoi titoli tornarono a ricevere l'onore del palcoscenico – sempre nel 1962 *Le prophète* fu ripreso allo Staatstheater di Zurigo, mentre il San Carlo di Napoli metteva in scena *L'africaine* –, aprendo definitivamente la strada al salutare cambio di prospettiva che interessò gli studi su Meyerbeer in concomitanza con la ricorrenza nel 1964 del centenario della morte. Artefice principale di questo rinnovamento fu il musicologo tedesco Heinz Becker, che dal 1960 licenziò il volume iniziale del ricchissimo lascito epistolare e memorialistico privato del musicista,²¹ – sette altri tomi furono poi dati alle stampe nei decenni a seguire con lenta cadenza fino al completamento dell'opera nel 2006 –, occupandosi per primo grazie alla minuziosa conoscenza delle fonti di aspetti fondamentali della drammaturgia meyerbeeriana, quali il ruolo del compositore nell'elaborazione finale dei propri libretti, l'uso della categoria della *couleur locale*, la complessa relazione con Heine,²² curando infine due corpose monografie dal taglio documentario.²³

²⁰ WILLIAM LORAN CROSTEN, *French Grand Opera, an Art and a Business*, New York, King's Crown Press, 1948; rist. New York, Da Capo Press, 1972.

²¹ Giacomo Meyerbeer. *Briefwechsel und Tagebücher*, I-II a cura di Heinz Becker, III-IV a cura di Heinz e Gudrun Becker, V-VI a cura di Sabine Henze-Döhring e Hans Moeller, VII-VIII a cura di Sabine Henze-Döhring, De Gruyter, 1960-2006 (I. *Bis 1824*, 1960; II. *1825-1836*, 1970; III. *1837-1845*, 1975; IV. *1846-1849*, 1985; V. *1850-1853*, 1998; VI. *1853-1855*, 2002; VII. *1856-1859*, 2004; VIII. *1860-1864*, 2006).

²² HEINZ BECKER, *Der Fall Heine-Meyerbeer. Neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil*, Berlin, De Gruyter, 1958; ID., *Giacomo Meyerbeer. On the Occasion of the Centenary of His Death*, «Leo Baeck Institute Yearbook», IX/1, 1964, pp. 178-201 (all'interno dello stesso volume occorre segnalare anche il conciso ma illuminante saggio di MAX BROD, *Some Comments on the Relationship Between Meyerbeer and Wagner*, pp. 202-205); ID., *Zwischen Oper und Drama. Zu Meyerbeers Konzeption der dramatischen Szene*, «Wagner Symposium», 1973, pp. 86-94; ID., *Giacomo Meyerbeers Mitarbeit an den Libretti seiner Opern, in Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn 1970*, a cura di Carl Dahlhaus, Kassel, Bärenreiter, 1973, pp. 155-162; ID., *Die Couleur locale als Stilcategory der Oper*, in *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, a cura di Heinz Becker, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 23-45; ID., «... Der Marcel von Meyerbeer». *Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte der «Huguenotten»*, in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischen Kulturbesitz 1979/80*, a cura di Dragmar Droysen, Berlin, Merseburger, 1981, pp. 79-100; ID., *Setkání v Boulogne-sur-mer. Wagner a Meyerbeer*, «Hudební věda», XXI/4, 1984, pp. 293-302 (tra gli altri contributi nello stesso numero citiamo: MARIA OTTLOVÁ E MILAN POSPÍŠIL, *Smetanuv Meyerbeer*, pp. 355-364; JITKA LUDVOVÁ, *Meyerbeer na pražském německém jevišti 1815-1935*, pp. 365-374; BOŘIVOJ SRBA, *Scénické vypravování Meyerbeerových oper na českém jevišti*, pp. 376-385); ID., *Eine «Undine» Oper Meyerbeer für Paris*, in *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, a cura dell'Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1986, pp. 31-44; ID., *Fata sua habent documenta. Zur Erwerbung des Meyerbeer-Archivs für die Staatsbibliothek*, «Jahrbuch der Stiftung Preussischer Kulturbesitz 1987», XXIV, 1988, pp. 277-300. Licenziata in occasione dei settant'anni del musicologo è, per concludere, la miscellanea *Giacomo Meyerbeer. Musik als Welterfahrung. Heinz Becker zum 70. Geburtstag*, a cura di Sieghart Döhring e Jürgen Schader, München, Ricordi, 1995.

²³ Giacomo Meyerbeer in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, a cura di Heinz Becker, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1980 («Rowohlts Monographien», 288); *Giacomo Meyerbeer. Ein Leben in Briefen*, a cura di Heinz Becker e Gudrun Becker, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1983 («Taschenbücher zur Musikwissenschaft», 85); rist. Leipzig, Reclam, 1987; trad. ingl. di Mark Violette, *Giacomo Meyerbeer. A Life in Letters*, London-Portland, Helm-Amadeus, 1989. Più recente è la preziosa biografia redatta da REINER ZIMMERMANN, *Giacomo Meyerbeer. Eine Biographie nach Dokumenten*, Berlin, Parthas, 1998.



Locandina per la ripresa dell'*Africana* al Teatro La Fenice di Venezia, 26 dicembre 1873. Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice.

Propiziate dalla fondamentale messinscena, seppur in versione largamente rimaneggiata, nel 1968 di *Robert le diable* per il 31. Maggio Musicale Fiorentino e con *star* del calibro di Boris Christoff e Renata Scotta, ulteriori riprese dei titoli di Meyerbeer seguirono a ritmo serrato negli anni Settanta e Ottanta alimentando una nuova gloriosa stagione del belcanto e allargando lo sguardo ad opere non appartenenti al genere grandoperistico, come il melodramma serio *Il crociato in Egitto* (1972) o gli *opéras comiques* *L'étoile du Nord* (1975) e *Dinorah* (1980). In sede musicologica l'opera meritoria iniziata da Becker diede notevole impulso allo svilupparsi di un approccio più scientifico negli studi meyerbeeriani che si aprì all'esplorazione di tematiche rimaste fino a quel momento ai margini della ricerca: dall'attenta disamina del tormentato rapporto con Wagner²⁴ all'indagine

²⁴ JOAN LEWIS THOMSON, *Meyerbeer and His Contemporaries*, dissertazione dottorale, Columbia University, 1972; Id., *Giacomo Meyerbeer. The Jew and His Relationship with Richard Wagner*, «Musica judaica», 1/1, 1975-1976, pp. 55-87; BERNDT WILHELM WESSLING, *Meyerbeer. Wagners Beute, Heines Geise*, Düsseldorf, Droste, 1984; CARL DAHLHAUS, *Wagner, Meyerbeer und der Fortschritt. Zur Opernästhetik des Vormärz*, in *Festschrift für Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, a cura di Ernst Herttrich e Hans Schneider, Tutzing, Schneider, 1985, pp. 103-116 (all'interno dello stesso volume citiamo anche il resoconto di HEINZ BECKER, *Meyerbeers Wiener Reise tagebuch 1813*, pp. 29-47); HELMUTH WEINLAND, *Wagner und Meyerbeer*, in Id., *Richard Wagner. Zwischen Beethoven und Schönberg*, München, Text+Kritik, 1988, pp. 31-72 («Musik-Konzepte», 59). In anni recenti l'argomento è stato toccato inoltre da SIEGHART DÖHRING, *Meyerbeer und Wagner*, in *Richard Wagner und sei-*

di specifici aspetti compositivi²⁵ – da segnalare in particolare i contributi di Andrew Everett e Steven Huebner²⁶ –, dal nutrito filone dedicato alla ricezione coeva del musicista e alle influenze del *grand opéra* in Francia e Italia²⁷ a utili compendi bibliografici²⁸ fino allo studio pionieristico di

ne "Lehrmeister". Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (6. und 7. Juni 1997). Egon Voss zum 60. Geburtstag, a cura di Christoph-Hellmut Mahling e Kristina Pfarr, Mainz, Are, 1999, pp. 145-154 («Schriften zur Musikwissenschaft», 2); Id., *Die traumatische Beziehung Wagners zu Meyerbeer*, in *Richard Wagner und die Juden*, a cura di Dieter Borchmeyer, Ami Maayani e Susanne Vill, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2000, pp. 262-273; ULRICH DRÜNER, «Ich bin Meyerbeer's Schüler». Richard Wagners Verhältnis zu Giacomo Meyerbeer, «Das Orchester», XLVIII/4, 2000, pp. 16-24; rist. in Id., *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler*, Köln, Böhlau, 2003, pp. 47-52; e TOM KAUFMANN, *Wagner vs. Meyerbeer*, «The Opera Quarterly», XIX/4, 2003, pp. 644-669.

²⁵ CHRISTHART FRESE, *Dramaturgie der grossen Opern Giacomo Meyerbeer*, Berlin, Lienau, 1970; FRANCIS CLAUDON, *Giacomo Meyerbeer et Victor Hugo: dramaturgies comparées*, in *Regards sur l'opéra. Du «Ballet Comique de la reine» à l'Opéra de Pékin*, a cura di Joseph-Marc Bailbé e del Centre d'Art, Esthétique et Littérature de l'Université Rouen, Paris, Presses universitaires de France, 1976, pp. 101-111; ROBERT MILLER, *Große Oper als Historienbild. Überlegungen zur Zusammenarbeit von Eugène Scribe und Giacomo Meyerbeer*, in *Oper und Operntext*, a cura di Jens Malte Fischer, Heidelberg, Winter, 1985, pp. 45-79 («Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft», 60); MATTHIAS BRZOSKA, *Historische Bewusstsein und musikalische Zeitgestaltung*, «Archiv für Musikwissenschaft», XLV/1, 1988, pp. 50-66.

²⁶ ANDREW EVERETT, «Bewitched in a Magic Garden». Meyerbeer in Italy, «Donizetti Society Journal», VI, 1988, pp. 163-192; STEVEN HUEBNER, *Italianate Duets in Meyerbeer's Grand Operas*, «Journal of Musicological Research», VIII/3-4, 1989, pp. 203-258.

²⁷ JULIAN BUDDEN, *Verdi and Meyerbeer in Relation to «Les Vêpres Siciliennes»*, «Studi verdiani», I, 1982, pp. 11-20; MARIE-HELENE COUDROY-SAGHAI, *La critique parisienne et le Grand opéra meyerbeerien*, «Revue internationale de Musique française», XVII, 1985, pp. 29-40; Id., *La critique parisienne des "grands opéras" de Meyerbeer. «Robert le diable» – «Les huguenots» – «Le prophète» – «L'Africaine»*, 2 voll., Saarbrücken, Galland, 1988 («Studien zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts», 2); FABRIZIO DELLA SETA, *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di «dramma musicale»*, in *L'opera tra Venezia e Parigi. Atti del convegno internazionale (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 11-13 settembre 1986)*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988, pp. 147-176; Id., *Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia. Le traduzioni del grand opéra, in Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, cit., pp. 309-351; FIAMMA NICOLODI, *Il grand opéra di Meyerbeer da fenomeno elitario a spettacolo di massa*, in EAD., *Orizzonti musicali italo-europei*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 43-75; EAD., *Les grands opéras de Meyerbeer en Italie (1840-1890)*, in *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux. Actes du colloque franco-italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16-18 octobre 1997)*, a cura di Hervé Lacombe, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 87-115 («Publications de la Société française de musicologie», III/8); MICHAEL WITTMANN, *Meyerbeer and Mercadante? The reception of Meyerbeer in Italy*, «Cambridge Opera Journal», VI/2, 1993, pp. 115-132; ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Opera, opera-ballo e «grand opéra». Commistioni stilistiche e ricezione critica nell'Italia teatrale di secondo Ottocento (1860-1870)*, in *Opera & libretto II*, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1993, pp. 283-349; KATHERINE ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue Gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; GLORIA STAFFIERI, *Da «Robert le diable» a «Macbeth». Influssi di Meyerbeer sulla produzione verdiana degli anni Quaranta*, «Studi Verdiani», 13, 1998, pp. 13-44; MARCELLO CONATI, *Quasi un mistero. Il silenzio italiano sui grand opéra di Meyerbeer*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXIII/2, 4, 1999, pp. 157-170; 534-557; *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, a cura di Roger Parker e Mary Ann Smart, Oxford, Oxford University Press, 2001 (in particolare la sezione *Reading Grand Opéra*, pp. 111-212); CORMAC NEWARK, *Metaphors for Meyerbeer*, «Journal of Royal Music Association», CXXVII/1, 2002, pp. 23-43; ANNA TEDESCO, *Il «grand opéra» e i teatri italiani. un caso emblematico. «Il profeta» a Parma (28 dicembre 1853)*, «Musica e Storia», XI/1, 2003, pp. 139-160; JENNIFER JACKSON, *Giacomo Meyerbeer. Reputation Without Cause? A Composer and His Critics*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

²⁸ CARL DAHLHAUS, *Motive der Meyerbeerkritik*, in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischen Kulturbesitz* 1978, a cura di Dragmar Droysen, Kassel, Merseburger, 1979, pp. 35-42; ANSELM

Karin Pendle sulle tecniche drammaturgiche della librettistica di Eugène Scribe, fedele collaboratore di Meyerbeer in tutti i suoi trionfi parigini.²⁹

Culmine del processo di rivalutazione moderna di uno dei grandi operisti mondiali è stato infine il bicentenario della nascita celebrato nel 1991 con una robusta serie di iniziative destinate a rinviare l'interesse critico nei confronti del compositore. Accanto all'organizzazione di numerosi convegni di studi, succedutisi a ritmo serrato nel decennio a seguire,³⁰ la ricorrenza ha incoraggiato la fondazione su iniziativa di Heinz e Gudrun Becker del Meyerbeer-Institut di Thurnau, associato all'Università di Bayreuth e distintosi fin dalla nascita per l'attività febbrile di divulgazione. Organi editoriali principali sono la rivista «Meyerbeer-Studien»³¹ e il bollettino «Meyerbeer-Magazin»,³² affiancati dall'ambizioso progetto dell'edizione critica delle opere (*Meyerbeer Werkausgabe*),³³ fino ad allora reperibili solo in copie facsimili delle edizioni a stampa ottocentesche o dei manoscritti.³⁴ Instancabile promotore della moderna ricerca meyerbee-

GERHARD, *Die französische 'Grand Opéra' in der Forschung seit 1945*, «Acta Musicologica», LIX/3, 1987, pp. 220-270.

²⁹ KARIN PENDLE, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979 («Studies in Musicology», 6).

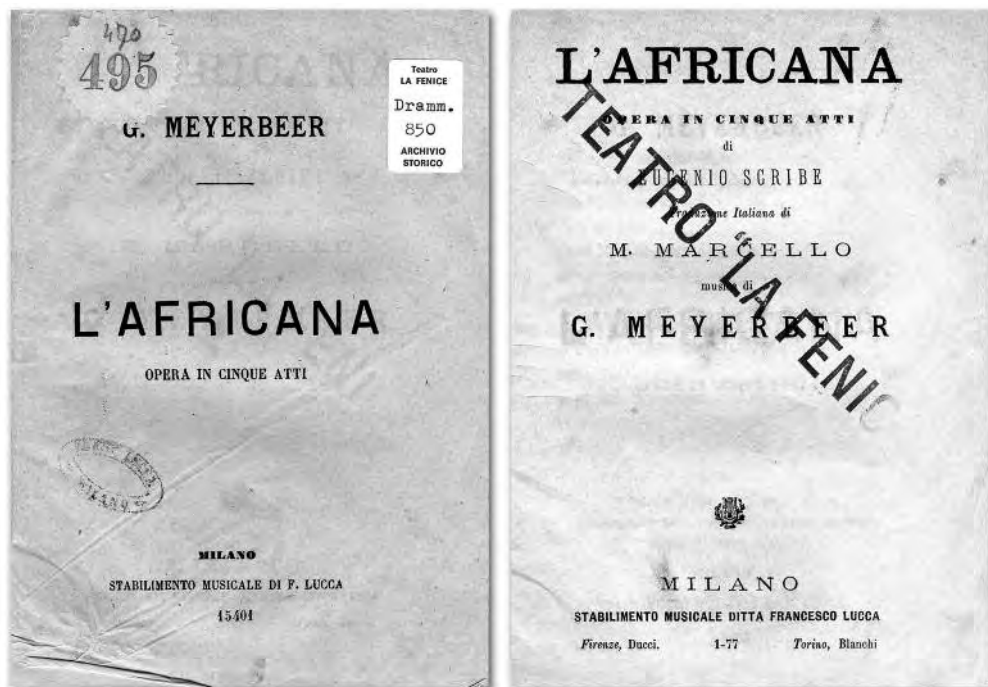
³⁰ Il più importante è stato senza dubbio quello tenutosi a Thurnau nel mese di settembre del 1991: *Meyerbeer und das Europäische Musiktheater*, a cura di Sieghart Döhring e Arnold Jacobshagen, Laaber, Laaber, 1998 («Thurnauer Schriften zum Musiktheater», 16). Nel novero delle miscellanee scaturite da simposi internazionali occorre poi citare: *Meyerbeer und der Tanz*, a cura di Gunhild Oberzaucher-Schüller e Hans Moeller, Paderborn, Ricordi-University Press, 1998 («Meyerbeer-Studien», 2; Forschungsinstitut für Musiktheater dell'Università di Bayreuth, Thurnau, 1995); *Meyerbeers Bühne im Gefüge der Kunst. Konzeption und Realisation der Grand Opéra*, a cura di Sybille Dahms, Manuela Jahrmärker e Gunhild Oberzaucher-Schüller, Paderborn, Ricordi-University Press, 2002 («Meyerbeer-Studien», 4; Institut für Musikwissenschaft dell'Università di Salisburgo, Salisburgo, 1996); *Meyerbeer und die Opéra-comique*, a cura di Arnold Jacobshagen e Milan Pospíšil, Laaber, Laaber, 2004 («Thurnauer Schriften zum Musiktheater», 20; Forschungsinstitut für Musiktheater dell'Università di Bayreuth, Thurnau, 1998); *Giacomo Meyerbeer. «Le prophète». Edition, Konzeption, Rezeption. Bericht zum Internationalen Kongress (13-16 Mai 2007, Folkwang Hochschule Essen-Werden)*, a cura di Matthias Brzoska, Andreas Jacob e Nicole K. Strohm, Hildesheim, Olms, 2009. Preziose informazioni sono infine reperibili nei cataloghi delle numerose mostre celebrative organizzate nei primi anni Novanta: *Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Große Oper-Deutsche Oper. Bericht der Wissenschaftlichen Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1991*, a cura di Hans John e Günther Stephan, Dresden, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 1992 («Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden», 24); *Giacomo Meyerbeer Weltbürger der Musik. Eine Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin zum 200. Geburtstag des Komponisten (31 Oktober – 5 Januar 1992)*, a cura di Heinz Becker e Gudrun Becker, Wiesbaden, Ludwig Reichert, 1991; *Giacomo Meyerbeer. Komponist – Jude – Europäer. Eine Ausstellung des Österreichischen Theater Museums in Zusammenarbeit mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth und dem Meyerbeer Institut Thurnau*, a cura di Gunhild Oberzaucher-Schüller e Jarmila Weissenböck, Wien, Böhlau, 1998 («Mimundus», 10).

³¹ Oltre ai numeri già citati (cfr. nota 31) sono stati editi altri due volumi: *Meyerbeer-Studien*, a cura di Reinhold Quandt, Paderborn, Ricordi-University Press, 1997 («Meyerbeer-Studien», 1); *Die Ballettpantomimen von Eugène Scribe. Texte, Skizzen und Entwürfe*, a cura di Manuela Jahrmärker, Paderborn, Ricordi-University Press, 1999 («Meyerbeer-Studien», 3).

³² Pubblicato a cadenza irregolare, ha raggiunto le sedici uscite nel 2007.

³³ Al momento sono stati dati alle stampe i seguenti volumi: *Abteilung I (Bühnenwerke)*, x. *Robert le diable* (2010) e xiv. *Le prophète* (2011), *Abteilung II (Geistliche und weltliche Vokalwerke)* l'oratorio *Gott und die Natur*.

³⁴ *Early Romantic Opera. Bellini, Rossini, Meyerbeer, Donizetti & Grand Opera*, 71 voll., a cura di Philipp Gossett e Charles Rosen, New York, Garland, 1978-1983. Nella collana sono riprodotte le partiture a stampa di tutte le opere francesi di Meyerbeer e una copia manoscritta del *Crociato in Egitto*: xviii. «Il crociato in Egitto»



Copertina e frontespizio del libretto per la ripresa dell'*Africana* al Teatro La Fenice di Venezia, 26 dicembre 1873. Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice.

riana è stato il musicologo tedesco Sieghart Döhring, presidente del Meyerbeer-Institut dal 1996 e autore di una paziente opera di messa a fuoco del concetto di *grand opéra* come genere³⁵ che ha ridestato una rinnovata attenzione alla modernità del fenomeno nel suo stretto legame con la realtà politica, sociale e culturale dell'epoca – tra i titoli più significativi sono da menzionare i lavori di Jane Fulcher, Anselm Gerhard, Matthias Brzoska e Mark Everist.³⁶ Nuove prospettive

to», 1979; XIX. «*Robert le diable*», 1979; XX. «*Les huguenots*», 1980; XXI. «*Le prophète*», 1978; XXII. «*L'étoile du nord*», 1980; XXIII. «*Le pardon de Ploërmel*», 1981; XXIV. «*L'africaine*», 1979.

³⁵ SIEGHART DÖHRING, *Grand Opéra als Ideendrama*, «Lendemaïns», XXXI/XXXII, 1983, pp. 11-22; trad. it., Giacomo Meyerbeer: *Il grand opéra come dramma d'idee*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 365-381. Il soggetto è stato poi ampiamente sviluppato nel volume curato con la moglie Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber, Laaber, 1997, pp. 113-130, 144-164 («Handbuch der musikalischen Gattungen», 13). Dello stesso autore citiamo inoltre: *Die Autographen der vier Hauptopern Meyerbeers. Ein erster Quellenbericht*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXIX/1, 1982, pp. 32-63; ID., *Meyerbeers Konzeption der historischen Oper und Wagner Musikdrama*, in *Wagnerliteratur und Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium. München 1983*, a cura di Carl Dahlhaus e Egon Voss, Mainz-New York, Schott, 1985, pp. 95-100.

³⁶ JANE FULCHER, *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; ID., *Meyerbeer and the Music of Society*, «Musical Quarterly», LXVII/2, 1981, pp.

ve di ricerca hanno infine interessato problematiche connesse al rapporto con i cantanti e all'orchestrazione,³⁷ alla scenografia e agli aspetti visivi del *grand opéra*,³⁸ ai *gender studies*,³⁹ mentre una colossale opera di sistemazione critica della ricerca meyerbeeriana è stata intrapresa nell'ultimo decennio con zelo enciclopedico da Robert Ignatius Letellier, curatore della versione inglese dei diari di Meyerbeer,⁴⁰ della stampa in facsimile delle partiture manoscritte per la Cambridge Scholars Press di Newcastle,⁴¹ dell'edizione dei libretti⁴² e di un'ampia messe di contributi dall'ottica omnicomprensiva.⁴³

213-229; ANSELM GERHARD, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1992; trad. ingl. di Mary Whittall, *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1998; ID., *Giacomo Meyerbeer et le thriller avant la lettre. Choc et suspense dans le cinquième acte des «Huguenots»*, in *Le Théâtre lyrique en France au 19e siècle*, a cura di Paul Prévost, Metz, Serpenoise, 1995, pp. 107-118; MATTHIAS BRZOSKA, *Die Idee des Gesamtkunstwerk in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber, Laaber, 1995 («Thurnauer Schriften zum Musiktheater», 14); MARK EVERIST, *Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth-Century Paris*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2005.

³⁷ ALAN ARMSTRONG, *Gilbert-Louis Duprez and Gustave Roger in the Composition of Meyerbeer's «Le prophète»*, «Cambridge Opera Journal», VIII/2, 1996, pp. 147-165; ANDREAS JACOB, *Grundzüge der Instrumentation in Meyerbeers Opern*, in *Aspekte historischer und systematischer Musikforschung. Zur Symphonie im 19. Jahrhundert, zu Fragen der Musiktheorie, der Wahrnehmung von Musik und Anderes*, a cura di Christoph-Hellmut Mahling e Kristina Pfarr, Mainz, Are, 2002, pp. 367-379 («Schriften zur Musikwissenschaft», 5).

³⁸ *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operas/Douze livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes*, a cura di H. Robert Cohen, Stuyvesant, Pendragon, 1991 («Vie musicale en France en XIX^e siècle», 3; comprende le disposizioni sceniche per *Robert le diable* e *Le prophète*); *The Original Staging Manuals for Ten Parisian Operatic Premières 1824-1843 / Dix Livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes 1824-1843*, a cura di H. Robert Cohen, ivi, 1998 («Vie musicale en France en XIX^e siècle», 6; comprende le disposizioni sceniche per *Les huguenots* e *L'africaine*); MANUELA JAHRMÄRKER, *Comprendre par les yeux. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand Opéra*, Laaber, Laaber, 2006 («Thurnauer Schriften zum Musiktheater», 21).

³⁹ NAOMI ADELE ANDRÉ, *Meyerbeer in Italy. The Crusader, the Castrato, and the Disguised Second Woman*, in ID., *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth Century Italian Opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 51-88; ID., *Women's Roles in Meyerbeer's Operas. How Italian Heroines are Reflected in French Grand Opera*, in *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, a cura di Victoria Johnson, Jane Fulcher e Thomas Ertman, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 87-114 («Cambridge Studies in Opera»).

⁴⁰ *The Diaries of Giacomo Meyerbeer*, a cura di Robert Ignatius Letellier, 4 voll., Madison-London, Fairleigh Dickinson University Press-Associated University Press, 1999-2003 (I. *The Early Years, Italy (1791-1826) and the Parisian Triumphs (1827-1839)*, 1999; II. *The Prussian Years and «Le prophète» (1840-1849)*, 2000; III. *The Years of Celebrity (1850-1856)*, 2002; IV. *The Last Years (1857-1864)*, 2003).

⁴¹ Al momento la serie comprende *L'africaine* e *Robert le diable*, licenziati nel 2005, mentre *Les huguenots* e *Le prophète* sono usciti l'anno seguente.

⁴² *The Meyerbeer Libretti*, a cura di Robert Ignatius Letellier e Richard Arsenty, 11 voll., Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2008; *Giacomo Meyerbeer. The Non-Operatic Texts*, a cura di Robert Ignatius Letellier e Richard Arsenty, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2007.

⁴³ ROBERT IGNATIUS LETELLIER, *Meyerbeer Studies. A Series of Lectures, Essays and Articles on the Life and Work of Giacomo Meyerbeer*, Rosemont, 2005; ID., *The Operas of Giacomo Meyerbeer*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2006; *Giacomo Meyerbeer. A Reader*, a cura di Robert Ignatius Letellier, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2007; ID. e MARCO CLEMENTE PELLEGRINI, *Giacomo Meyerbeer. A Guide to Research*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007; ID., *An Introduction to the Dramatic Works of Giacomo Meyerbeer. Operas, Ballets, Cantatas, Plays*, Aldershot, Ashgate, 2008; ID., *Meyerbeer's «Robert le diable». The Premier Opéra Romantique*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2012.

Ultimo *grand opéra* del binomio Scribe-Meyerbeer a raggiungere il palcoscenico, *L'africaine* ha sofferto in misura notevole della lunghissima gestazione creativa – iniziato già nel 1837, il progetto si arenò per due volte, prima di essere ripreso con decisione dal compositore solo negli ultimi anni – e della mancanza di rifinitura da parte dei due autori. Al librettista, che morì nel 1861, succedettero diversi letterati che non riuscirono però a eliminare del tutto le incongruenze accumulate nel corso della stesura; la scomparsa tre anni più tardi del musicista privò invece l'opera della sua fisionomia definitiva, compito portato a termine dal musicologo e compositore belga François-Joseph Fétis per la rappresentazione postuma all'Opéra nel 1865. Pur mancando dell'ammirevole logica drammatica dei titoli precedenti, il lavoro favorì non poco, per via dell'ambientazione 'africana', il diffondersi sulle scene operistiche europee del secondo Ottocento del gusto per l'esotico, esibendo al contempo raffinatezze armonico-timbriche e novità tecnico-vocali che testimoniano la straordinaria capacità di rinnovamento stilistico del suo autore. Motivi conduttori della ricerca musicologica sull'*Africaine* sono stati in misura prevalente gli aspetti legati alla ricezione⁴⁴ e la disamina della genesi alquanto tormentata dell'opera.⁴⁵ In anni più recenti si è invece indagato il presunto rapporto del lavoro con l'ideologia orientalista⁴⁶ oppure la struttura drammatica di singole scene,⁴⁷ mentre Gabriela Gomez da Cruz ha dedicato all'*Africaine* una corposa tesi dottorale, soffermandosi quindi sui sottili rapporti intrecciati dall'opera con la mitologica figura letteraria di Adamastor e sulla dimensione utopica del teatro di Meyerbeer.⁴⁸

⁴⁴ JOSEPH D'ORTIGUE, «*L'africaine*», «Journal des débats», 6 e 26 maggio 1865; ANON., Meyerbeer's «*Afrikanerin*»; *erste Aufführung im Königl[ichen] Opernhause zu Berlin am 18. November 1865*, «Neue Berliner Musikzeitung», XIX/47, 1865, pp. 373-375; EMIL NAUMANN, Meyerbeers «*Afrikanerin*», in Id., *Nachklänge. Eine Sammlung von Vorträgen und Gedenklättern aus dem Musik-, Kunst- und Geistesleben unserer Tage*, Berlin, Oppenheim, 1872, pp. 132-157; GEORG RICHARD KRUSE, Meyerbeers «*Afrikanerin*» in der Parodie, «Allgemeine Musikzeitung», LXV, 1929, pp. 315-325.

⁴⁵ ANON. [HERMANN MENDEL?], *Die Entstehungsgeschichte der «Afrikanerin» und die Arbeitsweise Meyerbeers. Nach dem Tagebuche Meyerbeers*, «Neue Berliner Musikzeitung», XIX/47, 1865, pp. 376-377; GEORGES SERVIÈRES, *Les transformations et tribulations de «L'africaine»*, «Rivista musicale italiana», XXXIV, 1927, pp. 80-99; JOHN HOWELL ROBERTS, *The Genesis of Meyerbeer's «L'africaine»*, PhD, The University of California, 1977; Id., Meyerbeer. «*Le prophète*» and «*L'africaine*», in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, a cura di David Charlton, New York, Cambridge University Press, 2003, pp. 208-232. Incentrato sui rapporti tra Meyerbeer e Fétis è il breve saggio di PETER ANTHONY BLOOM, *Friends and Admirers. Meyerbeer and Fétis*, «Revue belge de musicologie», XXXII-XXXIII, 1978-1979, pp. 174-187.

⁴⁶ ALBERT GIER, «*L'africaine*» und die Ideologie des Kolonialismus, in Meyerbeer und das Europäische Musiktheater, cit., pp. 134-147; ROBERT IGNATIUS LETELLIER, *History, Myth and Music in a Theme of Exploration. Some Reflections on the Musico-Dramatic Language of «L'africaine»*, ivi, pp. 148-168; JEAN ANDREWS, Meyerbeer's «*L'africaine*», *French Grand Opera and the Iberian Exotic*, «The Modern Language Review», CII/1, 2007, pp. 108-124.

⁴⁷ JÜRGEN SCHLÄDER, *Die Sterbeszene der Sélka. Zur Dramaturgie des Finales in Meyerbeers «L'africaine»*, in Meyerbeer und das Europäische Musiktheater, cit., pp. 169-182.

⁴⁸ GABRIELA GOMES DA CRUZ, *Giacomo Meyerbeer's «L'africaine» and the End of Grand Opera*, PhD Diss., Princeton University, 1999; EAD., *Laughing at History. The Third Act of Meyerbeer's «L'africaine»*, «Cambridge Opera Journal», XI/1, 1999, 31-76; EAD., *Meyerbeer's Music of the Future*, «The Opera Quarterly», XXV/3-4, 2009, pp. 169-202.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

«C'è molta melodia» nell'*Africana*

Le contrattazioni fra il Teatro La Fenice e Giacomo Meyerbeer vanno finalmente a buon fine nel 1824: la sera di lunedì 8 marzo *Il crociato in Egitto* trionfa sulle scene della Fenice – sugli scudi Luciano Bianchi (Aladino), Enrichetta Méric-Lalande (Palmide) e l'ultimo grande castrato, Giovanni Battista Velluti, nel ruolo di Armando – concludendo in bellezza la stagione di carnevale 1823-1824. La stagione era iniziata con la prima assoluta di *Egilda di Provenza* di Stefano Pavesi su libretto di Felice Romani (ventiquattro recite) ed era proseguita con *Ilda d'Avenel* di Francesco Morlacchi su libretto di Gaetano Rossi, altra *première* (otto recite), più il tradizionale corredo di balli. Il ristretto numero di lavori messi in scena è evidente testimonianza della loro fortuna, e anche l'opera di Meyerbeer, che con le sue sette recite potrebbe sembrare la meno gradita al pubblico, non è da meno: proposta come ultima della stagione, non avrebbe potuto essere ulteriormente replicata, perché si sarebbe andati oltre il numero massimo di serate previsto dal contratto di appalto. La bontà del *Crociato* è del resto confermata dalla ripresa nella stagione di carnevale-quaresima 1826-1827. Dieci recite, certo meno delle sedici del *Mitridate* di Giovanni Tadolini o delle diciassette della *Giovanna d'Arco* di Nicola Vaccai, ma comunque segno evidente del gradimento nei confronti di uno spettacolo grandioso già approdato nel 1825 sulle scene del Théâtre des Italiens di Parigi con Giuditta Pasta al posto di Velluti. Un'ulteriore ripresa ebbe infine luogo nella stagione di carnevale-quaresima 1834-1835, stagione peraltro sfortunata dove le nove recite del *Crociato* spiccano come dato positivo a fronte di un desolante panorama che costringe l'impresario Natale Fabrici a mettere assieme ben otto titoli operistici diversi per reggere fino alla fine della stagione. Successo peraltro giustificato da un *cast* prestigioso, con Domenico Cosselli nel ruolo di Aladino, Domenico Donzelli in quello di Adriano e la straordinaria Giuditta Grisi in quello di Armando.

Per la verità un'altra testimonianza della vitalità dell'opera si era avuta anche il 25 marzo 1832, quando l'accademia finale della stagione 1831-1832 aveva proposto due cori operistici, il primo tratto dal *Crociato*, appunto, e il secondo dall'*Ivanhoe* di Giovanni Pacini. Dovevano proprio piacere, questi due cori, se anche tre anni dopo il concerto di fine stagione ripropose per la parte corale il medesimo repertorio. E ancora dal *Crociato in Egitto* era tratta l'aria «Ah come rapida» cantata dal soprano inglese Anna Bishop (accanto alla cavatina del *Barbiere* e a due brani dalla *Sonnambula*) nella grande «Accademia drammatica in costume» da lei offerta nel gennaio 1843.

Forte di questi successi, il cammino di Meyerbeer alla Fenice si arricchisce negli anni successivi di nuovi importanti titoli: nel 1844-1845 Alessandro Lanari propone *Roberto il diavolo* (andato in scena per la prima volta a Parigi nel 1831), mentre dieci anni più tardi, questa volta nella più 'leggera' stagione d'estate del 1855 – e vedremo oltre le motivazioni di questa collocazione – appare *Il profeta* (1849), fortemente voluto dagli impresari Marzi. Le ventisei rappresentazioni, che coprono quasi tutta la stagione, impongono una maggiore e più costante attenzione al com-

positore, del quale esattamente un anno dopo vengono proposti *Gli ugonotti* (1836), variamente alternati al *Guglielmo Tell*. E ancora una pausa di tre anni è necessaria per riprendere *Il profeta*, questa volta nella stagione di carnevale-quaresima del 1858-1859, *in limine* prima della chiusura del teatro seguita alla mancata annessione del Veneto al Regno d'Italia.

Alla ripresa degli spettacoli dopo la riapertura della Fenice non può mancare Meyerbeer: l'impresario Monari propone *Dimorah ossia il pellegrinaggio a Ploermel*. In questo caso il divario tra la *première* dell'opera (Parigi, 1859) e la ripresa lagunare (1868) si accorcia notevolmente, tanto più se consideriamo il lungo periodo di chiusura del teatro. Al lavoro arride un successo sincero, confortato da ben venti recite, moltissime se si considera il pessimo esordio di *Un ballo in maschera*, tre sole recite nel dicembre del 1867, le cinque recite della *Sonnambula* e le quattro del *Trovatore*. La stagione trascorre del resto interamente sotto il segno di Meyerbeer, con *L'africana*, allestita alla fine e quindi con i limiti dei quali già abbiamo detto, che si porta via nel solo mese di marzo ben diciotto serate, concludendo trionfalmente il carnevale-quaresima 1867-1868.

In realtà però l'allestimento dell'*Africana* era già stato tentato e descritto nel progetto di una stagione estiva che si sarebbe dovuta svolgere nel 1867.¹ Il 25 gennaio 1867 l'impresario Luciano Marzi scrive

È comune desiderio in Venezia di vedere rappresentare sulle scene della Fenice la grandiosa opera-ballo di Meyerbeer, l'*Africana*. Ho radunato gli elementi necessari per rappresentarla splendidamente nella prossima stagione estiva, e precisamente nell'epoca dei bagni. Mi faccio quindi un pregio di rassegnare a questa onorevole Presidenza il seguente progetto.²

Seguono le indicazioni spicciole: ventiquattro recite dal 5 luglio al 15 agosto, un *cast* che comprende Carolina Ferni (prima interprete italiana a Bologna fin dall'autunno 1865) e Maria Destinu alternativamente utilizzate per la parte di Selika, Elisa Galli per il ruolo di Inez, Giuseppe Capponi come Vasco di Gama, Antonio Cotogni come Nelusko ed Eraclito Bagagiolo come don Diego e sacerdote di Brahma. Prestigioso anche il nome del direttore d'orchestra, Angelo Mariani: per metterlo in condizioni di lavorare al meglio, il teatro s'impegna a rimpinguare le file dell'orchestra, mentre per il coro si prevedono ben settanta voci. Anche il corpo di ballo viene aumentato e fissato in trentasei prime ballerine di mezzo carattere e diciotto secondi ballerini. Non solo, ma uno speciale accordo con l'editore Francesco Lucca avrebbe concesso alla Fenice l'esclusiva per le «province venete» a partire dalla data della lettera sopracitata sino a rappresentazione avvenuta. In soli quattro giorni il presidente Giovanni Battista Tornielli elabora una missiva destinata ai soci:

Risorta finalmente, o signori, dopo sette anni di pausa la nostra Fenice, deve questa ritornare al suo primitivo splendore. La grandiosa opera-ballo l'*Affricana* del maestro Meyerbeer venne ormai rappresentata nei principali teatri d'Italia quali Bologna, Padova, Milano, Torino, Firenze, Genova e Roma. Le scene della nostra Fenice non devono essere prive di questo capolavoro, che dovunque eseguito ottenne un successo di pieno entusiasmo. La ristrettezza del nostro palco scenico impedisce assolutamente di produrre quest'opera-ballo con altri spettacoli grandiosi ad un tempo nelle stagioni ordinarie di carnovale e quaresima, atteso specialmente il macchinismo e l'occupazione della scena col naufragio del vascello. Ove si voglia dunque udire a Venezia l'*Affricana* bisogna rappresentarla quale spettacolo solo in una stagione straordinaria.³

¹ *Progetto per la produzione dell'Opera=Ballo l'Affricana nella Stagione di Estate 1867 Abortito*, Archivio storico del Teatro La Fenice, Buste spettacoli, n. 456.

² Lettera del 25 gennaio 1867 di Luciano Marzi al direttore agli spettacoli, ivi.

³ Ivi.

Il giorno successivo il presidente Tornielli partecipa alla giunta municipale il progetto per la stagione estiva chiedendo ovviamente il contributo che il Comune da qualche tempo era solito concedere; la risposta del sindaco Giustinian è però inaspettatamente negativa:

Il Consiglio Comunale nella sua tornata d'ieri ad unanimità delibera di respingere la domanda della Presidenza del Teatro La Fenice diretta ad ottenere un sussidio di Lire 45.000, per l'apertura straordinaria del Teatro stesso nell'occasione dei bagni.

Ad una tale deliberazione il Consiglio era condotto dal motivo che per l'epoca dei bagni avranno già diverse occasioni di solennità, l'anniversario dello Statuto, il tiro a segno, ed alcune di quelle feste che per la singolarità loro sono tanto gradite al forestiero, ed in più larga misura spargono il benessere tra le classi meno agiate della nostra popolazione. Per queste il Comune sarà alla necessità di spendersi non pochi denari ed otterrà poi l'effetto di attirare forestieri nella Città nostra, i quali ben più saranno condotti dalle attrattive del soggiorno e dai trattenimenti propri della stagione estiva di quello che dallo spettacolo l'*Africana* che ha già fatto il giro di tutte le principali città d'Italia, e che per la sua lunghezza riesce tanto meno opportuno nell'estate.⁴

È una vera e propria doccia fredda che spegne gli ardori della direzione del teatro, così sicura del fatto suo da aver già fatto predisporre in brutta copia il capitolato del contratto con Marzi. Come si evince dallo scambio epistolare e da altri documenti allegati – come ad esempio la comunicazione per l'organizzazione della gara di tiro a segno, che tanto interesse doveva destare in città – il vantaggio della Fenice di non dover sovrapporre due allestimenti (ed ecco spiegato perché anche alcuni precedenti lavori di queste dimensioni venivano offerti nella stagione estiva, di per sé monografica) non poteva risolversi in una spesa in più da accollare al Comune, tanto più, e l'affermazione risulta velenosa, per l'allestimento di un lavoro che aveva già fatto il giro d'Italia. Evidente è del resto nel comunicato del sindaco la consapevolezza di una vocazione turistica che la città sta oramai sviluppando soprattutto in estate. Sta infatti emergendo un interesse nuovo per la creazione di un turismo balneare vero e proprio: già nel 1852, su bando del Comune, l'architetto Ludovico Cadorin aveva elaborato il progetto per la costruzione di un grande stabilimento balneare lungo la riva degli Schiavoni, poi saggiamente trasferito al Lido per la maggior salubrità garantita dal bagno in mare.⁵ Il rifiuto del Comune era poi motivato anche da una seconda considerazione, di carattere economico-sociale: la spesa comunale doveva andare a beneficio del maggior numero di persone, in via diretta o indiretta, e l'allestimento di un'opera pareva garantire una minore efficacia rispetto a feste più popolari.

La rinuncia a una stagione estiva specifica non influenza comunque l'interesse crescente del pubblico veneziano per la musica francese, tant'è che il recupero dell'opera avviene subito dopo, nella stagione entrante di carnevale-quaresima 1867-1868. Gli incassi parlano chiaro: soprattutto nei giorni di sabato e domenica, quando l'afflusso è maggiore, si oltrepassano stabilmente le duemila lire di botteghino, e se negli altri giorni della settimana la cifra mediamente si riduce, la sera del 22 marzo l'incasso viene portato a 6.177 lire con la presenza di oltre milleduecento persone a teatro. E il rilievo economico viene confermato anche sul versante giornalistico: non solo la notizia viene posta in prima pagina, ma addirittura prosegue in altre due pagine dello stesso numero occupando quindi complessivamente una intera pagina della «Gazzetta di Venezia»:

⁴ Il sindaco alla Presidenza del Teatro la Fenice, in data 10 febbraio 1867, ivi.

⁵ In realtà una prima idea circa la realizzazione di uno stabilimento balneare risale a Giannantonio Selva, lo stesso progettista della Fenice, e data ai primi anni dell'Ottocento; fu successivamente ripresa più volte, tra gli altri anche da Meduna, a sua volta strettamente legato al teatro veneziano. Per ampi dettagli al proposito cfr. GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia Ottocento*, Venezia, Marsilio Albrizzi, 1988.

La musica, checché se ne voglia dire, è veramente stupenda, imperocché al solito fare grandioso, armonico e letteralmente espressivo del Meyerbeer accoppia uno studio particolare della melodia, sì gradita a noi italiani, da rendere quest'opera più simpatica di qualunque altra dello stesso autore, e noi, se non temessimo che ci tacciassero di eresia, come i vescovi fecero di Vasco, vorremmo dire ch'essa segna un avvicinamento di Meyerbeer all'arte italiana. Sicuro che l'armonia è quella che predomina, che l'accompagnamento ha il più delle volte il passo avanti al canto, che da per tutto si scorge uno studio particolare della musica imitativa, ma pur c'è molta melodia, specialmente in tutta la parte di Selika, e, uscendo di teatro, si vanno involontariamente ricercando colla voce quei canti che rimasero profondamente impressi nell'animo.⁶

Successo dunque, e successo fulmineo, anche se limitato nel tempo: *L'africana* verrà ripresa cinque anni più tardi, quindi nel 1882 e per l'ultima volta nel 1892, per un totale di cinquantanove recite in ventiquattro anni: segno di una popolarità indiscutibile per quanto storicamente circoscritta. Delle tenere melodie di Vasco e Selika resteranno invece ampie testimonianze nei *recital* di tenori e di soprani, vago ricordo di allestimenti considerati troppo onerosi e forse oramai superati.

⁶ «La gazzetta di Venezia», 2 marzo 1868.

Rapp. 21 (dispari)



Per la sera di Martedì 7 Febbraio 1882, alle ore **8** precise

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

dell'opera ballo in 5 atti

L'AFRICANA

di EUGENIO SCRIBE, traduzione in italiano di M. MARCELLO

musica di **G. MEYERBEER**

PERSONAGGI

DON PEDRO, presidente del Consiglio del Re di Portogallo <i>L. Viviani</i> DON DIEGO, ammiraglio <i>O. Gennari Da-Lion</i> INEZ, sua figlia <i>B. Berti</i> VASCO DI GAMA, ufficiale di marina <i>A. De Sanctis</i> DON ALVARO, membro del Consiglio <i>F. Gori</i> NELUSKO, schiavo <i>V. Cottone</i>	SELIKA, schiava <i>M. Birò de Marion</i> Il Gran Sacerdote di Brama <i>P. Purarelli</i> ANNA, confidente d'Inez <i>A. Fiorio Poli</i> Il Grande Inquisitore <i>P. Purarelli</i> Un Usciere <i>A. Felisi</i> Un Sacerdote <i>E. Ranzato</i>
---	---

L'azione si svolge a Lisbona — sul mare — nelle Indie

Ufficiali di marina - Vescovi - Uscieri - Consiglieri del Re di Portogallo - Sacerdoti di Brama - Indiani - Soldati marinai

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra

Cav. EMILIO USIGLIO

Maestro istruttore e direttore dei cori

Direttore della messa in scena e compositore dei ballati

LORENZO POLI **FRANCESCO RAZZANI**

PREZZI SERALI PER DETTO SPETTACOLO

Ingresso alla platea e palchi lire 3 - Pei fanciulli lire 1,50

Poltrone Lire 10 - Scanno Lire 2

Ingresso al Loggione Lire UNA - Posto numerato Lire 2 (compreso l'ingresso)

I Palchi, le Poltrone, gli Scanni e libretti sono vendibili al Camerino vendita Palchi sotto le Procuratie.

I posti del Loggione si vendono al Camerino del Teatro dalle ore 11 ant. alle 4 pom.

L'IMPRESA

Torino 1882 — Dig. 3088

Locandina per la ripresa dell'*Africana* al Teatro La Fenice di Venezia, 7 febbraio 1882. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

TEATRO LA FENICE

VENEZIA

Per la sera di **SABATO 16 Gennaio 1892** ore 8 e mezza precise

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

dell'opera-ballo in 5 atti di E. SCRIBE - trad. italiana di M. MARCELLO

L'AFRICANA

musica di **GIACOMO MEYERBEER**

Personaggi	Attori	Personaggi	Attori
Don Pedro, presidente del Consiglio del Re di Portogallo . . .	Sig. ^o FERDINANDO FABBRO	Selika, schiava . . .	Sig. ^o CRISTINA JODICI
Don Diego, ammiraglio . . .	" ANTONIO VOLPOMI	Il Gran Sacerdote di Brama . . .	Sig. ^o FERDINANDO FABBRO
Inez, sua figlia . . .	Sig. ^o TERESA ALFIERI	Anna, confidente di Inez . . .	Sig. ^o BARBERINA BELLETTI
Vasco di Gama, ufficiale di marina .	Sig. ^o MICHELE MARIACHER	Il Grande Inquisitore . . .	Sig. ^o ANTONIO SCOLARI
Don Alvaro, membro del Consiglio .	GIUSEPPE PAROLI	Un Usciere . . .	" NICOLA ALBERT
Nelso, schiavo . . .	VITTORIO BROMBARA	Un Sacerdote . . .	

Ufficiali di marina - Vescovi - Uscieri - Consiglieri del Re di Portogallo - Sacerdote di Brama - Indiani - Soldati marinai

Banda militare sul palcoscenico diretta dal M.^o MORAWCZOWI

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra

CAV. GAETANO CIMINI

sostituito RINALDO BRUGNOLI

Maestro direttore del Coro
GIUSEPPE DALFUME

Coreografi
GIUSEPPE GOTTARDI

Direttore di Scena
GAETANO ARCHINTI

PREZZI PER DETTA SERA

Ingresso alla Platea e Palchi L. **4.-** Pei sigg. ufficiali (in uniforme) L. 2.00 Pei militari (di bassa forza) e fanciulli L. 1.50

Poltrone Lore 10.- Scanni L. 3.-

Ingresso al Loggione L. 1.- Posto numerato L. 2.- (Compreso Ingresso)

NB. Le rappresentazioni del Posto numerato al Loggione si faranno al Camerino del Teatro la Fenice, e le uscite saranno fatte nel piano di rappresentazione delle 18 ore.

NB. Le vendite giornaliere dei Palchi, Poltrone e Scanni si effettueranno esclusivamente in Piazza S. Marco - Procuratie Vecchie - Sottoportico Hôtel S. Marco **AGENZIA D'UNIVERSO** ed al Camerino del Teatro la Fenice.

VENEZIA - S. MARCO - TRAVELLA MONTORI

Locandina per la ripresa dell'*Africana* al Teatro La Fenice di Venezia, 16 gennaio 1892. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

L'africana al Teatro La Fenice

Opéra en cinq acts di Eugène Scribe / opera-ballo in cinque atti, trad. it. di Marco Marcelliano Marcello, musica di Giacomo Meyerbeer; ordine dei personaggi: 1. Don Pedro 2. Don Diego 3. Inez 4. Vasco di Gama 5. Don Alvaro 6. Nelusko 7. Selika 8. Il gran sacerdote di Brama 9. Anna 10. Il grande inquisitore 11. Un usciere 12. Un sacerdote.

1867-1868 – *Stagione di carnevale-quaresima*

1 marzo 1868 (18 recite).

1. Giovanni Mitrovich 2. Federico Becheri 3. Carolina Mongini Stecchi 4. Emanuele Carrion 5. Arcangelo Cruciani (Antonio Galletti) 6. Luigi Merly 7. Marcellina Lotti Dalla Santa 8. Giovanni Maffei 9. Maria Patriossi 10. Giovanni Maffei 11. Antonio Galletti (Andrea Grossi) 12. Andrea Grossi – M° conc.: Nicola De Giosa; m° coro: Domenico Acerbi; scen.: Cesare Recanatini; cor.: Giuseppe Bini.

Soli atti I, II, IV, seguiti dal ballo in 5 atti *La contessa d'Egmont*: 29 e 31 marzo 1868.

1873-1874 – *Stagione di carnevale-quaresima*

26 dicembre 1873 (13 recite).

1. Eugenio Manfredi 2. Eugenio Corsini 3. Rita Sonrieri 4. Felice Pozzo 5. Alfredo Pietriboni 6. Gustavo Moriami 7. Luisa Wanda Müller 8. Eugenio Corsini 9. Angelina Zamboni 10. Salvatore Cesarò 11. Antonio Galletti 12. NN – M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; m° coro: Pietro Dolfi; scen.: Cesare Recanatini e figlio.

Soli atti I, II, V, con il ballo *Cleopatra* tra il II e il V: 6, 13, 24 gennaio 1874.

1881-1882 – *Stagione di carnevale-quaresima*

7 febbraio 1882 (16 recite).

1. Lodovico Viviani 2. Odoardo Gennari Da Lion 3. Berta Berti (Luisa Negroni) 4. Angelo De Sanctis (Giuseppe Santinelli) 5. Ferruccio Gori 6. Vincenzo Cottone 7. Maria Birò de Marion 8. Pio Purarelli 9. Adele Fiorio Poli 10. Pio Purarelli 11. Antonio Felisi 12. Ernesto Ranzato – M° conc.: Emilio Usiglio; m° coro: Lorenzo Poli; dir. messa in scena: Francesco Razzani; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli.

1891-1892 – *Stagione di carnevale*

16 gennaio 1892 (12 recite).

1. Ferdinando Fabbro 2. Antonio Volponi 3. Teresa Alfieri 4. Michele Mariacher 5. Giuseppe Paroli 6. Vittorio Brombara (Giovanni Bianchi) 7. Cristina Jodici (Ida Ricetti) 8. Ferdinando Fabbro 9. Barberina Belletti 10. Antonio Scolari 11. Nicola Albert 12. Nicola Albert – M° conc.: Gaetano Cimini (Rinaldo Brugnoli); m° coro: Giuseppe Dalfume; dir. scena: Gaetano Archinti; scen.: Cesare Recanatini; cor.: Giuseppe Gottardi.

Biografie

EMMANUEL VILLAUME

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Direttore artistico e direttore principale della Filarmonica Slovena di Lubiana, nonché direttore principale della Filarmonica Slovaca di Bratislava, dal 2001 al 2010 è stato direttore musicale del Festival Spoleto USA, dirigendovi numerosi concerti sinfonici e produzioni operistiche, fra cui il ciclo integrale delle sinfonie di Mahler, la prima esecuzione americana del *Prinz von Homburg* di Henze, nonché produzioni di *Manon Lescaut*, *Der fliegende Holländer*, *Lakmé*, *Ariadne auf Naxos*, *Don Giovanni* e *Louise*. Nel corso della sua carriera è salito sul podio di teatri quali Metropolitan di New York, Royal Opera House di Londra, Lyric Opera di Chicago, teatri d'opera di Washington, San Francisco, Los Angeles, Santa Fe, Dallas, Opéra National de Paris, Opéra de Toulouse, Opéra de Nancy, Opéra de Monte-Carlo, Hamburg Staatsoper, Oper Bonn, Bunka Kaikan di Tokyo. Recentemente ha diretto *La bohème*, *The Merry Widow* e *Les contes d'Hoffmann* alla Lyric Opera di Chicago, *Werther* alla San Francisco Opera e alla Washington Opera, *Samson et Dalila* all'Opéra de Marseille, *Pelléas et Mélisande* a Buenos Aires. Ha collaborato con prestigiose orchestre, tra cui Royal Philharmonic Orchestra di Londra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orchestre National de Belgique, DR SymfoniOrkestret di Copenaghen, Münchner Rundfunkorchester, Beethoven Orchester Bonn, Filarmonica di Praga, Kringkastingsorkestret di Oslo, Kungliga Filharmonikerna di Stoccolma, La Verdi di Milano, Chicago Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, North Carolina Symphony Orchestra, Montreal Symphony Orchestra, Quebec Symphony Orchestra, NHK Orchestra di Tokyo, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, China National Opera Orchestra, nonché le orchestre dell'Opéra di Parigi, del Teatro alla Scala e del Teatro La Fenice. Nato a Strasburgo nel 1964, ha studiato presso il Conservatorio della sua città natale e ha continuato gli studi a Parigi, dove si è laureato in letteratura, filosofia e musicologia.

LEO MUSCATO

Regista. Studia lettere e filosofia alla Sapienza di Roma, recitando al contempo nella compagnia di Luigi De Filippo. Ha messo in scena una trentina di spettacoli, fra cui *Il viaggio di Alice* di Santangelo, *Solitudine* di Fenoglio, *La dodicesima notte* di Shakespeare, *Terra dei miracoli* di Muscato, *Rosso Malpelo* di Verga. Dal 2005 al 2008 è direttore artistico della compagnia Leart'-Teatro con la quale mette in scena la «Trilogia Ri-Scritture» composta da *Romeo & Giulietta/Nati sotto contraria stella* da Shakespeare, *Casa di bambola/L'altra Nora* da Ibsen e *Gabbiano/Il volo* da Čechov. Con questo progetto vince il Premio della critica teatrale 2007 come miglior regista. Successivamente dirige *Aria Precaria* con i comici Ale & Franz, *Tutto su mia madre* da Almodovar con Teatro Due di Parma e Teatro Stabile del Veneto, *Molière, a sua insaputa* con Paolo Hen-

del, *Due di noi* di Frayn, *Le troiane* di Euripide, *La commedia degli errori* di Shakespeare con Peppe Barra, *La rivincita* e *Il guidatore* di Santeramo per il Teatro Minimo di Andria e, nel 2013, *Enron* di Lucy Prebble con Teatro Due e Balletto Civile e *Forse tornerai dall'estero* di Montali con il Teatro Stabile di Bolzano. Nel 2009 debutta in ambito lirico con *La voix humaine* di Cocteau/Poulenc e *Pagliacci* di Leoncavallo al Teatro Ponchielli di Cremona per il circuito lirico lombardo, seguiti nel 2012 dalla *Bohème* allo Sferisterio di Macerata, *La fuga in maschera* di Spontini per il Festival Pergolesi-Spontini di Jesi in coproduzione con il San Carlo di Napoli, e *Nabucco* per il Teatro Lirico di Cagliari in coproduzione con il Lirico di Sassari, spettacoli grazie ai quali riceve il Premio Abbiati come miglior regista della stagione 2012. Ha iniziato la stagione 2013-2014 con *I masnadieri* al Teatro Regio di Parma per il Festival Verdiano. È impegnato in ambito pedagogico con masterclass di recitazione e drammaturgia per attori e cantanti lirici e con un'attività di ricerca sulle diverse possibilità espressive dei quattro principali registri interpretativi: il tragico, il drammatico, la commedia e la comicità.

MASSIMO CHECCHETTO

Scenografo, diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia e direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice.

CARLOS TIEPPO

Costumista. Nato in Argentina, nel 1980 si trasferisce a Parigi dove presto accantona gli studi di danza in favore dell'innata passione per la realizzazione di costumi. Collabora alla creazione di abiti di scena per spettacoli di balletto, commedia musicale, danza moderna, tango e teatro di prosa, perfezionando al contempo la propria tecnica presso i corsi del GRETA. Tra i sodalizi, si ricordano quelli con Claude Masson, Françoise Tournafond, Jeff Castaing, Sylvie Poulet. Inizia successivamente l'esperienza all'Opéra, terminandola col ruolo di responsabile del progetto di produzione dei costumi di Anthony Powell per *Capriccio* di Richard Strauss con la regia di Robert Carsen. Nel 2005 giunge alla Fenice come collaboratore di Claude Masson, costumista di *Pia de' Tolomei*. Dopo questa produzione riceve l'incarico di responsabile del reparto sartoria del teatro veneziano, attività affiancata a quella di *costume designer* per numerosi progetti: *La Cecchina*, *Il matrimonio segreto*, *Il mondo della luna*, *Il piccolo spazzacamino*, *I musicanti di Brema*, *I due timidi*, *Sette canzoni* (produzioni del Teatro La Fenice in collaborazione con il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia), *Le nozze di Figaro*, *Il barbiere di Siviglia*, *Tosca* (regia di Marco Bellussi), *Don Pasquale* (regia di Francesco Bellotto, presso il Teatro Olimpico di Vicenza). Realizzatore di parte dei costumi di *Don Giovanni a Venezia* per la Biennale Musica 2010, per il Teatro La Fenice ha firmato nel 2010 i costumi della prima assoluta del *Killer di parole* di Claudio Ambrosini (regia di Francesco Micheli, Premio Abbiati quale miglior novità assoluta dell'anno 2010) e nel 2012 quelli della *Sonnambula* (regia di Bepi Morassi).

LUCA DALL'AMICO

Basso, interprete del ruolo di don Pédro. Scelto nel 2009 da Riccardo Muti per il ruolo di Agamemnon in *Iphigénie en Aulide* all'Opera di Roma, debutta poco dopo alla Scala in *Assassino nella Cattedrale* di Pizzetti, dando l'avvio a un'importante carriera in alcuni dei maggiori teatri internazionali (Roma, Pesaro, Venezia, Napoli, Verona, Macerata, Ancona, Ravenna, Torre del Lago, Jesi, Bergamo, Parigi, Madrid, Liegi, Wexford, Graz, Chicago, Seoul), sotto la guida di direttori quali Muti, Conlon, Bartoletti, Rovaris, Gelmetti, Domingo. Diplomato in trombone e organo, si è perfezionato nel canto lirico con Sherman Lowe e Roberto Scandiuzzi. Ha interpre-

tato opere di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*), Spon-tini (*Li finti filosofi*), Rossini (*La cambiale di matrimonio*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Sivi-glia*, *Il viaggio a Reims*), Bellini (*La sonnambula*, *Norma*), Donizetti (*Lucrezia Borgia*, *Marin Fa-liero*), Verdi (*Attila*, *I lombardi alla prima crociata*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Les vèpres siciliennes*, *La forza del destino*, *Aida*, *Simon Boccanegra*), Puccini (*La bohème*, *Tosca*, *Turandot*), Leoncavallo (*Mameli*), Bizet (*Carmen*), Gounod (*Roméo et Juliette*), Chabrier (*Une éducation manquée*), Britten (*Death in Venice*), Testi (*Saul*). Nella stagione 2012-2013 è stato Sparafucile in *Rigoletto* e Ferrando nel *Trovatore* a Ravenna, Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia* e Colline nella *Bohème* a Venezia. Diretto da Muti, ha quindi cantato *I due Foscari* (Jacopo Loredano) all'Opera di Roma, i «Concerti dell'amicizia 2013» in onda su Rai Uno a Ravenna e Mirandola, *Nabucco* al Festival di Salisburgo e il concerto d'inaugurazione della stagione 2013-2014 della Chicago Symphony Orchestra.

DAVIDE RUBERTI

Basso, interprete del ruolo di don Diégo. Nato a Mantova, inizia gli studi di canto nella città na-tale con Ettore Campogalliani. Nel 1987 vince il Concorso Mattia Battistini, nel cui ambito de-butta i ruoli di Calatrava nella *Forza del destino*, del Re e di Ramfis in *Aida*, di Sparafucile in *Ri-goletto*, di Zuniga in *Carmen*, di Raimondo in *Lucia di Lammermoor* e di Ferrando nel *Trovatore*. Premiato nel 1987 con la borsa di studio Ziliani al Concorso Voci Verdiane di Busseto, vi fre-quentava l'accademia di Carlo Bergonzi nell'ambito della quale è Giovanni nel *Corsaro* verdiano di-retto da Campori. Frequenta quindi i corsi dell'Accademia Lirica Katia Ricciarelli di Mantova. Premiato ai concorsi Gigli di Sirmione, Città di Adria, Adami Corradetti di Padova e Verdi di Par-ma, finalista al Belli di Spoleto e semifinalista al Pavarotti di Philadelphia, ha negli anni successi-vi interpretato lavori di Mozart (Bartolo nelle *Nozze di Figaro* a Spoleto), Donizetti (Don Anni-bale nel *Campanello* per la Fondazione Walton), Verdi (Calatrava nella *Forza del destino* a Piacenza, Modena, Ferrara e Cesena; Giovanni da Procida nei *Vesperi siciliani* a Bilbao), Puccini (Colline nella *Bohème* allo Sferisterio di Macerata; il cantastorie nella *Fanciulla del West* al Regio di Parma), Catalani (il Margravio in *Loreley* al Carlo Felice di Genova con Gavazzeni). Nel 2013 ha cantato in *Don Carlo* al Maggio Musicale Fiorentino, diretto da Mehta. Si perfeziona attual-mente sotto la guida di Paolo Vaglieri.

JESSICA PRATT

Soprano, interprete del ruolo di Inès. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali, tra cui quel-li della Wiener Staatsoper e dell'Opera di Roma, tra il 2005 e il 2008 ottiene alcune borse di stu-dio grazie alle quali si perfeziona con Gianluigi Gelmetti all'Opera di Roma, con Renata Scotto all'Accademia di Santa Cecilia (dove debutta nel 2007 diretta da Ashkenazy), e presso la Wiener Staatsoper (dove debutta diretta da Thielemann). Attualmente risiede in Italia e studia con Lella Cuberli. Ha debuttato nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Terme di Caracalla, San Carlo di Napoli, Comunale di Bologna, Maggio Musicale Fiorentino, Rossini Opera Festi-val di Pesaro, Fenice di Venezia, Carlo Felice di Genova, Salerno, Sassari, Bergamo, circuito lom-bardo) e internazionali (Covent Garden di Londra, Garsington, Opernhaus di Zurigo, San Gal-lo, Tolone, Caramoor, Tel Aviv) in un repertorio che comprende lavori di Mozart (la Regina della notte nella *Zauberflöte*), Rossini (Amira in *Ciro in Babilonia*, Armida in *Armida*, Adelaide in *Adelaide di Borgogna*), Bellini (Amina nella *Sonnambula*, Elvira nei *Puritani*), Donizetti (la pri-ma donna nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali*, Lucia in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Gilda in *Rigoletto*), Halévy (Eudoxie nella *Juive*), Gounod (Juliette in *Roméo et Juliette*), Ber-

nstein (Cunégonde in *Candide*). Nella stagione 2012-2013 ha cantato *Rigoletto* a Parma e Siviglia, Donna Anna in *Don Giovanni* a Genova, *Lucia di Lammermoor* alla Deutsche Oper di Berlino, *Guillaume Tell* a Lima con Juan Diego Florez, *I Capuleti e i Montecchi* a Reims, *Demetrio e Polibio* a Napoli, *La sonnambula* a Bari. Nel maggio 2013 ha ricevuto il Premio La Siola d'Oro Lina Pagliughi.

ZUZANA MARKOVÁ

Soprano, interprete del ruolo di Inès. Nata a Praga nel 1988, studia canto, pianoforte e direzione d'orchestra al Conservatorio di Praga e debutta a 16 anni in *Opera z pouti* di Burian al Teatro Nazionale di Ostrava. Nel 2003 è prima al concorso Young Prague Singers. Nel 2004 dirige la Children's Opera di Praga in tournée a Bayreuth, Dortmund, Bologna, Parigi, e all'Expo 2005 in Giappone. Nel 2010-2011 frequenta la Scuola dell'Opera a Bologna. Tra le sue interpretazioni ricordiamo: Zerlina in *Don Giovanni*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Melissa nel *Cavaliere errante* di Traetta, Jitka in *Dalibor* di Smetana, Kolotoč in *Kolotoč* di Trojan, Ariadna in *Ariadna* di Martin, Micaëla in *Carmen*, Minja nel *Soffio delle fate* di Zigante e Susan in *Vita* di Tutino al Teatro Nazionale di Ostrava; cameriera, amica, amante, ficcanaso e giornalista in *Powder Her Face* di Adès (regia di Pizzi) al Teatro Rossini di Lugo, al Comunale di Bologna e al Malibran di Venezia; musiche di Ravel e Stravinskij e la prima mondiale di *Salomé* di Grimaldi al Festival di Martina Franca; Giustina in *Senso* di Tutino al Teatro Massimo di Palermo (con Steinberg e de Ana); Donna Anna in *Don Giovanni* (regia Pizzi) e Clorinda nella *Cenerentola* (regia Abbado) al Comunale di Bologna; la Regina in *Das geheime Königreich* di Krenek a Martina Franca e Lubeca; la principessa di Navarra in *Gianni di Parigi* di Donizetti a Wexford; concerti a Parma e in Cina in tournée con la Filarmonica Toscanini diretta da Foster. Secondo premio al Concorso Ernst Häfliger 2012 di Berna, nell'ultima stagione ha cantato in concerto ad Anversa, Palermo, Orange e Avignone, e nell'ottobre 2013 ha interpretato il ruolo della cantatrice in *Aspern* di Sciarrino a Venezia.

GREGORY KUNDE

Tenore, interprete del ruolo di Vasco de Gama. Apprezzato interprete del repertorio belcantistico, è apparso in tutti i maggiori teatri internazionali (Scala, Santa Cecilia, Rossini Opera Festival, Opera di Roma, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Opernhaus di Zurigo, Champs-Élysées e Châtelet di Parigi, Metropolitan di New York, Lyric Opera di Chicago) collaborando regolarmente con direttori quali Abbado, Bonyngé, Chailly, Chung, Gardiner, Mehta, Muti, Nagano, Plasson, Prêtre, Zedda. Nelle ultime stagioni ha cantato in opere di Gluck (*Alceste* ad Atene e Copenaghen), Mozart (*Idomeneo* a Bruxelles, *La clemenza di Tito* a Napoli ed Aix-en-Provence), Rossini (*La donna del lago* a Edimburgo, Ginevra e Vienna, *Ermione*, *Otello* e *Zelmira* a Pesaro, *Elisabetta regina d'Inghilterra* e *Otello* a Bruxelles, *Guillaume Tell* a La Coruña), Bellini (*Norma* a Santa Cecilia, Catania, Taormina e Varsavia, *I puritani* al Metropolitan), Donizetti (*Lucrezia Borgia* a Las Palmas, *Maria Stuarda* a Baltimora, *Poliuto*, *Gemma di Vergy* e *Maria di Rohan* – debutto europeo come direttore d'orchestra – a Bergamo), Verdi (*I vespri siciliani* a Torino e, in francese, a Napoli, *Un ballo in maschera* a Torino, *Messa da Requiem* a Lima e Palermo), Busoni (*Doktor Faust* a Zurigo), Meyerbeer (*Les huguenots* a Strasburgo), Berlioz (*Les Troyens* a Parigi, *Benvenuto Cellini* con la LSO, *La damnation de Faust* con le orchestre di San Francisco, Dallas, Philadelphia, Chicago, Toronto, con la BBC Philharmonic ed al Concertgebouw), Mahler (*Das Lied von der Erde* alla Carnegie Hall). Nella stagione 2012-2013 ha cantato *Otello* di Verdi al Teatro La Fenice (debutto nel ruolo, Premio Abbiati 2012) ripreso poi a Osaka, Tokyo, Va-

lencia e al Palazzo Ducale di Venezia; *Il pirata* di Bellini a Barcellona; *Les vêpres siciliennes* a Bilbao; *Aida* a São Paulo; *Peter Grimes* diretto da Pappano a Santa Cecilia. Ha ricevuto il Premio Bellini d'Oro 2013.

ANTONELLO PALOMBI

Tenore, interprete del ruolo di Vasco de Gama. Studia con Kate Gamberucci e Claude Thiolas e nel 1990 debutta come Pinkerton in *Madama Butterfly*. Ha da allora calcato i maggiori palcoscenici italiani (Scala, Opera di Roma, Terme di Caracalla, Venezia, Torino, Cagliari, Firenze, Napoli, Genova, Ravenna, Catania, Torre del Lago, Treviso, Rovigo, Savona, Pisa, Lucca) e internazionali (Berlino, Monaco di Baviera, Francoforte, Baden Baden, Zurigo, Helsinki, Copenaghen, Liegi, Glyndebourne, Dublino, Strasburgo, Monte-Carlo, Lisbona, Salonicco, Zagabria, Varsavia, Riga, Budapest, Il Cairo, Seattle, Dallas, Detroit, Cincinnati, Palm Beach, New Orleans, Baltimora, Atlanta, Denver, Detroit, Melbourne, Tokyo), collaborando con direttori quali Roberto Abbado, Ahronovitch, Aprea, Bartoletti, Bellugi, Campanella, Campori, Carella, Chailly, Fedoseyev, Fisher, Franci, Gandolfi, Gardiner, Rath, Karabtchevsky, Kuhn, Olmi, Pons, Ranzani, Renzetti, Santi, Viotti. Ha cantato lavori di Bellini (*Norma*), Verdi (*Nabucco*, *I due Foscari*, *Attila*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *La forza del destino*, *Aida*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*, *Otello*, *Falstaff*, *Messa da Requiem*), Boito (*Mefistofele*), Puccini (*Le villi*, *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, *Il tabarro*, *Turandot*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Giordano (*Fedora*, *Andrea Chénier*), Montemezzi (*L'amore dei tre re*), Berlioz (*Les troyens*), Bizet (*Carmen*), Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), Falla (*La vida breve*), Keil (*Serrana*). Nel 2013 ha cantato *Turandot* a Dallas, *Aida* a Cincinnati e Charlotte, *Otello* a Pisa e Genova, la *Messa da Requiem* di Verdi a Duisburg.

EMANUELE GIANNINO

Tenore, interprete del ruolo di don Alvar. Diplomatosi al Conservatorio di Messina, vincitore dei concorsi Belli 1987 e Toti Dal Monte 1992, dopo il debutto a Spoleto nell'*Italiana in Algeri* e nella *Sonnambula*, si è esibito nei maggiori teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Comunale di Bologna, Maggio Musicale Fiorentino, Lirico di Cagliari, Fenice di Venezia) e internazionali (Opernhaus di Zurigo, La Monnaie di Bruxelles, Liceu di Barcellona, Bilbao, Opéra di Parigi, Capitole di Tolosa, Nantes, Angers, Semperoper di Dresda, Toronto). Ha interpretato lavori di Hasse (*Piramo e Tisbe*), Duni, Mozart (Basilio nelle *Nozze di Figaro*, Monostatos nella *Zauberflöte*), Cimarosa, Rossini (*Il turco in Italia*, *L'occasione fa il ladro*, *Sigismondo*, Lindoro nell'*Italiana in Algeri*), Bellini (Elvino nella *Sonnambula*), Donizetti (Nemorino nell'*Elisir d'amore*, Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, Ernesto in *Don Pasquale*), Verdi (Malcom in *Macbeth*, Roderigo in *Otello*, *Falstaff*), Puccini (*Gianni Schicchi*, *Turandot*), Mascagni (*L'amico Fritz*), Leoncavallo, Wolf-Ferrari (*I quattro rusteghi*), Rota (*Il cappello di paglia di Firenze*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*), Massenet (*Chérubin*), Enescu (*Oedipe*).

MATTIA DENTI

Basso, interprete del ruolo del grande inquisitore. Nato a Piacenza, studia con Gabriella Ravazzi debuttando nel 2001 come Pistola in *Falstaff* al Laboratorio Spazio Musica di Genova, e si perfeziona con il direttore d'orchestra Paolo Vaglieri per lo studio e il ripasso dello spartito e col tenore Cosimo Macripò per la tecnica vocale. Nel 2004 debutta internazionalmente nel *Viaggio a Reims* di Rossini e nella *Vestale* di Mercadante al Wexford Opera Festival. Ha in seguito collaborato con importanti teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Bologna, Venezia, Torino, Cagliari,

Modena, Reggio Emilia, Ferrara, Trieste, Salerno, Savona, Mantova, Ascoli) ed esteri (Nizza, Wiesbaden, Pechino, Tokyo), partecipando a produzioni di lavori di Paisiello (*Il mondo della luna*), Mozart (*Don Giovanni*), Bellini (*I puritani*), Verdi (*Nabucco*, *Attila*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*), Puccini (*Madama Butterfly*, *Gianni Schicchi*), Cilea (*L'arlesiana*), Bizet (*Carmen*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Prokof'ev (*Il giocatore*, *Semën Kotko*), Britten (*Peter Grimes*). Ha lavorato con direttori quali Chung, Barenboim, Inbal, Gatti, Noseda, Vedernikov, Montanaro, Arrivabeni, Kovatchev, Aprea, Armiliato, Palumbo, e registi quali Carsen, Nekrošius, Landi, Lievi, Brook, De Tomasi, Cavani, Pier'Alli. Tra gli impegni delle ultime stagioni, Pistola in *Falstaff* al Festival Verdi di Parma, Zaccaria in *Nabucco* al Teatro Lirico di Cagliari e al Teatro Regio di Parma, Lodovico in *Otello* a Venezia (Fenice e Palazzo Ducale), Osaka e Tokyo e Betto in *Gianni Schicchi* al Nuovo Teatro dell'Opera di Firenze.

ANGELO VECCIA

Baritono, interprete del ruolo di Nélusko. Nato a Roma, studia a S. Cecilia e alla Juillard School of Music di New York dove debutta nelle *Nozze di Figaro*. Vincitore del concorso Mattia Battistini, canta in diverse sale statunitensi, tra cui New York Concert Opera (*Il viaggio a Reims*), Newport Festival, Connecticut Grand Opera, Alice Tully Hall del Lincoln Center. Nel 1990 è Figaro nel *Barbiere di Siviglia* ad Adria, seguito dalle *Preziose ridicole* a Lugo e *Tosca* (il sagrestano) con Sinopoli. Ha in seguito cantato nei principali teatri italiani (Scala, Roma, Napoli, Firenze, Bologna, Verona, Venezia, Trieste, Genova, Cagliari, Torino, Parma, Bergamo, circuito lombardo, Jesi) ed europei (Zurigo, San Gallo, Berlino, Dresda, Essen, Düsseldorf, Amsterdam, Bruxelles, Lione, Marsiglia, Aix-en-Provence, Rouen, Monte-Carlo, Las Palmas, Tel Aviv, São Paulo, Tokyo, Yokohama, Nagoya) collaborando con direttori quali Bychkov, Chailly, Mehta, Muti, Santi, Oren, Sinopoli, Viotti. Il repertorio debuttato comprende lavori di Pergolesi (*Lo frate 'nnamorato*), Paisiello (*Nina o sia La pazza per amore*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Bellini (*I puritani*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*), Verdi (*Ernani*, *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Aida*, *Falstaff*), Puccini (*Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Gianni Schicchi*, *Turandot*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*, *Amica*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Cilea (*Adriana Lecouvreur*), Pizzetti (*Assassinio nella cattedrale*), Barbara Giuranna (*Mayerling*), Bizet (*Carmen*), Rimskij-Korsakov (*Il gallo d'oro*), Vacchi (*Teneke*).

LUCA GRASSI

Baritono, interprete del ruolo di Nélusko. Nato a San Marino, si laurea in ingegneria, studia canto a Bologna con Paride Venturi, si perfeziona con Carlo Meliciani ed è attualmente seguito da Claude Thiolas. Nel 1998 vince il Concorso Città di Roma che lo fa debuttare Germont nella *Traviata*, seguito lo stesso anno da *Šarlatán* di Pavel Haas (ruolo eponimo) al Festival di Wexford. Dal 2000 al 2004 è regolarmente invitato al Festival di Martina Franca per *Roland* di Piccinni, *La reine de Saba* e *Polyeucte* di Gounod, *Les huguenots* di Meyerbeer e *Werther* di Massenet (ruolo eponimo) e nel 2005 è Zurga nei *Pêcheurs de perles* di Bizet a Venezia e in Giappone con Marcello Viotti. Nelle ultime stagioni ha cantato in prestigiosi teatri italiani (Roma, Venezia, Verona, Trieste, Palermo, Napoli, Bologna, Torino, Genova, Cagliari, Parma, Catania, Bergamo, Salerno, Sassari) e internazionali (Berlino, Lipsia, Baden Baden, Ginevra, San Gallo, Liegi, Glyndebourne, Glasgow, Las Palmas, Palma di Maiorca, Tel Aviv, Dallas, Montreal, Hong Kong, Giappone) in lavori di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*), Bellini (*La straniera*, *Beatrice di Tenda*, *I puritani*), Donizetti (*Marin Faliero*, *Lucia di Lammermoor*), Verdi (*Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Macbeth*, *Stiffelio*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*),

Puccini (*La bohème*, *Madama Butterfly*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Zandonai (*I cavalieri di Ekebiù*), Bizet (*Carmen*), Delibes (*Lakmé*), Massenet (*Hérodiade*), Poulenc (*Dialogues des carmélites*). Nel 2013 ha cantato *Un ballo in maschera* (Renato) a Parma, alla Deutsche Oper di Berlino e a Francoforte, *Les pêcheurs de perles* (Zurga) al Teatro Real di Madrid con Daniel Oren, *Otello* (Jago) a Tel Aviv, *Attila* (Ezio) a San Gallo, *La forza del destino* (Don Carlo) a Pisa.

VERONICA SIMEONI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Sélika. Nata a Roma, dopo aver completato gli studi classici si è diplomata in canto presso il Conservatorio di Adria perfezionandosi quindi con Raina Kaibaivanska all'Accademia Chigiana di Siena e all'Università di Stato di Sofia. Vincitrice di importanti concorsi internazionali, dopo il debutto nel 2005 come Cuniza in *Oberto conte di San Bonifacio* di Verdi in tournée in Giappone con lo Sperimentale di Spoleto, ha cantato in importanti teatri italiani (Scala, Venezia, Bologna, Torino, Pesaro, Trieste, Sassari, Spoleto, Macerata, Modena, Parma) e internazionali (Zurigo, Norimberga, Cardiff, Bordeaux, Valencia, Città del Messico), collaborando tra gli altri con direttori quali Chailly, Temirkanov, Maazel, Gergiev, Luisi, Gatti. Il repertorio eseguito comprende lavori di Rossini (Hedwige in *Guillaume Tell*), Bellini (Isoletta nella *Straniera*, Adalgisa in *Norma*), Donizetti (Elisabetta in *Maria Stuarda*, Sara in *Roberto Devereux*, Zayda in *Dom Sébastien*), Verdi (Fenena in *Nabucco*, Azucena nel *Trovatore*), Berlioz (Didon nei *Troyens*), Offenbach (Giulietta nei *Contes d'Hoffmann*), Bizet (*Carmen*), Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), Massenet (Charlotte in *Werther*), Strauss (*Il borghese gentiluomo*), Stravinskij (Jocasta in *Oedipus Rex*), e, in ambito sacro e sinfonico, di Beethoven, Rossini, Verdi, Berlioz, Wagner, Mahler, Šostakovič, Maderna (prima assoluta del *Requiem* alla Fenice). Nella stagione 2012-2013 ha cantato *Roberto Devereux* e *La straniera* all'Opera di Zurigo, *Nabucco* alla Scala, il *Requiem* di Verdi a Bologna e Parma, *Maria Stuarda* a Bilbao, *Guillaume Tell* al Rossini Opera Festival di Pesaro, *Carmen* alla Fenice di Venezia.

PATRIZIA BICCIRÈ

Soprano, interprete del ruolo di Sélika. Dopo il diploma di canto frequenta l'Accademia Rossiniana di Pesaro e debutta nel 1992 al Rossini Opera Festival come protagonista della *Scala di seta*. Da allora si è esibita in alcuni dei principali teatri italiani (Scala, Bologna, Palermo, Venezia, Torino) e internazionali (Covent Garden e Barbican Center di Londra, Glyndebourne, Châtelet e Champs-Élysées di Parigi, Monte-Carlo, Ginevra, Madrid, Lisbona, Lincoln Center e Brooklyn Academy of Music di New York, Santiago del Cile, Tokyo, Melbourne), collaborando con direttori quali Pappano, Muti, Mackerras, Gardiner, Jacobs, Kuijken, Herreweghe, Langrée, Dantone, Alessandrini, Zedda, Pidò, Guidarini, Biondi, e registi quali Vick, Pizzi, Decker, de Ana, De Simone, Martone, Squarzina, Soleri, Sagi, Livermore, Loy, Keersmaecker, Michieletto, De Fusco, Ripa di Meana, Herrmann, Gasparon, Brown, Bernard. Lodata per freschezza di voce e vivacità di presenza scenica, nel repertorio operistico ha spaziato da Monteverdi a Mozart, Rossini e il belcanto fino al contemporaneo, passando dai ruoli brillanti degli esordi (Giulia nella *Scala di seta* e Fiorilla nel *Turco* in Italia di Rossini, le mozartiane Susanna, Zerlina e Despina) a ruoli più drammatici quali Marguerite nel *Faust* di Gounod, Elettra nell'*Idomeneo* di Mozart, Mathilde nel *Guillaume Tell* di Rossini e Cio-Cio-San in *Madama Butterfly* di Puccini. Nel 1997 ha interpretato a Barcellona il ruolo della protagonista nella prima assoluta di *Aprima't en 3 dies!* del compositore catalano Alberto Garcia Demestres, composto espressamente per lei. Ha tenuto masterclass per l'Università Showa di Tokyo (sede italiana di Villa Chiericati, Vicenza) e per l'Accademia Gigli di Recanati.

RUBÉN AMORETTI

Basso, interprete del ruolo del gran sacerdote di Brahma. Nato a Burgos in Spagna, si dedica inizialmente al repertorio spagnolo e latino-americano, partecipando anche a festival internazionali (Avignone, Monaco, Berna, Lisbona, Parigi, Roma, Madrid). Trasferitosi in Svizzera, studia con Dennis Hall e Nicolai Gedda, e frequenta un master al Conservatorio di Ginevra. Si perfeziona poi con Carlos Montané presso l'Indiana University, dove debutta in *Pagliacci* di Leoncavallo. Si è in seguito esibito su prestigiose scene internazionali (Zurigo, Ginevra, Vienna, Parigi, Tolosa, Montpellier, Madrid, Palermo, Mosca, Praga, Palm Beach, Città del Messico) a fianco di colleghi quali Bartoli, Carreras, Kraus, Alagna, Dessi, Flórez, Vargas, Pons, sotto la guida di direttori quali Frühbeck de Burgos, Harnoncourt, Santi, Bartoletti, Guadagno, Viotti, Pidò. Nella sua carriera ha interpretato più di 50 ruoli, spaziando da Mozart ad opere più moderne, con una predilezione per Verdi e le opere francesi. Tra i titoli interpretati *Don Giovanni*, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale*, *I masnadieri*, *Rigoletto*, *Aida*, *Don Carlo*, *Mefistofele*, *La bohème*, *La Gioconda*, *La damnation de Faust*, *Faust*, *Don Quichotte*. Ha ottenuto diversi premi e riconoscimenti in concorsi internazionali: Logroño, Pamplona, Bloomington, Palermo, Bilbao. Nella stagione 2012-2013 ha cantato *Lucia di Lammermoor* a Pamplona, *Pelléas et Mélisande* a Nizza, *Marina di Arrieta* a Madrid, *La damnation de Faust* di Berlioz a Losanna, *El gato montés* di Penella a Siviglia, *Il trovatore* a Città del Messico, *Il barbiere di Siviglia* a Palermo.

ANNA BORDIGNON

Soprano, interprete del ruolo di Anna. Nata a Marostica, diplomata e specializzata in canto presso il Conservatorio di Vicenza, ha frequentato l'Universität Mozarteum di Salisburgo e ha studiato con insegnanti di chiara fama. Vincitrice di concorsi internazionali, ha ottenuto una borsa di studio come finalista al Concorso Toti Dal Monte di Treviso. Si è esibita in vari teatri italiani (Carlo Felice di Genova, Verdi di Trieste, Filarmonico di Verona, Comunale di Vicenza, Opera Bassano Festival, Marghera Opera Festival) in lavori di Mozart (Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Zerlina in *Don Giovanni*, Despina in *Così fan tutte*), Rossini (Rosina e Berta nel *Barbiere di Siviglia*), Donizetti (Adina e Giannetta nell'*Elisir d'amore*, Norina in *Don Pasquale*), Verdi (Gilda in *Rigoletto*, Nannetta in *Falstaff*), Puccini (Musetta nella *Bohème*), Lehár (Sylviane nella *Vedova allegra*), Kálmán (Contessina Stasi nella *Principessa della Czárdás*), Valtinoni (Pinocchio in *Pinocchio*), collaborando con direttori quali Spierer, Pál, Franklin, Rustioni, Pirolli, Rigon, e registi quali Presotto, Tasnádi, Crivelli, Guadagnino, Tiezzi, Morassi. Recentemente è stata impegnata in una tournée in Germania ed Austria come Gilda in *Rigoletto*.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz
direttore principale

Marco Paladin ◇
*direttore dei complessi musicali
di palcoscenico*

Joyce Fieldsend ◇
maestro di sala

Roberta Ferrari ◇
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◇
Maria Cristina Vavolo ◇
maestri di palcoscenico
Roberta Paroletti ◇
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi △
Enrico Balboni △ ◇
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Xhoan Shkreli
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Davide Gibellato ◇
Tania Mazzetti ◇

Violini secondi

Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen

Viola

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Francesco Negroni • ◇
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Giuseppe Francese ◇

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Francesco Ferrarini • ◇
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Andrea Saccarola • ◇
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Filippo Pizzi ◇

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso
Matteo Scavazza ◇

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Emanuele Casieri • ◇
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella
Serena Basandella ◇

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin
Matteo Magli ◇

Timpani

Dimitri Fiorin •
Marco Odoni • ◇

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Matteo Modolo ◇
Cristiano Torresan ◇

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Arpa

Nabila Chajai • ◇

△ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Anna Malvasio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Alessandra Giudici ◇
Sabrina Mazzamuto ◇
Francesca Moretti ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliis
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Alessandra Vavasori ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Salvatore De Benedetto ◇
Giovanni Deriu ◇
Eugenio Masino ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◇
Emiliano Esposito ◇

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◇

MARKETING – COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria
Laura Coppola
Alessia Libettoni ◇
Jacopo Longato ◇
Andrea Pitteri ◇

UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile
Pietro Tessarin ◇

ARCHIVIO STORICO
Domenico Cardone
direttore
Marina Dorigo
Franco Rossi ◇
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◇

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara
Tiziana Paggiaro
Lorenza Bortoluzzi

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*
Diego Matheuz *direttore principale*
Bepi Morassi *direttore della produzione*
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico
Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

**DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE
DELLA PRODUZIONE**

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini
Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◇

**DIREZIONE ALLESTIMENTO
SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani ◇

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello	Sara Valentina Bresciani		Bernadette Baudhuin
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Cristiano Faè	<i>vice capo reparto</i>		Emma Bevilacqua
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo	Stefano Faggian	Salvatore De Vero		Luigina Monaldini
Michele Arzenton	Andrea Benetello	Tullio Tombolani	Vittorio Garbin		Valeria Boscolo ◇
Pierluca Conchetto	Marco Covelli	Marco Zen	Romeo Gava		Silvana Dabalà ◇
Roberto Cordella	Federico Geatti	Nicola Frasson ◇	Dario Piovan		Luisella Isicato ◇
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Roberto Nardo		Paola Ganeo ◇		Stefania Mercanzin ◇
Dario De Bernardin	Maurizio Nava		Roberto Pirrò ◇		Alice Niccolai ◇
Roberto Gallo	Marino Perini				Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Michele Gasparini	<i>nnp*</i>				
Roberto Mazzon	Alberto Petrovich				
Carlo Melchiori	<i>nnp*</i>				
Francesco Nascimben	Luca Seno				
Francesco Padovan	Teodoro Valle				
Claudio Rosan	Giancarlo Vianello				
Stefano Rosan	Massimo Vianello				
Paolo Rosso	Roberto Vianello				
Massimo Senis	Alessandro Diomede ◇				
Luciano Tegon	Michele Voltan ◇				
Mario Visentin					
Andrea Zane					
Mario Bazzellato ◇					
Vitaliano Bonicelli ◇					
Franco Contini ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇					
Luca Micconi ◇					
Stefano Neri ◇					
Giovanni Pancino ◇					
Paolo Scarabel ◇					

◇ a termine

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

23 / 26 / 27 / 29 / 30 novembre
1 dicembre 2013

L'africaine

(L'africana)

musica di **Giacomo Meyerbeer**

personaggi e interpreti principali

Inès Jessica Pratt / Zuzana Marková

Vasco de Gama Gregory Kunde /
Antonello Palombi

Sélika Veronica Simeoni / Patrizia
Bicciè

Nélusko Angelo Veccia / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia **Leo Muscato**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nel 150° anniversario della morte
di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013

Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin

prima rappresentazione italiana

coreografia di **Boris Eifman**

musiche di **Pëtr Il'č Čajkovskij** e

Aleksandr Sitkovetskij

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Eifman Ballet di San Pietroburgo

scene **Zinovy Margolin**

costumi **Olga Šaišmelašvili, Pëtr
Okunev**

Teatro Malibran

17 / 19 / 21 / 23 / 25 gennaio 2014

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Dormont David Ferri Durà

Giulia Irina Dubrovskaya

Lucilla Paola Gardina

Dorvil Giorgio Misseri

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del progetto Atelier
della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Tito Carlo Allemano

Vitellia Carmela Remigio

Sesto Monica Bacelli

Annio Raffaella Milanese

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia **Ursel Herrmann**

scene e costumi **Karl-Ernst**

Herrmann

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice

15 / 16 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 marzo 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Irina Lungu / Venera
Gimadieva

Alfredo Shalva Mukeria / Attilio
Glaser

Germont Vladimir Stoyanov

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri

Bartolo Omar Montanari

Rosina Marina Comparato

Figaro Julian Kim

Basilio Luca Dall'Amico

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro Malibran

28 febbraio

2 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

maestro concertatore e direttore

Stefano Romani

regia **Paolo Trevisi**

scene **Giuseppe Ranchetti**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Lirico Veneto

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

Teatro Malibran

27 / 29 marzo

2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers

(Elegia per giovani amanti)

musica di **Hans Werner Henze**

maestro concertatore e direttore

Jonathan Webb

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

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse
di Ancona

PROGETTO PUCCINI

Teatro La Fenice

19 aprile – 1 giugno 2013

Progetto Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile – 3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo **Paulo Paolillo**

Marcello **Julian Kim**

Mimi **Carmen Giannattasio / Kristin Lewis**

Musetta **Francesca Dotto**

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile – 2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio – 1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San **Amarilli Nizza**

Suzuki **Manuela Custer**

F. B. Pinkerton **Fabio Sartori**

Sharpless **Elia Fabbian**

regia **Àlex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31 maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Tosca **Amanda Echaz / Susanna Branchini**

Cavaradossi **Stefano Secco / Lorenzo Decaro**

Scarpia **Roberto Frontali / Angelo Veccia**

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress

(La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**

personaggi e interpreti principali

Anne Carmela Remigio

Tom Rakewell Juan Francisco Gatell

Nick Shadow Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 agosto
2 / 3 / 7 / 13 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Patrizia Ciofi / Francesca

Dotto

Alfredo Shalva Mukeria / Leonardo

Cortellazzi

Germont Dimitri Platanias / Simone

Piazzola

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 14 / 17 / 20 / 24 / 26 / 28
settembre 2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Luna Artur Ruciński

Leonora Carmen Giannattasio / Kristin
Lewis

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Gregory Kunde

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in
coproduzione con la Fondazione Teatro
Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando Giorgio Misseri

Isabella Marina Bucciarelli

Ormondo Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto Atelier Malibran

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19
ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Alessio Arduini /

Alessandro Luongo

Donna Anna Jessica Pratt / Francesca
Dotto

Don Ottavio Juan Francisco Gatell /

Anicio Zorzi Giustiniani

Leporello Alex Esposito / Omar
Montanari

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

31 ottobre
2 / 4 / 6 / 8 novembre 2014

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione italiana

regia **Johannes Weigand**

scene e costumi **Jürgen Lier**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Wuppertaler Bühnen



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro La Fenice

8 novembre 2013 ore 20.00 turno S
10 novembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Arvo Pärt

Cantus in Memory of Benjamin Britten
per orchestra d'archi e campana

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Variazioni su un tema rococò op. 33
per violoncello e orchestra

violoncello Emanuele Silvestri

Igor Stravinskij

Petruška (versione 1947)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 dicembre 2013 ore 20.00 turno S
7 dicembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Sir John Eliot Gardiner

Hector Berlioz

Le corsaire, ouverture op. 21
Quattro movimenti da *Roméo et Juliette* op. 17

Giuseppe Verdi

Aida: Sinfonia (versione 1872)
Te Deum per doppio coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Basilica di San Marco

18 dicembre 2013 ore 20.00 solo per
invito

19 dicembre 2013 ore 20.00 turno S

direttore e violino

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Esther HWV 50: Overture
Samson HWV 57: «Let the bright
Seraphim»

Giuseppe Sammartini

Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232:
«Laudamus te»

Georg Friedrich Händel

Theodora HWV 68: Overture

Antonio Vivaldi

Concerto per violino, archi e continuo
RV 212

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232: «Et in
unum Dominum»

Alessandro Scarlatti

Il primo omicidio: Sinfonia

Arcangelo Corelli

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8

Antonio Vivaldi

Gloria RV 589: «Laudamus te»

Orchestra del Teatro La Fenice

soprano Silvia Frigato

mezzosoprano Marina De Liso

tromba Piergiuseppe Doldi

*in collaborazione con la Procuratoria
di San Marco*

Teatro La Fenice

10 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
12 gennaio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Alessandro De Marchi

Luigi Sammarchi

«E sì com'io bevesse al fondo Lethe...»
nuova commissione nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Gian Francesco Malipiero

Gabrieliana per piccola orchestra

Nino Rota

Concerto per archi

Igor Stravinskij

Concerto per orchestra da camera
Dumbarton Oaks

Ottorino Respighi

Antiche danze ed arie per liuto.
Suite n. 3 per orchestra d'archi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
2 febbraio 2014 ore 17.00 turno U*

direttore

Diego Matheuz

Luciano Berio

Quattro versioni originali della *Ritirata
notturna di Madrid* di Luigi Boccherini

Ottorino Respighi

Passacaglia in do minore

Anton Webern

Passacaglia op. 1

Franz Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D 417
Tragica

Orchestra del Teatro La Fenice

* *in collaborazione con
gli Amici della Musica di Mestre*

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro Malibran

7 febbraio 2014 ore 20.00 turno S

8 febbraio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Vittorio Montalti

Unnamed Machineries

nuova commissione nell'ambito del progetto

«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014

dedicato a Giovanni Morelli

Béla Bartók

Divertimento per archi

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

Jean Sibelius

Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 105

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e solista

Yuri Bashmet

Georgij Sviridov

Sinfonia da camera per archi op. 14

Dmitrij Šostakovič

Il tredicesimo, sinfonia per viola e archi

trascrizione di Aleksandr Čajkovskij

del Quartetto n. 13 op. 138

viola **Yuri Bashmet**

Igor Stravinskij

Concerto in re per archi

Andrea Liberovici

Non un silenzio per viola e orchestra

da e per Giovanni

prima esecuzione assoluta

viola **Yuri Bashmet**

Toru Takemitsu

Tre colonne sonore per archi

I Solisti di Mosca

Teatro La Fenice

14 marzo 2014 ore 20.00 turno S

16 marzo 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Jean Sibelius

Sinfonia n. 6 in re minore op. 104

Edward Elgar

Sinfonia n. 2 in mi bemolle maggiore
op. 63

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e pianista

Claudio Marino Moretti

Arvo Pärt

Für Alina per pianoforte

Salve Regina per coro misto e organo

Fratres per violino e pianoforte

The Beatitudes per coro misto e organo

Variationen zur Gesundheit von

Arinuschka per pianoforte

Veni creator per coro misto e organo

Littlemore Tractus per coro misto e
organo

Spiegel im Spiegel per violino e
pianoforte

Magnificat per coro misto a cappella

violino **Roberto Baraldi**

organo **Ulisse Trabacchin**

Coro del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro Malibran

11 aprile 2014 ore 20.00 turno S
13 aprile 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Marco Angius

Igor Stravinskij

Variations
(Aldous Huxley in memoriam)

Luca Mosca

Quinto concerto. *Undici frammenti in un girotondo* per pianoforte e orchestra

pianoforte **Luca Mosca**

Bruno Maderna

Introduzione e passacaglia *Lauda Sion Salvatorem*

Goffredo Petrassi

Frammento

Igor Stravinskij

Symphony in three movements

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

6 giugno 2014 ore 20.00 turno S
7 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Diego Matheuz

Mauro Lanza

Nuova commissione nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice» 2013-2014 dedicato a Giovanni Morelli

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye

Elliott Carter

Holiday Overture

Manuel de Falla

El amor brujo: Danza ritual del fuego

Igor Stravinskij

Suite dal balletto *L'uccello di fuoco* (versione 1945)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13 giugno 2014 ore 20.00 turno S
14 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Gaetano d'Espinosa

Maurice Ravel

Le tombeau de Couperin

Autore da definire

Concerto per pianoforte e orchestra
pianoforte **Vincitore del Premio Venezia 2013**

Elliott Carter

Elegy per orchestra d'archi

Luciano Berio

Rendering

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 giugno 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

John Cage

Four² per coro a cappella

Morton Feldman

For Stefan Wolpe per coro misto e due vibrafoni

Wolfgang Rihm

Astralis («Über die Linie» III) per piccolo coro, violoncello e timpani

Coro del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

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

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio
Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo
Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



«La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013
a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 1, 174 pp. ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica, Francesco Micheli, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2, 204 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Věc Macropulos*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Vincenzina Ottomano, Max Brod, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *Aspern*, 6, 144 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Giorgio Pestelli, Salvatore Sciarrino e Anna Maria Morazzoni, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014
a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO MEYERBEER, *L'africaine*, 1, 192 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Marina Dorigo, Michele Girardi, Barbara Montagner

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

a cura dell'Ufficio stampa

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di novembre 2013

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

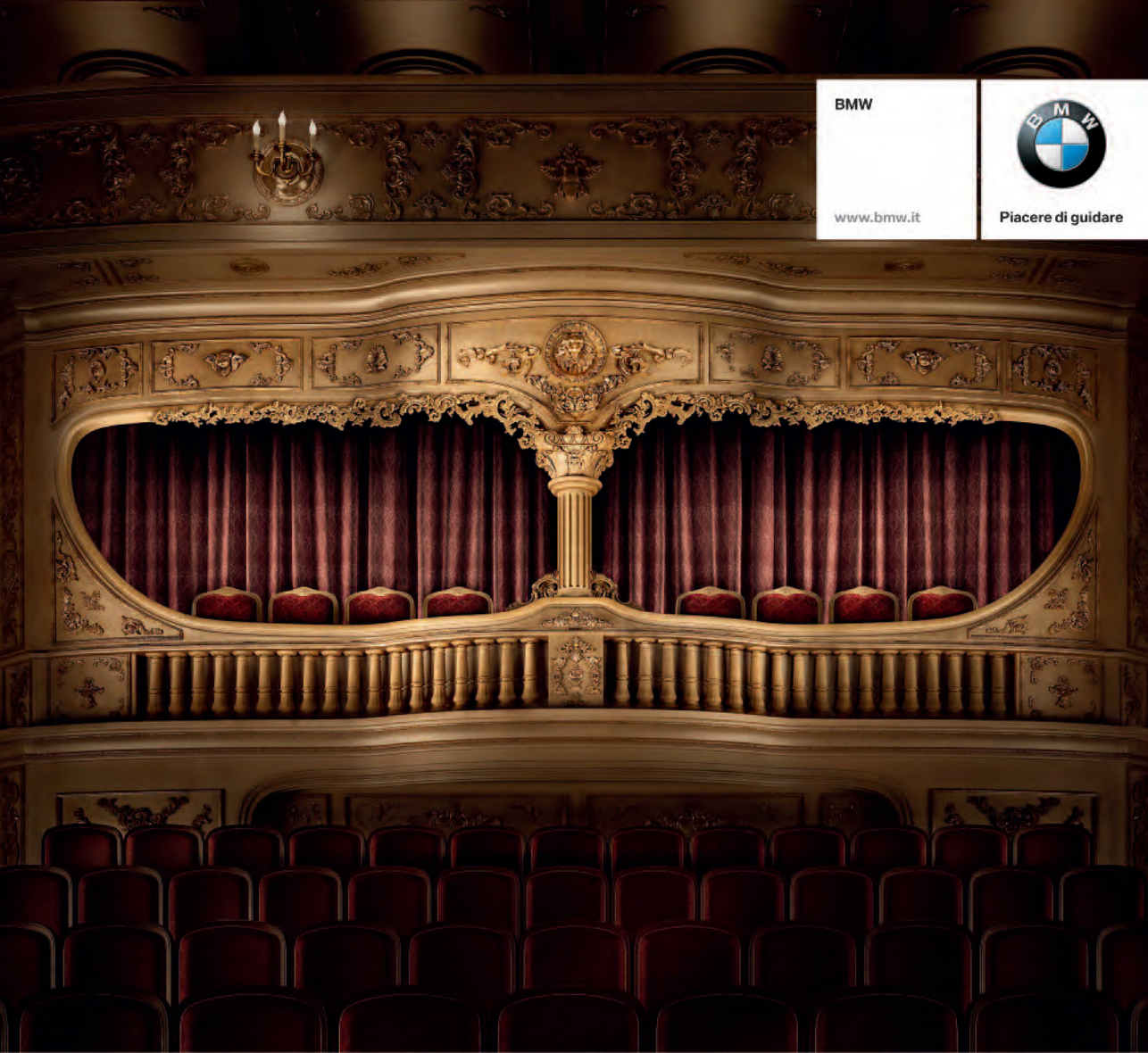
Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



BMW

www.bmw.it



Piacere di guidare

QUESTA SERA, BMW VI ACCOMPAGNA A TEATRO.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.



**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it

PONTE
UOMINI E VIGNE DAL 1948
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SERVIZI TEATRALI
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com



VENEZIA

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia