

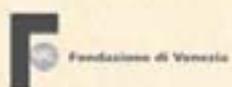
Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2005-2006
Lirica e Balletto

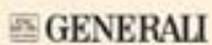
LA *L'ebrea* **J**UIVE
Fromental Halévy



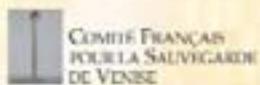
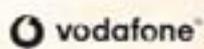
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



CASINÒ DI VENEZIA



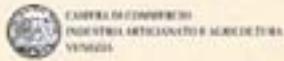
ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



 Deltagas



 Marsilio

 RUBELLI



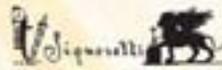

MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.



 Roberta di Camerino



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



 CARRARO

coin

Industria Chimica Padova



ALBO DEI SOCI FONDATORI

La Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ringrazia per il contributo

~~ESATOUR — OPERA AND MUSIC TRAVEL~~
~~LA FUGUE EUROPÉRA~~
~~VENICE À LA CARTE SRL~~
~~BORMIOLI ROCCO E FIGLIO S.P.A~~
~~FRA DIAVOLO~~
~~SAN MARCO HOTELS~~
~~EURIDICE OPERA SÉJOURS CULTURELS~~
~~LIAISONS ABROAD LTD~~
~~GABY AGHAJANIAN~~
~~WILLI E SOLANGE STRICKER~~
~~JEAN E BARBARA LEVI~~
~~PATRICK E KAREN SALOMON~~
~~JEAN PIERRE E DOMINIQUE FRANTZ~~
~~REINOLD E DOMINIQUE GEIGERT~~
~~PHILIPPE LEFEVRE E SYVIA SPALTER~~
~~NEVILLE E ALEXANDRA COOK~~
~~PIERRE E MYRTA SANDRE~~
~~JEAN PIERRE E BRIGITTE FLOCHET~~
~~KATHLEEN LIPKOWSKI~~
~~KASPAR~~
~~ANGEL COLLADO SCHWARZ~~
~~RHIAG GROUP LTD~~
~~ARMIDA E MANLIO ARMELLINI~~
~~CETTINA E ROSARIO MESSINA~~
~~«MUSICA JUNTOS» DI MADRID~~
~~PLB ORGANISATION~~
~~IL SIPARIO MUSICALE~~
~~CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA~~
~~A.N.C.V. S.C.A R.L., PAOLO JUCKER E GIOVANNA PITTERI~~
~~CLAUDE E BRIGITTE DEVER~~
~~RUBELLI S.P.A.~~



CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



LA JUIVE

L'ebrea

opera in cinque atti

libretto di Eugène Scribe

musica di Fromental Halévy

Teatro La Fenice

venerdì 11 novembre 2005 ore 19.00 turno A 
domenica 13 novembre 2005 ore 15.30 turno C
martedì 15 novembre 2005 ore 19.00 turno D
giovedì 17 novembre 2005 ore 19.00 fuori abb.
sabato 19 novembre 2005 ore 15.30 fuori abb.
domenica 20 novembre 2005 ore 15.30 turno B
mercoledì 23 novembre 2005 ore 19.00 turno E

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 1



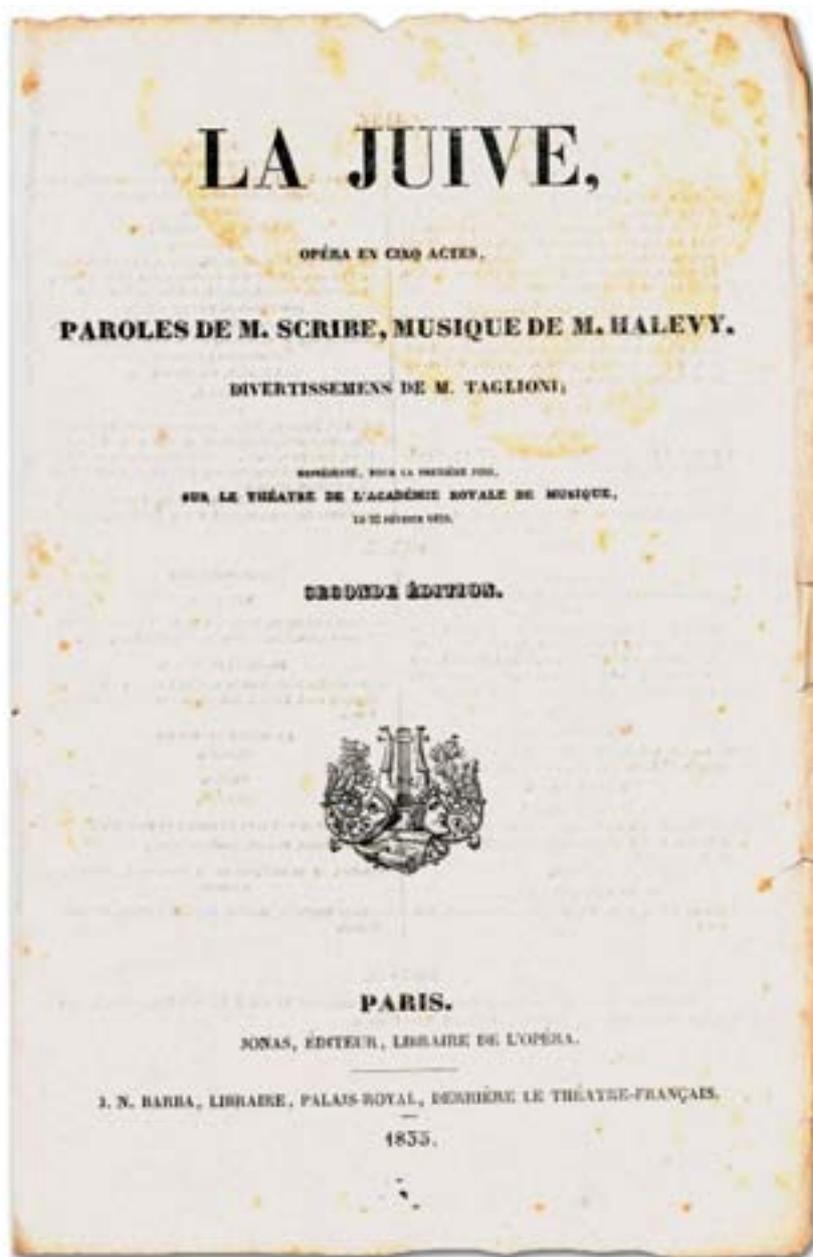


Jean Roller (1798-1866), *Ritratto di Fromental Halévy*. Olio su tela. Parigi, Musée-Bibliothèque de l'Opéra.

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 1

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Tiens au pays, et conserve la foi
di Michele Girardi
- 11 Alessandro Roccatagliati
Relativismo salubre e teatrali virtù de *La juive*
- 33 Anselm Gerhard
Paternità selettive. La complementarità dei due padri de *La juive*
- 51 *La juive*: libretto e guida all'opera
a cura di Enrico Maria Ferrando
- 125 *La juive* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 127 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 135 Nicola Bizzaro
Bibliografia
- 143 *Online*: Distrazioni anticlericali
a cura di Roberto Campanella
- 151 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Parigi e Venezia a braccetto, dal *grand-opéra* all'«opera-ballo»
a cura di Franco Rossi



Frontespizio del libretto (seconda edizione) per la prima rappresentazione assoluta; scene di Jules-Pierre-Michel Diéterle, Edouard-Désiré-Joseph Despléchin, Charles-Polycarpe Séchan e Léon Feuchère (atti I, II, IV e V), René Filastre e Charles-Antoine Cambon (atto III). *Divertissemens* di Filippo Taglioni (1777-1871). Il costumista, non menzionato nel libretto, era Paul Lormier. Cantavano: Adolphe Nourrit (Éléazar), Nicolas-Prospér Levasseur (Brogni), Marcel Lafont (Léopold), Henry-Bernard Dabadie (Ruggiero), Dorus-Gras (Eudoxie), Cornélie Falcon (Rachel). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

LA JUIVE

(L'ebrea)

Opera in cinque atti

libretto di Eugène Scribe

musica di Fromental Halévy

Opera inaugurale della stagione lirica

prima rappresentazione a Venezia in lingua originale

Edizione critica di Karl Leich-Galland

Editore proprietario Alkor-Edition, Kassel

Rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi ed interpreti

Éléazar Neil Shicoff (11-15-19-23)

John Uhlenhopp (13-17-20)

Rachel Iano Tamar (11-15-19-23)

Francesca Scaini (13-17-20)

Jean-François de Brogni Roberto Scandiuizzi (11-15-19-23)

Riccardo Zanellato (13-17-20)

Léopold Bruce Sledge (11-15-19-23)

Giovanni Botta (13-17-20)

Eudoxie Annick Massis (11-15-19-23)

Daniela Bruera (13-17-20)

Ruggiero Vincent Le Texier (11-15-19-23)

Vincenzo Taormina (13-17-20)

Albert Massimiliano Valleggi

Ufficiale dell'Imperatore Enrico Masiero (11-15-19-23)

Dionigi D'Ostuni (13-17-20)

Un uomo del popolo Antonio Casagrande

Altro uomo del popolo Claudio Zancopè

maestro concertatore e direttore

Frédéric Chaslin

regia **Günter Krämer**

ripresa da Alexander Edtbauer

scene Gottfried Pilz

costumi Isabel Ines Glathar

light designer Vilmo Furian

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

in lingua originale con sopratitoli in italiano

allestimento Wiener Staatsoper

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>aiuto maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Walter Marcanzin
<i>maestro di palcoscenico</i>	Jung Hun Yoo
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>parrucche e trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Tiens au pays, et conserve la foi

Il Teatro La Fenice di Venezia prosegue la sua esplorazione dell'opera francese ottocentesca, iniziata nel 2002 con *Thaïs* di Massenet, e, dopo averci offerto *opéras-comiques* popolari come *Les pêcheurs de perles* di Bizet (2004), o rari come *Le domino noir* di Auber (2003), ha rispolverato *Le roi de Lahore* di Massenet, tra gli ultimi esempi di *grand-opéra*, caduto in oblio dopo aver incantato le platee parigine ed europee nei tardi anni Settanta, e particolarmente quelle italiane in quelli immediatamente successivi, dove sedevano alcuni compositori, da Puccini a Mascagni e altri ancora, che da questo lavoro avrebbero tratto nuove idee musicali e drammaturgiche per l'opera *fin de siècle*.

Ancora non si è spenta l'eco dell'ironia fragorosa dispensata a piene mani da *La Grande-Duchesse de Gérolstein* di Offenbach in chiusura della stagione 2004-2005, che per questa successiva inaugurazione torna a Venezia, ma per la prima volta in lingua originale, *La juive* di Halévy, che nel 1835 a Parigi fece registrare uno tra i maggiori successi di tutti i tempi. Pur esibendo un'architettura formale sovente 'sperimentale' (e si legga in questo volume la guida all'ascolto per averne conferma immediata), quest'opera coraggiosa venne immediatamente considerata come una tra le espressioni canoniche del *grand-opéra*, vero e proprio modello sia per le tematiche trattate (irriducibile conflitto individuale e collettivo, riverberato su sfondo storico, nonostante le licenze), sia per l'articolazione degli stilemi fondamentali del genere, dai *tableaux* fino al risolutivo *coup de théâtre* (e di quale portata!), sia per la maestria del compositore nel proporre nuove articolazioni melodiche e formali, con esito particolarmente riuscito nel trattamento dell'orchestra (tanto da sollecitare elogi sperticati persino da Richard Wagner).

Come il capolavoro di Offenbach, una tra le satire più graffianti e universali del militarismo, *La juive* offre un contributo di portata notevole a uno dei temi più attuali, oggigiorno: il conflitto interreligioso, asperrimo, qui incarnato da cristiani e israeliti e rappresentato per metonimia da un padre putativo, Éléazar, e un padre vero, Brogni (tematica affrontata, in questo volume, da Anselm Gerhard, specialista dei generi musicali parigini nell'Ottocento). Su questo scontro sociale tra religioni, messo in rapporto alla fisionomia dell'opera di Halévy ci intrattiene Alessandro Roccatagliati nelle pagine a seguire, che indaga su «quali scelte artistiche vennero di volta in volta compiute, in particolare da Fromental Halévy, per dare vita ad uno spettacolo di successo che allo stesso tempo ribadisse ai contemporanei [...] l'assurdità di quel sanguinoso passato di odi e persecuzioni inflitti e subiti nel nome di Dio». È certo rilevante che allora, come nota lo studioso, un tema così centrale per la drammaturgia non trovasse un'eco nelle critiche apparse sulla stampa del tempo, e ciò «vuol dire for-

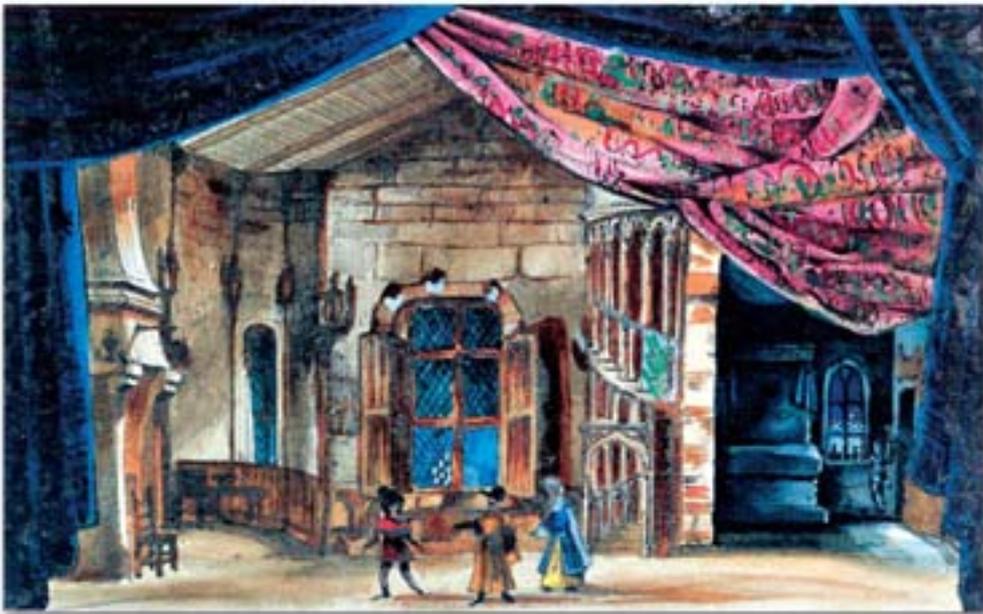
se che andava prendendo piede in settori dell'intellettualità parigina, in quel periodo, un'ottimistica convinzione che [...] la società contemporanea si fosse definitivamente messa alle spalle, consegnandoli alla storia, i tempi bui in cui i conflitti politici e civili s'erano nutriti di fedi assolute in religioni o ideologie l'une contro le altre (letteralmente) armate».

Un'opera coraggiosa, si diceva, che consegna alle scene un protagonista tenorile del tutto anomalo. Éléazar indossa i panni di un padre (ma non di sangue, come fa notare Gerhard, con tutte le conseguenze del caso), invece che quelli dell'innamorato, ed è figura controversa e complessa: perseguitato come ebreo perché offende la cristianità fanatica di Ruggiero, prevosto di Costanza all'epoca del concilio in cui si arse Jan Hus (il rogo fu acceso il 6 luglio 1415), odia a sua volta i cristiani – comprensibilmente, aggiungerei. Egli si spinge fino a celare la vera identità di Rachel, figlia naturale del suo rivale Brogni (ma da lui stesso cresciuta e amata come una figlia, dopo averla salvata da un incendio) – «un cardinale in scena», scrive Gerhard «situazione certo impensabile per l'opera italiana dell'Ottocento» –, e nel finale realizza l'atroce vendetta. Ai piedi della caldaia in cui verrà bollito vivo, incalzato dall'antagonista, svelerà finalmente la vera identità di Rachel, ma troppo tardi: proprio nel momento in cui la giovane, dopo aver scelto di morire, lo precede nel martirio. Questo finale tragico non lascia spazio ad alcuna conciliazione, ed è modello di vendetta inesorabile che Verdi stesso adotterà, mandando al supplizio Manrico, fratello di sangue del Conte di Luna, nel finale de *Il trovatore*, ugualmente conciso e, come il modello, anche per questo più terribile.

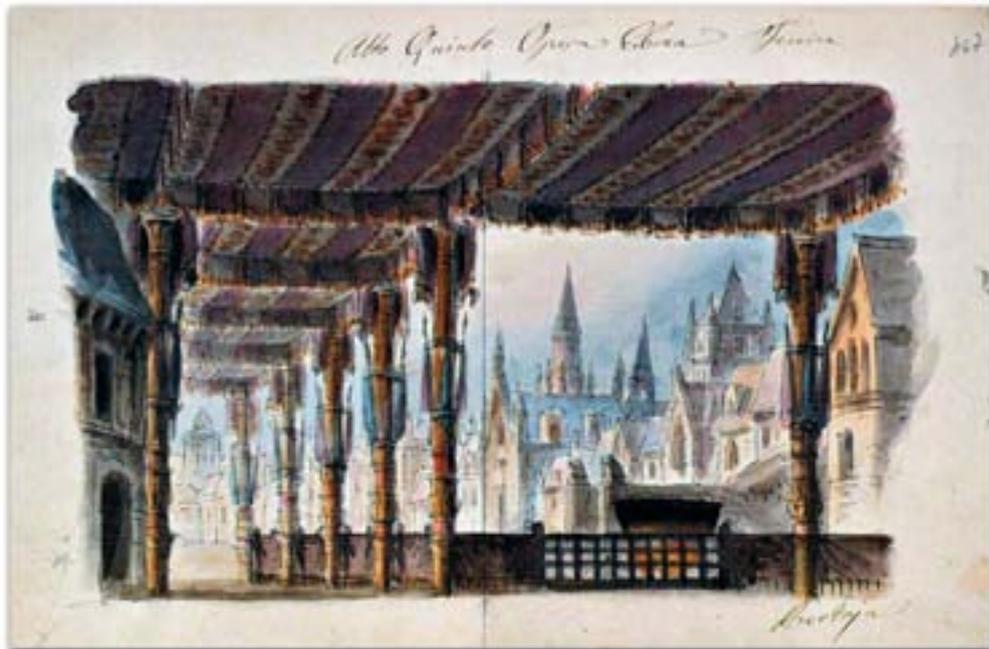
Tutto il lavoro è frutto di un librettista di genio come Eugène Scribe e di un compositore di talento come Fromental Halévy, parte di una grande famiglia che contribuì non poco ai fasti dell'opera francese. Segni di quell'arguzia, che si estende dai lavori di Gounod agli *opéras-bouffes* di Offenbach fino a *Carmen* di Bizet e oltre, si possono rintracciare sin nei dettagli, come l'allusione scoperta al miracolo della Nozze di Cana, con le fontane di Costanza che, per ubriacare una folla imbecille, butteranno vino invece di acqua. Ma un apporto notevole lo dette anche il grande tenore Adolphe Nourrit – il primo Arnold del *Guillaume Tell* tra l'altro – che, smessi i panni dell'eroe, volle per sé la parte di Éléazar, e contribuì alla drammaturgia schizzando i versi della pagina più famosa dell'opera, «Rachel, quand du seigneur», chiedendo inoltre che fosse collocata in un punto cruciale della vicenda.

«Tiens à ton pays, et conserve la foi» era il motto de «L'Israélite français», giornale fondato da Elie Halévy, padre di Fromental, che esprimeva la volontà di servire fedelmente uno stato aconfessionale da parte degli ebrei, da poco giunti (e grazie alla *Révolution*) all'integrazione nella società francese di allora. Ma il finale de *La juive* contraddice l'ottimismo di questa frase, separando l'ultimo grido vendicatore di Éléazar, un Fa, dall'esplosione delirante della folla feroce in Si minore, che anela al suo supplizio. Con finezza, come rileva Gerhard, «attraverso uno scambio enarmonico dal Fa di Éléazar al Mi diesis, il tritono tracciato dal Si non indica il *diabolus in musica* come nella teoria musicale del primo evo moderno, ma sembra invece alludere alle energie assassine di un fanatismo religioso, se non ideologico, che Scribe e Halévy ancora in buona fede potevano ritenere ormai consegnato – come un «cadavere imputridito» [Hugo] – definitivamente alla storia». Come sappiamo, purtroppo, le cose non andarono così ...

Michele Girardi



Litografia colorata dal bozzetto scenico (atto I) di Ch.-P. Séchan (1803-1874), L. Feuchère (1804-1854), E.-D.-J. Despléchin (1802-1871) e J.-P.-M. Diéterle (1811-1889) per la prima assoluta de *La juive*. Parigi, Bibliothèque nationale, Opéra.
Chéret (Jean Louis Lachaume; m. 1882), bozzetto scenico (atto II) per la ripresa de *La juive* all'Opéra nel 1875. Parigi, Bibliothèque nationale, Opéra.



Giuseppe Bertoja (1803-1873), bozzetto scenico (atto I) per la ripresa de *L'ebrea* al Teatro La Fenice di Venezia, 1869. Matita, penna e acquerello. Venezia. Museo Correr.
Giuseppe Bertoja (1803-1873), bozzetto scenico (atto V), per la ripresa de *L'ebrea* al Teatro La Fenice di Venezia, 1869. Matita, penna e acquerello, Venezia, Museo Correr.

Alessandro Roccatagliati

Relativismo salubre e teatrali virtù de *La juive*

I

A leggere le recensioni che i giornali parigini dedicarono alla prima rappresentazione de *La juive* un fatto, ad occhio odierno, appare sorprendente: lo scarso rilievo dato alla tematica del conflitto interreligioso, che pur giganteggia nell'opera. In pratica solo la testata più spiccatamente codina e monarchico-lealista, «La Gazette de France», si spese molto per accusare Scribe d'aver accasato all'Opéra la «Rivoluzione [...] ovunque perseguita qual grande criminale» e d'aver «rifatto in forma d'opera il famoso Dizionario filosofico» di Voltaire, non senza scivolare nell'appello alla mobilitazione confessionale («Francesi! ... si cerca di fanatizzarvi contro una religione il cui primo principio è la tolleranza») o nei pressi dell'antisemitismo («condannato per usura lampante [...] questo indiavolato d'israelita non può perdonare»). Quanto agli altri articoli, vi si trovano spietate notazioni sulle condizioni effettive dell'evento storico-religioso ritratto (come le «718 donne di malaffare patentate» chiamate appunto al concilio di Costanza «per variare i piaceri dei principi del cielo e della terra»), qualche ironia sull'implausibilità di talune situazioni escogitate da Scribe, qualche accusa al medesimo per aver puntato sull'effettismo più bieco inscenando un supplizio capitale a sfondo religioso. Nessuna particolare sottolineatura, però, della tragica centralità che assume nel dramma il duplice fanatismo cristiano ed ebraico.

Eppure è indubbio che gli artefici del nuovo *grand-opéra*, cui arrise subito e per lungo tempo un notevolissimo successo, avessero puntato molto su quel nucleo tematico per coinvolgere emotivamente il pubblico. Non solo infatti s'avviluppano intorno ad esso quasi tutte le fila dell'intreccio drammatico, ma per metterne bene a fuoco gli aspetti ci si diede parecchio da fare, durante la lavorazione all'opera. Oltre a trapiantare la vicenda dall'esotica Goa al luogo cruciale del conflitto religioso europeo d'inizio Quattrocento – quel concilio di Costanza che compose la disputa fra papi romani e avignonesi anche ardendo vivi gli eterodossi teologi boemi Jan Hus e Giacomo di Praga – si soppesò e bilanciò attentamente di volta in volta come i due credo religiosi trascinassero i personaggi singoli e collettivi, in scena, all'odio viscerale o a trasporti mistici sinceri, all'intolleranza crudele o alla nobile indulgenza verso il 'diverso da sé'. Basta pensare a come si finì per congegnare la conclusione della vicenda, che a lungo aveva invece previsto la conversione al cristianesimo di Rachel e il supplizio del solo Éléazar, viepiù ricolmo d'odio anticristiano. O a come s'intervenisse su più particolari

della stessa parte di Éléazar per distinguerne il carattere rispetto ai tratti teatralmente tipologici del 'giudeo', rendendolo ben più nobile, sfaccettato e degno di compassione.

Come mai allora la Parigi del febbraio-marzo 1835 apprezza così tanto la novità teatrale di Scribe e Halévy ma poco indulge a discutere pubblicamente dei suoi contenuti politico-religiosi? È vero che *La juive* offriva anche molti altri elementi d'interesse, per fare parlar di sé: il lusso, la magnificenza e il realismo storico di decorazioni costumi e *mise en scène*, innanzitutto, che nelle prime serate polarizzarono in misura considerevole sia l'attenzione del pubblico sia, di conseguenza, le argomentazioni della critica. Le prestazioni dei cantanti poi, in particolare quelle della giovane Cornélie Falcon come Rachel, di cui si salutava la prima prestazione matura in un ruolo protagonista, e del poliedrico Alphonse Nourrit, qui alle prese con un ruolo di padre complesso e problematico da rendere, cosa insolita, con la sua voce di tenore. Ed era sotto osservazione lo stesso Fromental Halévy, trentacinquenne, al suo debutto in un gran dramma serio commissionato appunto dall'Académie Royale de Musique, lui che sin lì s'era fatto strada con partiture meno impegnative andate in scena soprattutto all'Opéra-Comique. Tutto ciò però non scioglie la questione: posti pure in primo piano questi aspetti, riflettere anche sul tema del fanatismo, al centro del soggetto drammatico, avrebbe potuto rafforzare più che fuorviare i resoconti dei recensori. Come si spiega, dunque, tanto silenzio?

Dà una traccia utile, crediamo, una frase tratta dal discorso che Eugène Scribe pronunciò l'anno seguente per la sua ammissione alla Académie française:

Il teatro, dunque, ben raramente è l'espressione della società, piuttosto [...] ne è spesso l'espressione inversa, ed è in ciò che esso non dice che va cercato o indovinato ciò che in effetti succede.

Il dramma visto come sorta di specchio rovesciato dell'epoca sua, insomma. Cosa dedurre, di conseguenza, dal fatto che lì a Parigi era ormai venuto un tempo – quatt'anni dopo il sollevamento antiborbonico che aveva insediato il 're cittadino' Luigi Filippo d'Orléans, in un quadro di rafforzate garanzie costituzionali da Stato liberale – in cui si potevano mettere in scena le religioni moderne in conflitto, loro dignitari, loro liturgie e persino le macchie più orrende della loro storia passata (persecuzioni, devoti massacri, roghi e supplizi ritualizzati in *auto da fé* di piazza)? Se Scribe aveva maturato quella sua intuizione d'un teatro quasi da contrappasso anche attraverso l'esperienza de *La juive*, vuol dire forse che andava prendendo piede in settori dell'intellettualità parigina, in quel periodo, un'ottimistica convinzione che lo stesso segnale dell'irrelevanza giornalistica del tema-fanatismo confermerebbe. L'idea, cioè, che la società contemporanea si fosse definitivamente messa alle spalle, consegnandoli alla storia, i tempi bui in cui i conflitti politici e civili s'erano nutriti di fedi assolute in religioni o ideologie l'une contro le altre (letteralmente) armate. E che lo Stato liberale fondato sul diritto positivo, divenuto spazio pubblico tollerante e pluralista proprio perché assumeva la relatività di quelle fedi come fondamento, potesse preservare gli uomini da ricadute negli orrori passati, da evocarsi ormai solo sui palcoscenici della finzione teatrale, a mo' di *memento*.

Questa ipotesi diviene ancor più plausibile se si considerano i profili biografici e culturali degli artisti che diedero vita a *La juive*. Con Scribe e Halévy lavorarono concretamente ai testi dell'opera il fratello letterato del musicista, Léon, e un po' lo stesso Nourrit (mentre gli aspetti scenico-visivi li curarono Taglioni coreografo, Ciceri decoratore scenico e Duponchel *metteur en scène*); e fu *team* che certo tenne d'occhio innanzitutto la vendibile efficacia dello spettacolo, da inscenarsi in un'Académie sempre più incline a logiche mercantili di ricerca anche spregiudicata del pubblico più ampio (causa riduzione delle sovvenzioni pubbliche). Erano però anche uomini sensibili alle prospettive di progresso civile ed economico dell'età politica appena apertasi, e attenti all'apporto che il teatro poteva dare in tal senso.

Contava la generazione, con tre su quattro dei primi artefici (Scribe era un po' più anziano, classe 1791) nati sul volgere di Sette e Ottocento, fra quei «figli del secolo e della libertà» chiamati – scrisse il loro coetaneo Balzac – «ad affrettare il sorgere della felicità fra le nazioni, a far coincidere la sicurezza dei troni con la libertà delle genti». Ma contavano anche origini, formazione e preferenze politiche. Il padre dei due fratelli Halévy, Elie, era stato figura intellettuale di spicco di quell'ebraismo francese che con la Rivoluzione e le leggi napoleoniche aveva prima ottenuto parità di diritti civili e s'era impegnato, poi, a propiziare la convivenza sociale e l'integrazione culturale fra *citoyens* ebrei e cristiani. Il giornale che con altri fondò, «L'Israélite français» (si noti l'espressione nobilitata al posto del connotatissimo *juif*), recava come motto in sottotitolo «Tiens au pays, et conserve la foi», frase biblica assunta da credenti come proclama di laica fedeltà allo Stato aconfessionale; e i principi conseguenti che Elie stesso promosse fra i suoi correligionari pubblicando, nel 1820, una sorta di semplice catechismo talmudico *pour la jeunesse israélite* saranno stati certo alla base anche dell'educazione dei figli suoi. Il più giovane dei quali, Léon, proseguì di gran lena sulla strada dell'impegno sui valori d'una moderna convivenza civile: se forse non gli riuscì di conservare *la foi* dei padri (da indizi indiretti pare si convertisse, scelta non fatta del fratello Fromental), di tenere molto *au pays* lo dimostrò abbracciando il credo politico liberale più ottimistico e radicale, per come immaginava un progresso che desse benessere e concordia a cittadini formalmente 'eguali', non discriminati per razza, censo o religione. Fu infatti seguace e poi persino segretario del filosofo Saint-Simon, di cui a lungo, da letterato-giornalista, continuò a divulgare idee, teorie e visioni. Con membri israeliti della cerchia parigina sansimoniana ebbe negli anni vari contatti lo stesso Fromental, trovandovi amici, occasioni d'impegno politico-intellettuale (nel '48 si candidò all'Assemblea nazionale) e finanche moglie, mentre delle stesse bandiere Nourrit era stato un militante autentico: a capo d'una compagnia della Guardia nazionale, aveva combattuto di persona sulle barricate del luglio 1830. Alla causa patriottico-liberale il tenore prestò le sue stesse doti d'artista, da esecutore e compositore di canti politici, e non stupisce quindi che si sentisse anche teatrante impegnato: «dato che l'impressione destata da un attore è spesso potente, occorre che divenga *utile*. Per destare pensieri generosi, per esaltare le attitudini altruistiche», scrisse su un giornale nel 1836. Quanto a Eugène Scribe, che certo non era uomo di pari fervore, tanto meno rispetto al teatro (per lui



Achille Déveria (1800-1857), *Cornélie Falcon nel costume di Rachel*. La Falcon (1812-1897) esordì trionfalmente all'Opéra (1832) in *Robert le diable* (Alice). Partecipò alle fondamentali prime de *La juive* e de *Les huguenots* (Valentine). Cantò anche nelle prime di *Gustave III* di Auber (Amélie) e *Ali Baba* di Cherubini (Délie); fu anche Pamyra nella ripresa di *Le siège de Corinthe* all'Opéra (1835). Nonostante la brevissima carriera (persa improvvisamente la voce durante la seconda recita di *Stradella* di Niedermeyer nel 1837, lasciò le scene poco dopo), l'incisività delle sue interpretazioni rimase memorabile, tanto da determinare l'individuazione di un tipo di soprano drammatico noto appunto come *soprano falcon*.

piuttosto bottega da rifornire in serie), salda era però la sua formazione laica e razionalistica, con echi d'anticlericalismo voltairiano che non mancavano d'emergere qui e là – come ad esempio da un suo diario di viaggio nell'Avignone dei trecenteschi inquisitori papali.

Ora, se si dà credito alla pagina del 1863 in cui Léon Halévy narrò alcuni plausibili particolari della genesi de *La juive*, Scribe predispose sì contenuti, intreccio, struttura drammatica e forma verseggiata del libretto, ma subito poi, preso da nuovi lavori teatrali, lasciò briglia piuttosto sciolta ai due fratelli perché procedessero loro, salvo naturalmente la sua approvazione, agli aggiustamenti anche poetici che si fossero resi necessari mentre s'andava mettendo in musica e in scena l'opera; e a queste messe a punto contribuì pure Nourrit, che come riferiscono gli stessi Halévy ebbe modo di suggerire collocazione, taglio e particolari della sua grande aria di fine atto quarto. È dunque legittimo supporre che quella positiva tensione politico-sociale accomunante gli artefici, invertita di segno nel ricorso alla forma tragica, potesse lasciare tracce sia nella costruzione complessiva sia nei particolari minuti tanto del dramma letterario che della sua piena realizzazione in musica.

Spazio e mezzi perché ciò avvenisse nel modo più efficace li fornivano e la tradizionale *grandeur* produttiva del massimo teatro di Francia e le tipicità ormai consolidate degli *opéras* ivi in auge, nei quali s'amava ritrovare conflitti individuali incastonati entro quelli di forze storiche collettive (caste, popoli, fedi, ecc.), quest'ultime incarnate in gruppi corali direttamente interagenti coi personaggi, una 'spettacolarità' teatrale basata su soluzioni visive e gestuali di forte impatto (tanto nei quadri scenici di massa quanto nella recitazione dei singoli) e un certo cosmopolitismo stilistico-musicale aperto a formule d'ascendenza anche germanica o italiana. In più, per *La juive*, dovette far breccia l'idea che quel nodo centrale – il tema fanatismo – lo si potesse porre in rilievo al meglio dandone un tratteggio a varie facce, con forti alternanze di toni e intensità, senza dipingerlo solo in bianco e nero ma anche con più relativistiche sfumature. Intento che i canoni costruttivi di genere ben poterono assecondare.

II

La consuetudine invalsa di pianificare i soggetti operistici ambientandone variamente le situazioni fra spazi scenici in esterni o in interni s'era ovviamente rafforzata in quegli anni all'Opéra, vista l'esigenza di offrire occasioni verosimili al dispiegarsi spettacoloso dei cosiddetti *tableaux*, ossia di quei frangenti drammatici in cui folle ed individui venivano a confronto gremendo insieme i palcoscenici. Nell'idearne d'idonee al soggetto de *La juive*, Scribe fece sì ricorso alle cronache storiche del concilio di Costanza – probabilmente mediate dalle pagine notissime dell'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* di Voltaire – ma almeno altrettanto al suo mestiere di libero adattatore teatrante, giacché v'era totale forzatura storica nel disporre in sequenza l'apertura del concilio con ingresso dell'imperatore (atto primo: Sigismondo assurse alla carica solo mesi dopo), i festeggiamenti per la vittoria sugli ussiti (atto terzo: il sollevamento dei seguaci di Hus fu conseguen-

za, non causa del suo supplizio a Costanza) e l'*auto da fé* degli offensori dell'«umana e divina maestà» (atto quinto, con padre e figlia ebrea al posto dei teologi boemi). Ma incentrati così gli atti dispari dell'opera sulle situazioni d'insieme *en plein air* – il solo atto terzo s'aprive in origine con tre scene nell'«appartamento di Eudoxie», tagliate però già alla seconda rappresentazione sia in teatro che in partitura (con gran consenso della critica) –, l'alternanza data dall'ambientazione in interni finì per comportare anche, nel secondo e nel quart'atto, una netta differenziazione delle atmosfere drammatiche. Con una particolarità di tutto rilievo: che mentre nelle occasioni 'pubbliche' le espressioni di fanatismo, da una parte e dall'altra, fiammeggiano alle massime altezze, nelle chiuse stanze della casa d'Éléazar o dell'«appartamento gotico» nel palazzo conciliare l'intolleranza reciproca e le certezze di fede assolute non di rado vacillano, si chetano, lasciano strada al dubbio e a sentimenti più naturalmente umani.

Diviene di conseguenza interessante penetrare insieme dramma e partitura, senza perdere d'occhio la dimensione ottico-teatrale, nel tentativo di comprendere quali scelte artistiche vennero di volta in volta compiute, in particolare da Fromental Halévy, per dare vita ad uno spettacolo di successo che allo stesso tempo ribadisse ai contemporanei – sotto traccia, ma non certo subliminalmente – l'assurdità di quel sanguinoso passato di odi e persecuzioni inflitti e subiti nel nome di Dio.

Nel farlo possiamo valerci anche di una guida d'eccezione, nella persona d'un estimatore de *La juive* inimmaginabile per molti (viste le sue più tarde, note posizioni antisemite e anti *grand-opéra*): Richard Wagner. Che nella Parigi del 1842, ridotto economicamente e artisticamente a mal partito, mentre lavorava come riduttore editoriale dell'opera di Halévy *La reine de Chypre*, scrisse quattro articoli di giornale in cui tessava le lodi del compositore prendendo spunto anzitutto dal suo capolavoro del 1835. In esso ravvisava tre pregi principali, primo fra i quali un particolare spessore espressivo conferito ai personaggi:

Se si cerca di contraddistinguere la sua musica, occorre rimarcare subito la profondità: questo il suo punto di partenza, questa la prospettiva da cui egli governa l'arte musicale. Non parlo affatto di quella passione tutta di sensi, passeggera, che infiamma il sangue per poi estinguersi presto; parlo piuttosto di quella capacità d'emozionarsi, potente, intima e profonda, che vivifica e travolge il mondo morale d'ogni epoca. È questa capacità che costituisce l'elemento magico dell'apparizione de *La juive*; sta in essa la fonte donde sgorga potente sia il fanatismo di Éléazar, questa rabbia così cupa e indomabile, che a tratti quindi getta fiamme tanto scintillanti, sia l'amore dolente che consuma il cuore di Rachel. A conti fatti, è questo principio che dà vita ad ognuna delle figure che appaiono in questo dramma terribile, ed è così che nel mezzo dei contrasti più violenti l'autore ha saputo conservare l'unità estetica, che ha evitato l'effetto troppo aspro, tale da poter scioccare.

Acuto non che sorprendente è poi l'apprezzamento wagneriano per il cauto sperimentalismo stilistico con cui Halévy forgia i propri effetti:

Rompendo bruscamente col sistema di Auber, Halévy s'è proteso con coraggio oltre il solco dei ritmi e dei giri convenzionali per entrare sul sentiero della creazione libera, illimitata, che non conosce altra legge se non quella della verità; [...] e per riuscire in questo tentativo avven-



Dorus-Gras (Julie-Aimée-Josèphe Van Steenkiste, sposata Gras; 1805-1896). Dopo l'esordio alla Monnaie di Bruxelles (1825), fece la sua prima comparsa all'Opéra di Parigi (1830) nel *Comte Ory* (Adèle). Per Halévy cantò nelle prime de *La juive* (Eudoxie), *Charles VI* (Isabelle), *Guido et Ginevra* (Ginevra), *Le lazzarone* (Baptista). Partecipò alle prime di *Robert le diable* (Alice) e *Les huguenots* (Marguerite, nel cui costume è sopra raffigurata) di Meyerbeer, di *Benvenuto Cellini* di Berlioz (Teresa) e *Les martyrs* di Donizetti (Pauline).

turoso occorre tutta l'energia concentrata del talento di Halévy ... Tuttavia questa impresa non avrebbe potuto essere così risoluta, e in generale Halévy non avrebbe potuto compierla con tal successo, se non avesse proceduto, componendo la sua opera, con perspicacia calma e riflessiva. Se si fosse proposto di rigettare tutte le forme usuali in quanto insipide o insufficienti; se si fosse ostinato, spinto da appassionata faziosità, a creare un sistema assolutamente nuovo, e a volerlo imporre al pubblico con imperativa alterigia d'inventore, è certo che con tutto il suo talento, grande quanto si vuole, si sarebbe smarrito nelle sue invenzioni, e che il suo talento stesso sarebbe divenuto insopportabile al pubblico e avrebbe perduto il suo valore drammatico ... [Invece] egli non ha mai perduto la percezione del bello nelle forme, percezione che è di per se stessa uno dei caratteri essenziali del talento. Senza di essa, senza questa cura nel rifinire e fissare i dettagli [delle forme usuali], come avrebbe potuto evitare – dipingendo sentimenti tanto profondi, passioni così infiammate e terribili – di infliggere al cuore e alla testa dell'ascoltatore scosse violente? [...] In sintesi, a proposito del cambiamento di direzione che si riscontra nel talento di Halévy a partire da *La juive*, direi che questo musicista ha rinunciato allo stile stereotipato dell'opera francese moderna, senza tuttavia disdegnare le qualità che la caratterizzano; e che, così facendo, ha evitato il pericolo di smarrirsi per mancanza d'un determinato stile.

Molto significativo, infine, l'elogio delle vaste architetture drammatico-musicali che il compositore francese sa rendere coerenti, calibrate nei particolari e insieme unitarie:

Sebbene tutto sia calcolato dal punto di vista dell'insieme dell'opera, l'autore non di meno si dedica a lavorare e plasmare con infaticabile sollecitudine persino i dettagli più minuti. Le diverse parti della distribuzione scenica si tengono l'una con l'altra, si concatenano, e in ciò Halévy si distingue sensibilmente, traendone vantaggio, dalla più parte degli operisti del nostro tempo, fra cui più d'uno ritiene di non essersi mai dato da fare a sufficienza per separare, isolare ogni scena, che dico!, ogni frase, da ciò che precede e segue, indubbiamente col fine poco nobile di segnalare all'attenzione del pubblico i momenti in cui esso può, senza problemi, manifestare apprezzamento con gli applausi; mentre invece Halévy ha sempre presente la sua dignità di compositore drammatico. Di più: la fecondità del suo talento trapela dalla grande varietà di ritmi drammatici, riscontrabile soprattutto nell'accompagnamento orchestrale, il cui movimento è sempre caratterizzato.

Dietro queste lodi pare di poter scorgere, in filigrana, embrionali intenzioni del Wagner che verrà, almeno riguardo alla scrittura formale continuativa d'ampia gittata e all'espressività dei personaggi, frutto non tanto di fascinazione «di sensi» quanto piuttosto di «profondità», risonante – parrebbe di leggere – anche in orchestra. Ma gli stessi recensori parigini più attenti agli aspetti musicali, già nei giorni dopo la 'prima', avevano apprezzato analoghe qualità nella partitura di Halévy: il respiro architettonico-formale, le sapienti scelte ritmiche e d'orchestrazione, la duttilità e la pregnanza drammatica – ben più che quella melodica – della scrittura vocale e strumentale destinata ai solisti. Messa poi in conto, a fare da sfondo, l'oggettiva propensione di Halévy a «non rigettare le forme usuali [ma a] rifinire e fissare i [loro] dettagli», vale la pena valutare le pagine significative dell'opera – tanto per le potenti scene in spazi aperti gremiti quanto per i più raccolti confronti individuali – proprio sulla base di quei metri di misura.



Disposizione scenica (atto 1) per la prima rappresentazione assoluta. Dall'anastatica del *livret de mise-en-scène*, in *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, a cura di H. Robert Cohen, Stuyvesant (New York), Pendragon Press, 1991.

Fra il *Te Deum* con organo in apertura e la sua ripresa conclusiva, mentre sfilano le magnificenti schiere raffiguranti i convenuti al concilio, immediata fu la percezione che l'atto primo – così s'esprimeva il critico del «National» – fosse «concepito assai abilmente», grazie alle sue «sezioni accortamente concatenate» nel formare «contrastati numerosi». Contrasti certo determinati anche dalle scene amoroze di Samuel/Léopold e Rachel soli, non casualmente poste a metà atto, ma che in particolare caratterizzano i diversi momenti di pubblico confronto-scontro fra il popolo di Costanza e i due concittadini ebrei. Abilità fu infatti anche quella di rappresentare la medesima tensione che divampa dallo sprezzo e dall'intolleranza reciproci – rappresentarla in dramma che si fa musica, s'intende – prima sotto forma di conflitto di individui *coram populo*, poi come travolgente fatto di massa. Ciò che non muta, però, è l'appropriatezza dei mezzi musicali che rendono efficace l'una come l'altra situazione. Nella prima, mentre il coro osserva sostanzialmente tacito, vengono fondati sulle sfumature delle rispettive linee vocali recitative e degli interventi orchestrali variamente densi i due successivi diverbi Ruggiero-Éléazar e Éléazar-Brogni (prima che, con l'atto clemente di quest'ultimo, i tenaci sentimenti vicendevoli prendano statica forma sonora nell'insieme che contrappunta significativamente seconda sezione e ripresa della cavatina solistica «Si la rigneur et la vengeance»). E sono sfumature ben avvertibili, sul piano dell'espressione: da un lato, mentre il settarismo sanguinario di Ruggiero trabocca subito fino alla minaccia di morte su scale a saliscendi in registro acuto e ritmo incalzante $\downarrow \text{♪♪♪}$ con gli archi che gli si agitano al fondo prima d'esplosione in *forte* (anche ad organico pieno nelle sue due invettive), Éléazar pare trattenersi a stento in frasi che per lo più ripiegano al grave e sveltano in acuto solo su parole chiave («Et *pourquoi* l'aimerais-je», «*j'ai vu périr mes fils*»); dall'altro, fra ebreo e cardinale che dialogano quasi solo su accordi secchi, è la cupa sete di vendetta del primo a renderne ancor più compresso l'eloquio vocale, che risuona serpentino e feroce rispetto alle aperture in arioso d'un Brogni qui ben più umano, caritatevole e tollerante dell'interlocutore. Questa stessa inflessibilità degli odi reciproci assume però tutt'altra portata nella scena successiva, quando Rachel ed Éléazar rischiano il linciaggio sulla soglia della cattedrale. I mezzi espressivi sono infatti ora quelli imponenti d'un finale d'atto, che vede vari solisti e collettivi corali schierati e impegnati insieme in azioni incentrate su forti colpi di scena, a uno o più dei quali susseguono di prassi immoti brani a più voci che immortalano in simultanea le reazioni emotive conseguenti. Ed è appunto su questa 'forma usuale' che qui opera Halévy, con intenzione però tutta grandoperistica quanto a sfruttamento drammatico dell'impatto scenico-sonoro delle masse corali, ossia del 'personaggio collettivo'-popolo di Costanza. Lo hanno chiamato a festeggiare, i potenti di turno, lo riforniscono di abbondanti libagioni alcoliche (il vino zampilla addirittura dalle fontane, sorta di blasfemo papal miracolo di Cana), lo fanatizzano poi fin quasi al *pogrom* per bocca dell'invasato fomentatore Ruggiero, lo lasciano infine acquietare nello spettacolo di loro stessi che, con le loro folte e policrome schiere, sfilano addirittura a cavallo sul palcoscenico. (E qui, nel 1835, l'orecchio soccombette decisamente all'occhio: «Oh! i bei soldati! le belle corazze! E questi cavalli di cui non si vede che il naso! [...] Una buona parte degli spettatori batteva i piedi dalla gioia; si sen-

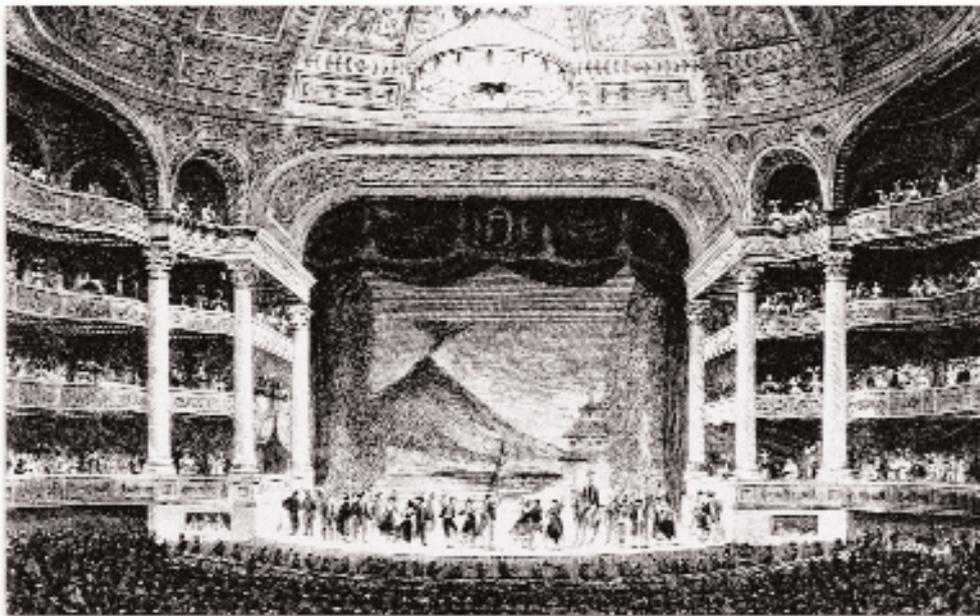
tivano esclamazioni come ad ogni nuovo sparo di fuoco d'artificio. Non saprei assicurare che l'orchestra continuasse, durante questo *jeu d'optique*.) Ma tutto questo prende corpo in un grande polittico drammatico-musicale, lungo venti minuti e passa, in cui sono cruciali tanto i quadri d'azione collettiva – i diversi brani corali e coreutici, primo fra tutti l'assai riuscito coro dei bevitori – quanto gli atti individuali che in essi trovano spazio. Così, sarà per via di potenti contrasti, sonori e visivi insieme, che le rinnovate eruttazioni d'intolleranza religiosa troveranno qui la dipintura più drastica: nell'incitamento al linciaggio d'un Ruggiero quasi infernale, per come i tromboni rimbombano sotto la sua voce; nel belluino incalzare omofonico di orchestra e popolo bramoso di giudei morti annegati («Au lac! / Oui, plongeons dans le lac»); nella forza fiera e selvaggia del canto prorompente con cui Éléazar fronteggia la massa inferocita; nello stesso brontolio corale d'un branco che a malincuore – frenato ormai il linciaggio, nel pezzo concertato che scolpisce sollievi e dubbi dei protagonisti – va rassegnandosi all'impedimento avuto («Du vrai Dieu les enfants / à ce juif obéissant»).

Rispetto a quella dell'atto primo, la grande scena conclusiva dell'atto terzo era senz'altro di concezione molto meno originale. Per andamento, si incentrava infatti su un vero e proprio *topos* operistico dell'epoca, quello della festa tragicamente e inaspettatamente interrotta; e fatti salvi un coro d'apertura e un *divertissement* di pantomima danzata che ne occupavano la parte iniziale – quest'ultimo di puro conio francese – la scansione in quattro sezioni della peripezia seguente ricalcava in pieno la forma tipica del «finale centrale» italiano coevo. Nulla di sorprendente: Halévy era allievo di Cherubini, aveva soggiornato e studiato in Italia ad inizio anni Venti ed era stato maestro al cembalo al Théâtre des Italiens, presentandovi, nel 1828, la sua opera *Clari*. Significava solo che anche quella struttura-tipo quadripartita – «tempo d'attacco, concertato, tempo di mezzo, stretta»: primo e terzo ad azione movimentata (cosiddette «sezioni cinetiche»), gli altri due ad azione bloccata (statiche) – rientrava per lui fra quelle assoggettabili alle cesellature di dettaglio di cui lo si riconosceva maestro. Ed è logico pensare che sue scelte compositive particolari mirassero qui ad esaltare gli snodi conflittuali nevralgici d'una serie di scene ove balzano in primo piano il peccato capitale d'un principe che ha tradito moglie e chiesa amoreggiando con una donna ebrea, la colpa di quest'ultima e di suo padre complice (presunto), il meritato anatema scagliato su simili diabolici aspiranti meticci, l'irriducibile alterità di figure che, di fronte alla morte, invocano insieme un Dio che però non per tutti è lo stesso. Più che quella cieca e selvaggia delle moltitudini, è qui dunque di scena l'intolleranza che si fa istituzione, tutela del lignaggio e dei riti che lo preservano. Più dei forti contrasti conta perciò l'intensità che si sa dare all'espressione dei singoli sottoposti a confronto e a giudizio pubblici, obiettivo che Halévy persegue operando in particolare sul taglio dei brani musicali e sulle soluzioni d'orchestrazione, con effetti che si possono esemplificare guardando anche a pochi passaggi musicali. Rispetto ai modelli più consolidati, nel pezzo concertato con coro attaccato dal solo Léopold («Je frissonne et succombe») appare piuttosto inconsueto che dopo aver raggiunto la pienezza dell'insieme vocale e aver proceduto omoritmicamente per un tratto Halévy inserisca nel brano veri e propri ariosi solistici: prima un'ampia melodia per



La facciata dell'Opéra (Salle Le Peletier). Ospitò le prime di *La juive*, *Guido et Ginevra ou La peste de Florence* (prima e seconda versione), *Le drapier*, *La reine de Chypre*, *Charles VI*, *Le lazzarone, ou Le bien vient en dormant*, *Le juif errant*, *La magicienne*.

Éléazar, poi frasi più frammentarie per ciascuna prima parte, in conclusione due frasi altamente espressive di Brogni; difficile allora pensare che quei soprassalti melodici corrispondano per pura coincidenza ad altrettante invocazioni di protezione innalzate ai due «Dio» che lì si vanno combattendo. Quando poi riprendono a procedere gli eventi, è rimarchevole l'economia di mezzi con cui Halévy riesce a rendere vibrante di tensione la *Malédiction* (così in partitura) che costituisce il cosiddetto «tempo di mezzo». Dopo infatti che Éléazar, su semplici accordi degli archi, ha provocato l'uditorio a non lasciare impunito Léopold, il silenzio colpevole di questi raggela Brogni e tutti gli altri presenti su rade assonanze in *pianissimo* di legni, trombe e timpani, mentre i *pizzicato* si prolungano anche là dove le parole tacciono. Ed è da questa atmosfera satura che, rotti gli indugi, prende vita e si rafforza, via via su quattro diversi stadi, la scomunica di Brogni: prima la doppia frase spezzata di maledizione, carica quasi unicamente d'energia vocale (la connotano solo tre accordi *più piano possibile* ai tromboni e, la seconda volta, agli oficleidi); indi l'anatema di proscrizione ora doppiato in ottava da corni e trombe; poi ancora un fraseggio più regolare – che s'avvia solo allora – a terzine, su batterie di ottoni e scoppi a piena orchestra; e infine un'unica frase di canto in *crescendo* e triplice progressione all'acuto, tutta però tenuta sul *piano* di trombe corni e timpani rullanti, fino alla deflagrazione in *fortissimo* del *morceau d'ensemble* finale. Strutturato peraltro anch'esso – mentre l'orrore dell'anatema scuote a folate tutti gli astanti – su più episodi che orchestrazione e stacchi di tempo caratterizzano distintamente.



Sala dell'Opéra (c. 1830; Salle Le Peletier) durante una rappresentazione de *La muette de Portici*. Incisione anonima.

Nell'atto quinto, invece, l'effetto che meglio scolpisce nell'animo dello spettatore, ancora una volta, la radicale e irredimibile violenza del fanatismo si genera, paradossalmente, prim'ancora che prendano la parola i singoli personaggi, vittime e carnefici. Esso scaturisce infatti dalla mera giustapposizione diretta, senza soluzione di continuità, fra i due pezzi iniziali dell'atto, il vasto e complesso coro quadripartito «*Quel plaisir!*» numero 23 e la *Marche funèbre* solo strumentale numero 24. Halévy volle così generare il massimo contrasto fra una delle più crude raffigurazioni musicali mai create di quanta sanguinaria ebbrezza si smani in una massa che assiste al supplizio di propri simili e, a fronte, una scena muta, tutta per gli occhi (si rammenti l'importanza della gestualità, in questo repertorio!), resa però suggestiva dalla nuda melodia intonata inizialmente da clarinetti e fagotti soli: il quadro dei due ebrei che s'avviano alla morte condotti da una «processione di penitenti», «Éléazar da sinistra, circondato da soldati e preceduto da più gruppi di penitenti vestiti di blu, grigio e bianco; Rachel vestita di bianco e a piedi nudi, avanzando dal lato opposto, accompagnata dalle guardie». Rimangono certo scampoli non da poco della tragica vicenda: la disillusione di Éléazar nel vedersi sottratta dalla figlia stessa la vendetta sul seduttore; l'estrema preghiera cristiana che per un martire ebreo risuona solo di prepotenza ulteriore; l'ultima esitazione amorevole verso la figlia; la rivelazione su paternità e cristianità della fanciulla mentre la uccidono. Ma importa di più che sulla conclusione campeggi, titanicamente in ginocchio, l'insensata presunzione umana di giudicare in nome e per conto di Dio.

Giacché proprio quando la ciurmaglia appagata suggella il tutto con l'urlo «Oui, c'en est fait et des juifs nous sommes vengés» – connesso al coro iniziale, così da strutturare e marchiare omogeneamente l'atto intero – il fulmine ha già saputo colpire il preteso titolare esclusivo del diritto di scagliarlo.

Eppure, lo si diceva, *La juive* è fatta anche d'altro. L'impronta del fanatismo che segna con la massima crudezza la conclusione della vicenda risulta essere più sfumata e mediata, meno assoluta e più relativa, in varie scene importanti del dramma. Che queste si concentrino là dove l'incontro fra i protagonisti si fa più appartato e ravvicinato dipende in gran parte dall'impostazione data da Scribe al sistema dei personaggi. Inconsapevolmente meticcia qual è, Rachel par quasi generare attorno a sé, nell'irraggiarsi di amorosi affetti che la vedono oggetto e soggetto, un campo di forze ove si possono fare strada la comprensione o almeno l'apertura di credito nei confronti del diverso, dell'estraneo. È come se la forza naturale dello spontaneo compromesso fra origine e cultura attuatosi durante la sua giovane vita – forza che affiora in lei, ignara, sotto forma di generosità umana e di un'idea più mite del rapporto fra Dio e i mortali – calamitasse un poco a sé conscio ed inconscio di chi pure, sul piano pubblico, s'abbarbica granitico alla sue 'vere' credenze e pregiudiziali di fede. E fu compito di Halévy provare a rendere anche questa dimensione tramite i mezzi della musica drammatica.

Nelle settimane dopo l'esordio dell'opera la critica fu pressoché unanime: «il secondo atto è senza paragoni il piatto forte dell'opera, sul piano sia della poesia che della musica» («Le National»), in particolare grazie a duetto e – «Un solo pezzo di tanta forza basta a stabilire la gloria di un artista» («Journal de Paris et des départemens») – terzetto conclusivi. Si tratta dei due 'numeri' musicali in cui figlia e padre ebrei si trovano a fronteggiare un seduttore infido e calamitoso quant'altri mai – è d'altra confessione e rifiuterà la più onorevole delle riparazioni (da maritato codardo, come si saprà poi) – squassati però via via da amorosi e generosi slanci che pure verranno tutti, nel corso di quelle stesse azioni, irrimediabilmente frustrati. Peraltro, l'atmosfera in cui viene a cadere quel complicatissimo *rendez-vous* è stata caratterizzata fino a poco prima – siamo, si ricorderà, nell'abitazione di Éléazar e Rachel – da una forte connotazione (pseudo) israelitica, vuoi per effetto della commovente scena di canto responsoriale che ritrae il rito della Pasqua ebraica (completo d'un sussulto di presaga intolleranza da parte del padre officiante: «piombi sull'empio, Gran Dio, la collera tua»), vuoi per quel tratto forse autoironico che Halévy immette nel terzetto ove Éléazar è gioielliere, là dove occhieggia allo stereotipo dell'«avido giudeo» (tramite movenze vocali da buffo *comique* date al tenore là dove pensa ai propri guadagni). Fa quindi da netto spartiacque, subito dopo, la romanza solistica «Il va venir» che ritrae l'attesa di Rachel sola, resa assai inquieta da ciò che di quell'amante proprio non riesce a spiegarsi; ed è un'inquietudine che trova in musica una realizzazione che appare a suo modo espressivamente 'profonda', giacché non è poi così consueto trovare in questo repertorio un brano che è sì in canonica forma ABA' con coda, ma che vede sbriciolarsi la prima e principale sua sezione in tre episodi ben distinti, capaci di rendere tanto nella voce come in orchestra – la cosa vale a maggior ragione per sezione intermedia e parte finale – i vari salti e ritorni, mentali ed

emotivi, di un assolo che così quasi assurdo a rango di monologo. All'arrivo di Léopold tutto questo si scarica in un'energica richiesta di spiegazioni, nel recitativo che precede il vero e proprio inizio del *Duo*; e sono spiegazioni di fortissimo impatto drammatico, quando giungono: Léopold svela di non essere ebreo. Come ottenere gravidanza musicale adeguata, in quella problematica dislocazione formale? Lo lodarono a lungo, Halévy, per la soluzione ad effetto che inventò: al «Je suis chrétien» fece seguire due dozzine di battute durante le quali i personaggi non proferiscono motto, mentre rarefatti *pizzicati* armonicamente mossi e, soprattutto, il clarinetto solo su due note a lungo tenute danno voce – sorta di rudimentale ‘silenzio sonoro’ – al crollo psicologico della fanciulla. Il duetto che da lì prende le mosse ha il pregio, come molti di quelli grandoperistici, di adattare le sue tappe e i relativi andamenti statico-cinetici alle esigenze della specifica traiettoria drammatica più che a schemi preordinati. Ma è appunto questa traiettoria che lascia emergere per gradi quanto il Dio che guida la vita di Rachel – lei lo invoca di continuo, come guida e difesa di fronte all'incalzare dell'amante che la vuole in fuga con sé – sia entità la cui «bonté céleste» sarà comunque capace di perdonare «dans les cieux» un'unione che l'amore sembra benedire sebbene l'umano fanatismo la punisca con la morte: questo infatti risuona, dopo tanto dubitare e disperare, appena prima che i due possano intonare pienamente insieme la melodia cantabile principale («Que ton/mon cœur m'/t' appartienne»). L'Éléazar che irrompe bloccando la loro fuga è invece severissimo: lo comporta già solo l'aspetto più evidente della situazione. Ma che stia accadendo qualcosa d'ancor più colpevole traspare dalla musica, oltre che dagli atteggiamenti: il trio inizia direttamente sull'azione bloccata, con un *Andante* concertato dove furore punitivo e spaurito smarrimento si fronteggiano sprigionandosi come raggelati nella foglia delle idee musicali. Il cimento più arduo, per quel padre tanto ortodosso, viene però solo ora. Il seduttore, lo apprende presto, è addirittura un aborrito cristiano, e dunque lavare l'onta scannandolo lì per lì gli parrebbe più che legittimo. Ma si fa innanzi Rachel, piena di senso di colpa per l'amore che prova, nel quale tuttavia s'è sentita protetta da un Dio diverso, meno assoluto. «Il n'est pas seul coupable», confessa la fanciulla, sillabando quasi immota su poche note; ed è di nuovo l'orchestra – corni e legni scuri impastati, poi violoncelli struggenti – a tutto dire, con forza mite. Com'è poi un altro timbro strumentale, quello del corno inglese, a contraddistinguere il miracolo che subito dopo va compendosi in musica: nell'arco d'un *Andantino espressivo* in 6/8 tanto pregnante quanto originale – è *a tre*, ma s'avvia e s'impernia su un canto di Rachel svolto e ripreso a mo' di aria – l'invocazione e della madre morta e di Dio stesso muovono le profondità dell'animo di Éléazar, che viene come sospinto a vedere anche lui più in grande e più lontano; sospinto, cioè, verso un'idea più relativa della stessa volontà divina. Questo umanizzarsi alla tolleranza, nell'implicita rassegnazione a restituire la figlia alla religione di nascita, giustifica infatti la situazione del «tempo di mezzo» seguente, ove l'ebreo padre adottivo giunge a benedire un matrimonio misto (mentre solo un intento tutto contemporaneo può spiegare che Scribe ed Halévy creassero così la scena, giacché un tal connubio inconcepibile nel Quattrocento – anche un paio d'articoli rimarcarono l'inverosimiglianza – non era certo usuale neppure nel 1835). Ma è poi l'ennesimo col-



Louis Méligan (1780-1839), *Adolphe Nourrit*. Parigi, Musée-Bibliothèque de l'Opéra. Nourrit (1802-1839) esordì all'Opéra (1821) nell'*Iphigénie en Tauride* di Gluck (Pylade). Fu il primo Éléazar (schizzò il testo dell'aria «Rachel, quand du Seigneur») e, per Auber, il primo Masaniello (*La muette de Portici*) e il primo Gustave (*Gustave III, ou Le bal masqué*). Partecipò alle prime rossiniane di *Le siège de Corinthe* (Néoclès), *Moïse et Pharaon* (Aménophis), *Le comte Ory* (Conte) e *Guillaume Tell* (Arnold), e alle prime meyerbeeriane di *Robert le diable* e *Les huguenots* (Raoul). A lui si deve il libretto di un ballo famoso, *La sylphide* (coreografia di Filippo Taglioni).

po di scena, l'inatteso e apparentemente inspiegabile rifiuto di Léopold, a far riprecipitare insieme Éléazar nel rafforzato livore dell'anatema etnico-religioso, la figlia nella disperazione e il principe codardo nel più agitato rimorso. E fu gran vanto di Halévy aver saputo incendiare tutto questo in una stretta travolgente, ove la 'mossa' melodica di Éléazar solo, ritmicamente forgiata sul modulo $\underline{\text{♪♪♪}}$ già udito in bocca a Ruggiero (marchio di pregiudizio che esplose?), s'imprime via via nelle altre due voci e nei nervi dello spettatore fino a rimbombare da ultimo – miccia infallibile di caldi applausi – nel fortissimo del tutti orchestrale.

Già nell'atto secondo dell'opera viene dunque mostrato come attraverso l'amore per l'altro, sia esso passionale, paterno o filiale, si possano adattare ad un'umana misura di relatività sia la più intensa delle fedi sia il più violento dei pregiudizi religiosi. E alle medesime corde, dopo che rancori e rivelazioni hanno appiccato di nuovo il fuoco e fatto precipitare gli eventi, si intona buona parte dell'atto quarto, ove pure non mancano di risuonare a contrasto – si pensi alla prima parte del duetto Rachel-Eudoxie e soprattutto al vendicativo livore di Éléazar nel confronto con Brogni – i motivi dell'odio. Di fatto, sull'insieme dei personaggi, delle scene e delle pagine musicali che ne scandiscono le dinamiche predomina ormai l'oscillazione delle primitive certezze, o il presentimento che inquieta e destabilizza, oppure il dubbio sulla giustezza del proprio agire. Piuttosto che dalla rigidità di principi assoluti, molti frangenti drammatici sono insomma segnati dalla fragile relatività dalle umane vie di mezzo, le si intraprenda per davvero o meno. Soprattutto di questo risuona, ad esempio, la culminante sezione finale del confronto fra le due donne («Dieu tutélaire»), ove l'unione consonante delle voci di Eudoxie e Rachel fa intendere più ancora delle parole pronunciate quale sia la generosa risoluzione della fanciulla ebrea; e altrettanto vale per il delicato *Andantino con moto* dell'unico dialogo fra Rachel e Brogni, nel quale sono soprattutto le dinamiche soffuse e l'orchestrazione leggera a rendere la natura inafferrabile, perché appunto inconscia, della mutua vicinanza avvertita di personaggi. È però all'animo di Éléazar che tocca la peripezia più squassante e dolorosa, la lacerazione più profonda. Da un lato sta l'inevitabilità del suo odio confessionale, che lo sospinge alla più terribile delle rivincite sul cardinale cristiano; dall'altro l'amor paterno, e il dubbio stesso sulla giustizia d'un destino che chissà mai qual Dio va preparando all'amata giovane nata cristiana, ma prossima a morire perché cresciuta ebrea. Sarà stato un caso che rispetto alla prima versione di Scribe pensata per l'atto quinto, per merito prevalente di Nourrit, si finisse per dislocare la grande aria di Éléazar proprio a fine atto quarto? E non è che fosse un generico e unico Dio, tanto della Torah quanto della Bibbia, quello cui con tanto di maiuscola – pare fosse proprio il tenore sansimoniano a modificare in «Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire» l'originario verso di Scribe «Lorsque d'un dieu puissant, la grâce tutélaire» – finisce per rivolgersi il derelitto padre? Di certo, Halévy seppe trarre gran frutto teatrale dallo schema naturalmente articolato che gli offriva la struttura adottata, quella della «scena ed aria all'italiana» («recitativo-cantabile-tempo di mezzo-cabaletta»). Anche perché fece un passo in più, rispetto al modo usuale di comporne le parti. Potenzò infatti al massimo l'intensità del brano capitale, appunto il cantabile «Rachel, quand du Seigneur», sia riadattando magistralmente una melodia che gli riuscì così indimenticabile, sia facendone un brano tripartito che nella sua sezione B in pratica 'dà la parola' – con frasi verbali in prima persona e idee musicali ben peculiari – alla fanciulla evocata. È insomma una 'micro-peripezia' tutta musicale ad effigiare nel modo più mirabile il ripensamento interiore del personaggio, che in quel mentre dà spazio a un amorevole sentimento di maggior tolleranza, fino a rinunciare alla sua vendetta. È però cosa d'un solo attimo. Voci di fanatici cristiani che invocano, dall'esterno, il supplizio per i prigionieri ebrei ridestano in lui – con colpo di scena ca-



Henry-Bernard Dabadie (1797-1853), il primo Ruggiero. Esordì all'Opéra (1819) nella *Vestale* di Spontini (Cinna). Partecipò alle prime rossiniane di *Moïse et Pharaon* (Pharaon), *Le comte Ory* (Raimbaud), *Guillaume Tell* (ruolo eponimo); e alle prime (Auber) di *Le philtre* (Joli-Cœur; fu poi anche il primo Belcore nell'*Elisir*), *La muette de Portici* (Pietro) e *Gustave III* (Conte Dehorn).

Nicolas-Prospér Levasseur (1791-1871). Esordì all'Opéra (1813) ne *La caravane du Caire* di Grétry (Pascià). Per Halévy cantò nelle prime de *La juive* (Brogni), di *Guido et Ginevra* (Cosimo), *Le drapier* (Maître Bazu), *Charles VI* (Raymond), *Le lazzarone* (Josué Corvo). Per Rossini fu il primo Moïse, il primo Governatore (*Comte Ory*) e il primo Walter (*Guillaume Tell*). Partecipò alle prime meyerbeeriane di *Margherita d'Anjou* (Belmonte), *Robert le diable* (Bertram), *Les huguenots* (Marcel), *Le prophète* (Zacharie). Fu per Auber il primo Ankaström (*Gustave III*), e per Donizetti il primo Balthazar (*La favorite*) e il primo Juam de Sylva (*Dom Sébastien*).

nonico in un «tempo di mezzo» – l'odio religioso e il disprezzo per coloro cui dovrebbe 'restituire' la figlia: meglio allora di gran lunga il comune martirio, sull'onda del «Saint délire / qui m'inspire» cui egli inneggia, simmetricamente invasato, nella fiammeggiante cabaletta, mentre il sipario va a calare sull'abbuiarsi d'ogni ragione. Non senza che in *Éléazar* il dubbio covi ancora: arrestando il lavoro del boia, struggentissimo nel recitativo su pizzicati e legni, tornerà a porre la *chance* della rivelazione salvatrice nelle mani della figlia, appena prima del comune supplizio; ma sarà ora lei a rifiutare quella che crede abiura, in nome d'un Dio che almeno di fronte al martirio, se a lui ci si vota, sa sostenere l'uomo. Così, disperatamente esaltati, e pur ora ciechi entrambi, possono almeno cantare *a due* la speranza d'ogni derelitto che s'immola credendosi destinato a un qualsivoglia paradiso: «Dieu nous ouvre ses bras».

III

Alla luce di tutto ciò è davvero difficile pensare che *La juive* non fosse annoverata fra le espressioni artistiche d'una critica post-illuministica del fondamentalismo religioso, sotto gli auspici dell'incalzante 'modernità' di stampo borghese-liberale. All'epoca, certo, è probabile la si fosse creata in un quadro ottimistico ove i relativi valori potevano darsi per consolidati: l'Opéra sotto l'impresario Véron, in fin dei conti, era luogo di svago e diporto sulla scorta di un acquisito buon senso da gente facoltosa, non certo arena d'arditezze politico-sociali. Ma vennero presto tempi, in Francia in particolare (l'«affare di Damasco» nel 1840, la vicenda Dreyfus verso fine secolo), nei quali quella parabola operistica poté rinverdire il suo successo e tornare forse – per dirla con Nourrit – ancor più 'utile', in virtù del suo messaggio ben congegnato circa i tormentati rapporti storici fra ebrei e cristiani. Fra i pregi che essa possiede, difatti, v'è quello d'essere una sorta d'antidoto in forma teatrale rispetto ad una malattia sociale che pare non estinguersi, nel tempo: quella dell'oltranzismo su base religiosa integralista, troppo spesso pronto a sfociare in fanatismo.

Antidoto quasi in senso tecnico, fa pensare un aureo libretto recente, dello scrittore israeliano Amos Oz:

Secondo me una piccola, prudente dose di immaginazione potrebbe servire come parziale, limitata immunità al fanatismo. Sono convinto che una persona capace di immaginare ciò che le sue idee implicano quando [arrivassero al punto d'originare conseguenze orribilmente tragiche], una tale persona può diventare un fanatico meno intransigente [...]. Ora vorrei potervi dire che la letteratura è sempre la risposta, perché la letteratura contiene un antidoto al fanatismo, per il fatto stesso di iniettare immaginazione nei suoi lettori [...]. Sfortunatamente non è così semplice. Sfortunatamente molte poesie, molte storie e drammi sono stati usati in passato per instillare odio e ispirare nazionalismi intransigenti. Tuttavia ci sono alcune opere letterarie che in una certa misura possono aiutare. Non fare miracoli, però aiutare. Shakespeare può fare molto. Ogni oltranzismo, ogni crociata oltranzista, ogni forma di fanatismo, in Shakespeare si conclude in una tragedia o in una commedia. Il fanatico non è mai più felice o più appagato, alla fine: o è morto o diventa una burla. Questo è un buon coadiuvante.

Ciò sembra valere non tanto perché dietro all'Éléazar di Scribe c'è anche un po' dello Shylock shakespeariano (e dell'Isaac creato da Scott in *Ivanhoe*), ma proprio perché ne *La juive* non «si può individuare con facilità chi sono i buoni e chi i cattivi», ma siamo piuttosto costretti dalle sfaccettature assunte dai personaggi, nel dramma fattosi musica, a porci da un punto di vista ben più relativo. E come se, da spettatori, fossimo indotti a metterci un po' nei panni di quel romanziere capace «d'assumersi una mezza dozzina di conflitti e sentimenti contraddittori e opinioni, con lo stesso grado di convinzione, veemenza ed empatia» (è ancora Oz a parlare, parafrasando D. H. Lawrence), e che per questo si ritrova meglio equipaggiato nel comprendere il diverso da sé.

A convincerci poi del fatto che un simile antidoto possa tornare utile anche nel mondo e nell'Italia 2005-2006 basta, si direbbe, la lettura dei quotidiani. A partire certo dalle pagine dedicate ai più tremendi ed esecrandi esempi di stragi o suicidi attuati nel nome, ancora una volta, d'un qualche Dio (nome dietro al quale si cela piuttosto sempre



La scena finale de *La juive* in un'incisione anonima coeva.

il germe tutto umano del fanatismo intollerante verso le idee diverse, da redimere e conformare ad ogni costo alle proprie 'verità'). Ma anche là dove si dibatte se una Costituzione europea debba o non debba menzionare fra i propri fondamenti di libertà anzitutto sue supposte «radici cristiano-giudaiche» (quasi che queste non si siano attorcigliate nei secoli proprio nel modo effigiato ne *La juive*, e non abbiano invece potuto dare i propri frutti migliori solo dopo che razionalismo moderno, Lumi e rivoluzioni ne seppero ammansire gli oltranzismi). Oppure là dove si scherza col fuoco usando disinvoltamente in accezione negativa la parola 'relativismo', che «neo-temporalismi o neo-organicismi» a fondamento religioso o giusnaturalistico brandiscono come «nome polemico del pluralismo e della libertà» (Galli), quando invece «la democrazia non può [...] prescindere dal relativismo senza negare se stessa», giacché «esso fa parte delle acquisizioni evolutive del suo codice genetico, attivate – appunto – dalle guerre di religione che devastarono l'Europa» (Bodei).

La storia teatrale in musica che Scribe, i fratelli Halévy e Nourrit prepararono nel 1835 per i parigini aveva invece in sé una limpida eredità recente: quella laica e razionale dell'Illuminismo, forte dei valori del pluralismo e della tolleranza verso più culture e religioni. Per affermarli, da Voltaire in su, s'erano dovute ingaggiare aspre battaglie, non certo solo intellettuali. Ed ora ch'erano state vinte un'aria salubre vivificava anche il potente quadro molteplice offerto da *La juive* ai suoi contemporanei. Volendo, la si può sentire ancora.

SPUNTI DI LETTURA, A MARGINE DE LA JUIVE.

Forse non inutili, a corredo di questo scritto, alcuni rimandi per ulteriori letture. Lo studio che fornisce il più utile sguardo d'insieme sul fenomeno *grand-opéra* (anche se approfondisce più altri titoli di genere che non *La juive*) è a tutt'oggi ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. ingl. *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1998). Sulla figura di Fromental Halévy esiste un'ottima monografia d'orientamento precipuamente biografico, RUTH JORDAN, *Fromental Halévy. His life and music, 1799-1862*, London, Kahn and Averill, 1994, che è però assai utile completare col più recente DIANA R. HALLMANN, *Opera, Liberalism and Antisemitism in Nineteenth-Century France. The Politics of Halévy's «La juive»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, dedicato, ancor più che alla genesi dell'opera, proprio al contesto politico, sociale e culturale in cui essa fu concepita. Come quest'ultimo si specchiasse nelle reazioni dell'opinione pubblica lo mostra l'utilissima raccolta *Fromental Halévy, «La juive»*. *Dossier de presse parisienne (1835)*, a cura di Karl Leich-Galland, Saarbrücken, Galland, 1987. Al medesimo curatore dell'antologia si deve poi la più ampia lettura-commento della partitura apparsa finora, ossia quel *Commentaire musical et littéraire* che costituisce il pezzo forte (pp. 33-87) del comunque pregevole numero monografico *Fromental Halévy, «La Juive»*, «L'Avant-Scène Opéra», 100, luglio 1987 (ove si trovano anche estratti dal citato scritto di Wagner dedicato ad Halévy e alle sue due opere maggiori: pp. 13-16). Offrono infine preziose riflessioni sulle questioni del fanatismo politico-religioso e del relativismo laico come salvaguardia rispetto ai guasti di quello il *pamphlet* AMOS OZ, *Contro il fanatismo*, Milano, Feltrinelli, 2002 (acuto, serio e non di meno letterariamente godibilissimo) e l'antologia di saggi *Le ragioni dei laici*, a cura di Geminello Preterossi, Bari, Laterza, 2005 (con scritti di vario orientamento culturale e disciplinare dovuti, fra gli altri, a Remo Bodei, Carlo Galli, Francesco Remotti, Vincenzo Ferrone, Tullio De Mauro, Pietro Scoppola, Claudio Magris). Per la terminologia relativa alla cosiddetta «solita forma» abbiamo fatto riferimento a HAROLD POWERS, 'La solita forma' and 'The Uses of Convention', «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90.



Jozef Israëls (1824-1911), *Il figlio di una razza antica*. Olio su tela. Amsterdam (Stedelijk Museum).

Anselm Gerhard

Paternità selettive.

La complementarità dei due padri de *La juive*

Portiamo nei nostri cuori il cadavere imputridito
della religione che viveva nei nostri padri.

(Victor Hugo, 13 ottobre 1835)¹

Un cardinale in scena – situazione certo impensabile per l'opera italiana dell'Ottocento – fu invece portato dal *team* di maggior successo nella storia dell'opera parigina: il 23 febbraio 1835 il direttore Veron, lo scenografo Duponchel, il librettista Scribe e il compositore Halévy misero in scena addirittura un intero concilio. Lo sfarzo della messa in scena dell'atto primo de *La juive* dovette essere, come concordano tutti i testimoni, davvero incredibile. Circa un anno più tardi Franz Grillparzer ebbe modo di vedere l'allestimento della prima nel corso di un prolungato soggiorno parigino, trovando il tutto «senza interesse», ma esprimendosi in termini entusiastici sulle scene: «Ma che messa in scena appariscente! La realtà delle decorazioni, anzi: dei quadri! [...] Bisogna averla vista. Credo di avere fantasia. Qui per la prima volta nella mia vita ho visto una disposizione davvero teatrale».²

Tuttavia questa grandiosità – almeno per Hector Berlioz – aveva anche qualche ripercussione negativa:

Malgrado tutti gli sforzi fatti per impedire di ascoltare la partitura, malgrado il ticchettio di armature, lo scalpiccio di cavalli, il tumulto popolare, i suoni a distesa di campane e di cannoni, le danze, le tavole imbandite, le fontane di vino, malgrado tutto il fracasso dell'Académie Royale de Musique, è stato possibile cogliere qualcuna delle intenzioni del compositore.³

¹ VICTOR HUGO, *Les Chants du crépuscule*, canto XXXVIII («Que nous avons le doute en nous»): «Nous portons dans nos cœurs le cadavre pourri / de la religion qui vivait dans nos pères.»

² Annotazione sul diario del 20 aprile 1836 in FRANZ GRILLPARZER, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, a cura di August Sauer, Vienna, Schroll, 1917, serie II, vol. X, p. 30.

³ «Malgré les efforts qu'on a faits pour empêcher d'entendre la partition, malgré le cliquetis de toutes ces armures, ce piétinement de chevaux, ce tumulte populaire, ces volées de cloches et de canons, ces danses, ces tables chargées, ces fontaines de vin, malgré tout le fracas anti-musical de l'Académie Royale de Musique, on a pu saisir quelques-unes des inspirations du compositeur.» (HECTOR BERLIOZ in «Le Rénovateur / Courrier de l'Europe» del 1° marzo 1835, citato da Fromental Halévy, *«La juive». Dossier de presse parisienne (1835)*, a cura di Karl Leich-Galland, Saarbrücken, Galland, 1987, p. 151.

Quanto spettacolare fosse non solo la realizzazione scenica di Duponchel, ma anche la stessa decisione di far cantare sul palcoscenico un cardinale in carne ed ossa, è dimostrato dal confronto con la prima rappresentazione viennese dell'anno seguente, il 1836. In quest'occasione la vicenda, piuttosto intricata, che mescolava antisemitismo, desiderio di vendetta degli ebrei, amore ingenuo e adulterio, fu debitamente alleggerita per non urtare la suscettibilità della chiesa e le convenienze tradizionali. La trama fu spostata nel 1200 e nel meridione d'Italia, il cardinale fu trasformato in un priore dei Templari, l'antefatto non si svolgeva più nella Roma dei papi ma a Malta.⁴ Al contrario, in Francia Hector Berlioz trasse il massimo profitto possibile dalla nuova libertà di mettere in scena dignitari ecclesiastici: nel 1838 nel *Benvenuto Cellini* avrebbe voluto far cantare il papa Clemente VII in persona. Questo ampliamento delle possibilità spettacolari fu però limitato dalla censura anche in Francia, relativamente più liberale, dove il papa divenne un porporato. In Italia invece, come si è detto, non era tollerato in scena neppure un cardinale: la sfortunata opera di Berlioz non vi fu mai rappresentata, l'opera di Halévy solo nel 1858 a Genova, una piazza particolarmente liberale.⁵

Se si considerano la sfilata di tutti i partecipanti al concilio, commentata ironicamente non solo da Berlioz, e l'apparizione di non meno di venti cavalli scalpitanti sarebbe facile sbarazzarsi de *La juive* come di un'opera tutta basata su una messa in scena fastosa. In essa sembra portata all'estremo la tendenza a sovraccaricare visivamente le scene, tipica dell'opera francese tra il 1830 e il 1840. Nel «Figaro» del 27 gennaio 1835 si leggeva:

Vedendo tali cortei un contadino dei nostri giorni avrebbe le vertigini; un economista stimebbe che addosso al tal cavaliere in sfilata c'è una somma necessaria per fare tre ferrovie e mantenere due strade statali, e l'economista avrebbe visto giusto.⁶

Un altro critico presente alla prima si chiedeva con scetticismo non minore:

La vista ha preso tutto, tutto le è stato sacrificato. Franconi [il fortunato impresario delle rappresentazioni equestri] è stato quasi superato, è vero! Il diorama è stato ben imitato, è vero anche questo. Duponchel è un costumista più capace di Babin [il costumista ufficiale sotto Luigi XV], lo si sapeva del resto! Ma l'Opéra è così riccamente sovvenzionata solo al fine di rivaleggiare con il Circo, di far altrettanto bene del diorama e meglio del costumista Babin?⁷

⁴ FRANK HEIDLBERGER, *Halévy's «Jüdin» in Wien. Zur Rezeptionsgeschichte einer Oper zwischen Zensur und Antisemitismus*, in *Actes du colloque Fromental Halévy. Paris, Novembre 2000*, a cura di Francis Claudon, Gilles de Van e Karl Leich-Galland, Weinsberg, Galland, 2003, pp. 244-266: 246 («Etudes sur l'opéra français du XIX^e siècle, 5»).

⁵ Cfr. ALFRED LOEWENBERG, *Annals of opera, 1597-1940*, London, Calder, 1978³, col. 767.

⁶ «En voyant de tels cortèges un paysan de nos jours prendrait des vertiges; un économiste estimerait que sur tel cavalier qui défile il y a une somme nécessaire à l'établissement de trois chemins de fer et à l'entretien de deux routes départementales, et l'économiste aurait deviné juste.» («Le Figaro», 27 gennaio 1835, citato da *Dossier de presse parisienne* cit., p. 44).

⁷ «Les yeux ont tout pris, on leur a tout sacrifié. Franconi a été presque vaincu, c'est vrai! Le Diorama a été bien imité, c'est encore vrai. M. Duponchel est un plus savant costumier que M. Babin, on le savait du reste!

La domanda, pur giustificata, è tuttavia mal posta. Perché il durevole successo dell'opera di Halévy fino al primo trentennio inoltrato del Novecento, e soprattutto in molti teatri minori, non si può spiegare solo con la grandiosità scenica del primo allestimento. Chiaramente anche il compositore aveva contribuito affinché l'opera rimanesse nelle orecchie dei nostri bisnonni, se ancora il 25 maggio 1875 Richard Wagner poteva registrare, nonostante il «cupo stato d'animo», la sua completa «gioia per il grande stile di questo lavoro»,⁸ e se cinquant'anni dopo si continuava ad eseguirlo. Ciò va tanto più sottolineato qualora si consideri che *La juive* è una rappresentante del tutto atipica dell'opera storica francese del tempo. Troppo grandi sono, da una parte, le differenze tra la vicenda totalmente inventata dei vagabondaggi della figlia di un cardinale, trascinata da Roma al lago di Costanza e, dall'altra, i circostanziati panorami storici de *Les huguenots* e di *Le prophète* perché *La juive* possa essere sbrigativamente annoverata tra i *grand-opéras* alla Meyerbeer.

Tutti gli osservatori più competenti hanno rilevato che la drammaturgia di quest'opera, a differenza dei grandi lavori storici meyerbeeriani, non prende di mira il meccanismo dei processi storici e politici, ma utilizza i conflitti della storia solo come sfondo, e dà luogo a una successione di peripezie tanto inverosimili quanto ricche di contrasti. Non è un caso che durante l'elaborazione del libretto Scribe avesse spostato il luogo dell'azione da Goa, colonia portoghese sulla costa occidentale indiana, a Costanza.⁹ La città portuale sul lago di Costanza, visitata da Scribe nel 1826,¹⁰ aveva il vantaggio essenziale che dopo il riassetto della carta politica europea seguito al congresso di Vienna, non era più sede vescovile. Nel 1827 la diocesi era stata trasferita a Friburgo in Brisgovia, in modo che la scelta della città di Costanza corrispondeva perfettamente alla decisione di Verdi di mettere in scena nel *Rigoletto*, al posto del re di Francia, il signorotto di un ducato da tempo soppresso, il duca di Mantova.

Non è casuale anche che la trama di una delle opere di repertorio più note dell'Ottocento, *Il trovatore* di Verdi, possa contenere un riflesso della storia di Scribe incentrata sulla vita e morte della falsa ebrea Rachel. Del resto l'autore della fonte verdiana, il drammaturgo spagnolo Antonio García Gutiérrez, viveva nel 1835 – un anno prima che debuttasse il suo dramma *El trovador* – proprio a Parigi e potrebbe aver visto qui una delle prime rappresentazioni di quest'opera spettacolare.¹¹

Mais l'Opéra est-il si richement subventionné à l'effet, seulement de rivaliser avec le Cirque, de faire aussi bien que le Diorama, et mieux que Babin le costumier?».

⁸ COSIMA WAGNER, *Die Tagebücher*, a cura di Martin Gregor-Dellin e Dietrich Mack, München-Zürich, Piper, 1976, I, p. 919.

⁹ DIANA R. HALLMAN, *Opera, liberalism, and antisemitism in nineteenth-century France: the politics of Halévy's «La Juive»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 319 («Cambridge studies in opera»).

¹⁰ *Ivi*, p. 110.

¹¹ Cfr. ANSELM GERHARD, *Dalla fatalità all'ossessione. «Il trovatore» fra «mélodrame» parigino e opera moderna*, «Studi verdiani» 10, 1994-1995, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996, pp. 61-66.

Un dramma «di sangue e fango»

Ne *La juive* raggiunge vertici quasi grotteschi un'altra qualità epocale del libretto di Scribe, già riconducibile, secondo i contemporanei, all'influsso del romanzo di Scott *Ivanhoe* e del dramma di Shakespeare *The merchant of Venice*, anche se fino ad oggi non è ancora stata identificata una fonte vera e propria.¹² Non solo l'attenta esplorazione di una zona d'ombra fino ad allora tabù sulle scene operistiche, la vita privata di un alto prelato, rispondeva alle attese di un pubblico curioso di indiscrezioni, ma soprattutto funzionava il fatto che una drammaturgia popolare da melodramma 'a basso prezzo' fosse applicata in modo consequenziale a un'opera seria con esito tragico. In base alla gerarchia dei generi drammatici ancora vigente nel primo Ottocento, nella tragedia seria di maggior impegno i conflitti decisivi e, alla fin fine, irresolubili tra i personaggi dovevano svilupparsi da contrasti di tipo caratteriale e psicologico. Ciò non avviene nel libretto di Scribe, così ricco appunto di contrasti: *La juive* consiste tutta in un equivoco, in uno scambio di persona. Rachel, figlia di Brogni, era stata salvata da Éléazar in mezzo ai tumulti guerreschi dalle mani dei soldati saccheggiatori e allevata come propria figlia. Ciò significa però che in base alla legge del sangue, predominante nell'Ottocento e in modo particolare nel melodramma, Rachel non è affatto ebrea, come il titolo suggerisce, ma cristiana. Nell'ultima scena il titolo stesso dell'opera si dimostra dolorosamente ironico: dal punto di vista del sangue Éléazar è un ingannatore senza scrupoli e solo Brogni è il padre legittimo.

Tuttavia questo scambio non ha alcuna conseguenza per la drammaturgia, prima della scena finale. All'infuori di Éléazar, nessuno sa nulla sulla vera 'identità' dell'eroina eponima; con l'eccezione dello spettatore informato, nessuno dubita che Rachel non sia la figlia carnale di Éléazar, meno di tutti la stessa fanciulla. Si fosse trattato di un melodramma, l'origine di Rachel sarebbe stata resa nota in qualche punto dell'ultimo atto, grazie a una voglia della pelle o a qualche altra particolarità esteriore, se la cosiddetta 'voce del sangue' non si fosse già fatta valere per conto suo.

La genesi del libretto, estremamente contraddittoria, fa capire quanto fossero importanti per Scribe questi modelli, importati dai teatri di *boulevard*. Ancora in una versione completamente versificata egli coronava la sua opera con un 'lieto fine' e lasciava – secondo l'amareggiato commento di Éléazar – che la «clémence cruelle» dei cristiani trionfasse nel cuore di Rachel. Dopo la conversione della protagonista sotto il segno di una «céleste lumière», nel *tableau* conclusivo al padre 'sociale' non restava altro che gettare «un regard de courroux» alla figlia infedele, mentre Brogni, il padre 'biologico', era rappresentato sì felice, ma stranamente ignaro della propria paternità¹³ – una conclusione 'aperta', impensabile in un melodramma popolare, che faceva però trionfare la logica appena illustrata del sangue, capace di raggiungere e convincere ogni spettatore.

¹² Cfr. HALLMAN, *Opera cit.*, p. 233.

¹³ Cfr. l'edizione di questa scena finale secondo il manoscritto di Scribe (*ivi*, pp. 194-198).



Il Seder di Pesach (c. 1360). Ms. Add. 14761, f 22 v (particolare). *Legenda*: «ha lachma anya» (Questo è il pane dell'afflizione; è l'incipit dell'Haggadah di Pesach). Sul tavolo tre libri aperti delle *Haggadoth*; sulla testa del figlio (alla sua sinistra) il padre ha posto la cesta, ricoperta da un panno, contenente le *mazzot* (le azzime) e il *maror* (l'erba amara). Da THÉRÈSE e MENDEL METZGER, *La vie Juive au Moyen Âge*, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1982.



Marc Chagall (1887-1985), *Ebreo orante* (1914). Olio su tela. Venezia, Museo Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Con lo scialle di preghiera (*tallit*) e i filatteri (*tefillim*).

Solo nell'ultima rielaborazione Scribe mostrò Rachel come assolutamente leale nei confronti della persona da lei ritenuta suo padre, Éléazar. Proprio nel momento in cui egli la poneva di fronte alla scelta tra esecuzione capitale e battesimo, essa si decideva per la religione degli avi, che in senso biologico non erano affatto i suoi. Come le eroine meyerbeeriane, Rachel è pronta a sacrificare perfino la propria vita alle attese dell'ambiente maschile circostante: dopo aver salvato quella di Léopold smentendo la sua prima dichiarazione, essa non arriva al punto di rinnegare la religione del padre Éléazar e nel contempo rinnega, senza saperlo, la sua 'vera' religione, ottenuta attraverso il battesimo.

Mettendo in scena tali conflitti strappalacrime, Scribe non si curò delle inverosimiglianze palesi. A lui interessava solo creare la maggior quantità possibile di emozioni a fior di nervi, le stesse che più tardi caratterizzeranno la storia non meno inverosimile di García Gutiérrez e di Verdi sul figlio vero e falso di una zingara. Tuttavia alcuni critici della prima rappresentazione de *La juive* si scagliarono contro alcune inesattezze, imperdonabili in una realizzazione scenica così attenta al dettaglio e a un'ipotetica verità storica:

Per quanto riguarda i costumi e il colore locale, a partire dalla prima scena vi è un grande errore che consiste nel fatto che nel XIV secolo e ancor oggi, in un gran numero di paesi, era impossibile che un ebreo andasse ad abitare così vicino a una chiesa.¹⁴

Solo che Scribe non aveva mai avuto nulla a che fare con l'accuratezza storica: se non che in questo modo – come notò un altro recensore – «la scena diventa più tragica o, per meglio dire, più orribile».¹⁵

Il piacevole melodramma era diventato una «vera opera francese di terrore», come scrisse Eduard Hanslick con percepibile ripugnanza:

Un tale quadro stridente di odio e di crudeltà deve ferire il cuore dello spettatore, come pure tendergli i nervi. [...] Questa poesia dell'orrore e del delitto, il cui fascino ambiguo è stato introdotto da Victor Hugo e dai suoi seguaci, è stata ben presto definita punitivamente nella stessa Francia una «littérature de sang et de boue».¹⁶

Una sortita quasi sbagliata

Tuttavia, nonostante l'abile trasposizione della drammaturgia *larmoyante* del melodramma popolare in quella di una grande «opera di terrore» con esito tragico, l'immen-

¹⁴ «En fait de mœurs et de couleur locale, il y a dès la première scène une grande erreur qui consiste en ce qu'au 14e siècle et même encore aujourd'hui, dans un grand nombre de pays, il était impossible qu'un juif vînt se loger aussi près d'une église.» (cfr. «La Gazette de France» citato da *Dossier de presse parisienne* cit., p. 51).

¹⁵ «Gazette musicale de Paris», 3 aprile 1835 (citato da *Dossier de presse parisienne* cit., p. 83).

¹⁶ EDUARD HANSLICK, *Musikalische Briefe (Die «Jüdin» von Halevy)*, in «Presse» [Wien] del 2 ottobre 1855 (citato da ID., *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, a cura di Dietmar Strauß, Vienna, Böhlau, 1995, vol. I/3, pp. 138-142: 139).

so successo di questo lavoro non si può spiegare solo con il libretto di Scribe. Infatti la musica di Halévy partecipa in modo decisivo a uno dei più grandi successi mai celebrati a Parigi negli anni tra *La muette de Portici* di Auber e il *Guillaume Tell* di Rossini, come di *Robert le diable* di Meyerbeer da una parte, e le successive grandi opere storiche di Meyerbeer dall'altra. La successione variegata di diverse scene di genere permise al compositore di pianificare una partitura ricca di contrasti, come notò un critico viennese del 1836: «Scribe, il Mefistofele della giovane Francia musicale» ha offerto al compositore «sufficienti opportunità» per una musica assolutamente artificiosa e efficace «per mezzo di un libretto in cui si alternano in successione variopinta canti da chiesa, cortei, canzoni da osteria, maledizioni, corali, musiche da ballo e marce funebri». ¹⁷

Il carattere «artificioso» della musica di Halévy messo in rilievo da questo recensore appartiene innanzitutto alla tecnica del compositore di attribuire alle scene solistiche melodie caratteristiche, assolutamente tipiche e nel contempo di grande semplicità. Questo vale in modo particolare – e mostra con chiarezza quanto Halévy avesse compreso a fondo la peculiarità della drammaturgia di Scribe –, per i due padri della protagonista. Si pensi innanzitutto al cardinale Brogni, un laico di origine romana che aveva preso i voti in seguito al dolore per la perdita della sua famiglia nel saccheggio di Roma e cui Scribe attribuì un cognome, ancor oggi diffuso, originario dei dintorni di Bergamo. Nella compagnia di canto Brogni ha solo un ruolo di secondo piano rispetto alla protagonista, al suo (supposto) padre Éléazar e all'innamorato Léopold. Tuttavia proprio a Brogni è affidato il primo numero solistico dell'intera opera, la famosa cavatina «Si la rigueur et la vengeance».

Il cardinale interviene casualmente quando Éléazar e sua figlia sono arrestati dal «grand prévôt de la ville de Constance» perché hanno disturbato la pace festiva col rumore proveniente dal laboratorio di orificeria. Brogni vorrebbe ricomporre il conflitto e offre al gioielliere ebreo «grâce entière», poi con una deviazione da Fa maggiore a La maggiore perfino la sua amicizia: «Soyons amis, mon frère; / et si je t'offensai, pardonne-moi». Ma Éléazar vuole vendetta e rifiuta le scuse esplicite del suo antagonista: «Jamais! / Non, jamais de pardon aux chrétiens que je hais!». Ma invece dell'alessandrino appena citato e sulle prime messo in musica da Halévy ¹⁸ nell'opera si sente solo lo stringato grido «Jamais!». Grazie a questo taglio, che rafforza il significato del testo, l'attenzione del pubblico è catturata interamente dal commento dell'orchestra, la quale proprio nel momento dell'interiezione di Éléazar ritorna dalla tonalità lontana di La maggiore al più familiare Fa maggiore. Dopo tre battute di transizione accordale seguono cinque battute di un *Andante* strumentale estremamente melodico. Esso funge da preludio orchestrale del numero che in un'opera italiana del tempo sarebbe qui collocato, ma che appare in questa stessa posizione anche un anno dopo *Les huguenots* di Meyerbeer: la sortita solistica del tenore.

¹⁷ Recensione della prima rappresentazione viennese in «Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt» 21, 1836 (citato da HEIDLBERGER, *Halévy's «Jüdin»* cit., pp. 252-253).

¹⁸ HALLMAN, *Opera* cit., p. 172.

ESEMPIO 1, n. 1, bb. 458-477¹⁹

Ruggiero Brogni

Quelle au-dace! Et cepen-dant je fais grâce en-tiè-re. Sois li-bre, Éléa-

4 Corni

archi

f Trib. B.

Éléazar

-zar; soyons amis mon frè-re, et si je t'offen-sai, pardonne moi! Ja-

4 Corni

p

3 Tromboni

Allegro Andante

Éléazar

- mais!

Fl., Ob.

p

VI., Vle

ff Vlc., Cb.

ff

pizz.

pizz. Fag. Vlc., Cb.

p

Fl., Ob., 1 Cr.

cresc.

Cr., Fag.

archi *p*

cresc. *p*

¹⁹ Gli esempi musicali (trascritti in notazione reale) sono tratti da FROMENTAL HALÉVY, *La juive*, opéra in cinq actes, paroles de Eugène Scribe, édition par Karl Leich-Galland (partition d'orchestre), Weinsberg-Kassel, Alkor-Galland, 1999.



Paul Lormier (1813-1895), *L'imperatore Sigismondo fa il suo ingresso al Concilio*. Litografia.

In una delle svolte sorprendenti che costituiscono sempre la forza della produzione drammatica di Scribe, non è Éléazar a prendere la parola, ma Brogni, la voce più grave del sestetto solistico: invece del padre sociale della protagonista canta il padre biologico. Con uno stratagemma drammaturgico immediatamente rivolto alla percezione degli ascoltatori i due ruoli paterni sono implicitamente connessi, anche se chiaramen-

te in contrasto tra loro. Invece dei legni piuttosto incisivi che intervengono nell'*Andante* orchestrale e anche in seguito correlati a Éléazar, la strumentazione della cavatina è caratterizzata da suoni solenni di corni e di arpe.

La melodia di Brogni riceve la sua attrattiva caratterizzante da due elementi tanto originali quanto poco usuali. Da una parte è accentuato il registro più grave della voce di basso: dopo aver cantato un periodo di sedici battute la voce solista percorre in una cantilena non accompagnata l'intero ambito sonoro utilizzato in questo numero, dal Fa grave fino al Do acuto. Non solo Julius Korngold, successore di Hanslick come critico principale della «Neue Freie Presse», ma già molti anni prima anche il critico della «Gazette musicale de Paris» aveva notato nella scelta di questa tessitura una vistosa vicinanza con l'aria di Sarastro «In diesen heil'gen Hallen / Kennt man die Rache nicht» («In queste sacre sale / non si conosce la vendetta»),²⁰ Il padre del celebre compositore d'opera Erich Wolfgang Korngold scriveva maliziosamente:

La cavatina del cardinale ricordava a suo tempo ai critici della «Gazette Musicale» le più belle ispirazioni religiose del *Flauto magico*. È un Sarastro nelle cui sacre sale non si conosce la vendetta, ma benissimo Rossini.²¹

Per un altro verso, invece, la melodia di Brogni seduce con il suo carattere armonicamente erratico. Già nella terza battuta si nota un ripiegamento dalla tonalità di base di Fa maggiore al secondo grado, Sol minore, nella settima e ottava battuta la dominante Do maggiore della tonalità di base è preparata nel basso strumentale attraverso il ritardo cromatico del Re♭. Ma a questa dominante si allaccia non solo l'incombente Fa maggiore, ma anche la tonalità della medianta La maggiore, come già nel recitativo precedente. Solo alla fine della lunga frase di Brogni è ristabilita la tonalità fondamentale.

ESEMPIO 2, n. 2, bb. 1-25

Brogni

Si la ri - gueur et la ven - gean - ce leur font ha - ïr _____ ta sain-te loi,

que le par - don, que la clé - men - ce, mon Dieu, ___ mon Dieu, les ra - mène en ce jour vers toi,

que le pardon, que la clé - mence, ô mon Dieu, les ra - mè - ne vers toi, mon Dieu, _ mon Dieu, les ramène en ce jour ___ vers toi!

²⁰ «Gazette musicale de Paris», 1° marzo 1835 (citato da *Dossier de presse parisienne* cit., pp. 72-73).

²¹ JULIUS KORNGOLD nella «Neue Freie Presse», 15 ottobre 1903 (pubblicato per intero da HEIDLBERGER, *Halévy's «Jüdin»* cit., pp. 263-266: 265).

Tali licenze armoniche sono bilanciate da una disposizione bistrofica estremamente semplice, che del resto – proprio come l’andamento sequenziale all’inizio della melodia – caratterizza anche l’aria del principe Gremin nell’atto terzo dell’*Evgenij Onegin* (1879) di Čajkovskij, chiaramente influenzata da questo modello. Ma per chiarire il modo in cui Halévy affronta il tema della doppia paternità de *La juive* non importano tanto questi imprestiti storico-musicali: è invece fondamentale sottolineare che la tonalità di Fa maggiore – e di conseguenza anche la medianta La maggiore – è adottata costantemente in modo sistematico. Versioni precedenti di questa cavatina sono scritte in La bemolle maggiore e in Sol maggiore.²²

«*Questa soavità malinconica e soggiogante*»

L’avversario di Brogni, Éléazar, canta solo nell’atto secondo il primo numero solistico a lui assegnato. E ancora di più: il falso padre della protagonista canta l’aria più impressionante, decisiva per il successo dell’opera, non prima della fine dell’atto quarto. Per iniziativa del tenore Adolphe Nourrit, che creò la parte, qui Halévy aveva composto un’aria allontanandosi dalla concezione originaria di Scribe. Il testo, a quanto sembra schizzato dallo stesso Nourrit,²³ utilizza l’alessandrino, impiegato nell’opera francese solo in casi eccezionali nei numeri chiusi, e in questo modo fa capire il rango peculiare cui quest’aria aspira, con la sua squisita orchestrazione in cui intervengono due corni inglesi. Un critico della prima esprimeva il suo entusiasmo con queste parole: «Non conosco nulla di più soave di questa soavità malinconica e soggiogante, di questo *Andante*».²⁴ E ancora otto decenni dopo Marcel Proust in *À la recherche du temps perdu* faceva implicitamente di quest’aria una componente della letteratura universale, indicando regolarmente una prostituta ebrea d’alto bordo di nome Rachel con l’incipit intonato da Éléazar «Rachel, quand du Seigneur».

Qui non ci deve però interessare la ricezione della melodia più famosa mai riuscita a Halévy e neppure l’indiretto accenno di Proust al fatto che per il ruolo protagonista dell’opera di Halévy i sogni erotici del pubblico maschile dell’opera hanno un’importanza assolutamente non trascurabile, quanto piuttosto la realizzazione musicale della figura di Éléazar. Il padre sociale di Rachel è valorizzato dal compositore non solo nel secondo e nel quarto atto attraverso sortite particolarmente pregnanti sul piano melodico. Già nel finale dell’atto primo gli viene assegnato un breve intervento solistico che insieme all’aria «Rachel! Quand du Seigneur la grâce tutélaire» in Fa minore si può considerare, a ragione, il punto melodicamente più toccante dell’intera opera. E sia ciò un’intuizione del compositore oppure una progettazione razionale, va notato che tan-

²² HALLMAN, *Opera cit.*, p. 172, n. 31.

²³ *Ivi*, p. 35.

²⁴ «Je ne connais rien de plus suave, de cette suavité mélancolique et subjogante, que [cet] andante», «Journal de Paris et des départements», 22 marzo 1835 (citato da *Dossier de presse parisienne cit.*, p. 99).

to questa prima invocazione della «fille chérie» nel finale dell'atto primo quanto l'ultimo grido alla sua «Rachel» nell'aria dell'atto quarto sono sottolineati da un La_{b3} sopra una settima diminuita. E come nel primo diverbio tra i due padri, anche in questo punto del finale primo ha un ruolo decisivo una continua instabilità tra Fa minore e Fa maggiore da una parte, e La maggiore dall'altra – qui del resto oscurato da piccole sette dissonanti – secondo una successione armonica più che bizzarra:

ESEMPIO 3, n. 7, bb. 509-517

The image displays two systems of musical notation. The first system is for the vocal part of Éléazar, with lyrics: "Ô ma fil - - le ché - ri - e, ô ma fil - - le ché - ri - e, viens Ra -". Below the vocal line are staves for the 1st Oboe (1 Ob.), Violins and Violas (VI., Vle.), and Violas and Cellos (Vlc., Cb.), with a *pizz.* (pizzicato) marking. The second system continues the vocal line with lyrics: "- chel, mon seul bien, mon tré - sor, mon a - mour!". Below it are staves for Flute and Oboe (Fl., Ob.), Violins, Violas, and Clarinet (VI., Vle., Cl.), and Violas and Cellos (Vlc., Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*.

Questo passo sorprendente, una sorta di cadenza d'inganno dilatata per sedici battute, fu preso a pretesto da Julius Korngold per lodare il modo in cui nell'opera di Halévy «la melodia smette di ubbidire alla legge degli intervalli piacevoli, sfugge di propria volontà all'ornamento, alla frase retorica e si sviluppa in stretta aderenza agli accenti del discorso appassionato. Il famoso brano di Éléazar "O ma fille chérie" nell'atto primo [è] sul piano formale solo la ritmizzazione di un grido»,²⁵ il che è per il critico viennese argomento decisivo per una conclusione d'ampia portata: «Ad Halévy compete un posto straordinario nella storia dell'evoluzione della melodia drammatica».²⁶

²⁵ JULIUS KORNGOLD nella «Neue Freie Presse», 15 ottobre 1903 (citato da HEIDLBERGER, *Halévys «Jüdin»* cit., pp. 263-266: 264).

²⁶ *Ibid.*



La scena finale de *La juive* in un'incisione anonima coeva.

Due ruoli paralleli

Quanto la concezione dei due ruoli paterni fosse strettamente connessa nella drammaturgia di Scribe lo si vede non solo osservando come sono disposte le tonalità nell'opera di Halévy, ma soprattutto mettendo a confronto la scena iniziale dell'atto secondo con la scena conclusiva del terzo. All'inizio dell'atto secondo Éléazar recita la preghiera della sera («O Dieu de nos pères»), composta da Halévy come assolo non accompagnato in *Si bemolle maggiore* con una percepibile tendenza al *Sol minore*.

Successivamente egli invoca la collera di Dio contro colui che parteciperà al rituale segreto come traditore («Si trahison ou perfidie»), senza sapere che la maledizione colpirà proprio Léopold. In questa seconda parte della sua preghiera, composta in *Sol minore*, l'atmosfera crescente di angoscia creata da questa invocazione è messa in rilievo da terzine di sedicesimi nell'orchestra e ritmi puntati del basso.

Poco prima della fine dell'atto terzo Brogni maledice invece il suo avversario ebreo in un tono disadorno da recitativo – egli canta «largement et à volonté» un passo solistico non accompagnato («Vous qui du Dieu vivant outragez la puissance»). Via via il suo «anathème» si dirige in particolare contro Léopold, e Halévy mette in rilievo la situazione drammatica di incrementata tensione attraverso terzine di crome in orchestra



Moisej L'vovič Majmon (1860-dopo 1919), *Dopo il pogrom*. Olio su tela. Tel Aviv, Museum of Art.

e figure nervose del basso strumentale; accanto a Sol minore vengono introdotte le tonalità affini di Si bemolle maggiore / Si bemolle minore.

In modo molto meno preciso sono designate le altre figure musicalmente altrettanto preminenti. Rispetto alla coppia cristiana già un recensore della prima aveva criticato i loro «caratteri trascurati: Léopold è il più sconsiderato degli sposi infedeli. Eudoxie la più noiosa delle spose tradite».²⁷ Qualcosa di questa trascuratezza si nota anche nella partitura, in particolare nella cabaletta del terzetto finale dell'atto terzo, dove Halévy costringe i sentimenti contrastanti di Rachel, Éléazar e Léopold in una melodia all'unisono sì musicalmente efficace, ma sul piano drammatico-musicale davvero poco sensata. E anche le altre scene d'insieme sembrano poco felici. Eduard Hanslick si spinse fino ad affermare che Halévy aveva «una strana incapacità» di gerarchizzare, «di rappresentare ciò che è grande e complesso»: «Non vi è un solo grande *ensemble* ordinato architettonicamente e che sia scorrevole e condotto in modo unitario».²⁸

²⁷ «Caractères [...] négligés: Léopold est le plus inconsidéré des époux infidèles. Eudoxie la plus ennuyeuse des épouses trahies», «Journal de Paris et des départements», 28 febbraio 1835 (citato da *Dossier de presse parisienne* cit., p. 93).

²⁸ HANSLICK, *Musikalische Briefe* cit., p. 141.

Naturalmente qui il compositore dipendeva anche dagli spunti, poco consistenti, che gli erano offerti dal librettista, come mostra con chiarezza uno sguardo anche fuggitivo al personaggio di Éléazar. Il suo desiderio di vendetta è motivato da Scribe col fatto che egli avrebbe perso moglie e figlio in un *pogrom* sanguinoso. Tuttavia il libretto segue in modo trasparente il *cliché* antisemitico dell'ebreo avido di denaro e vendicativo – ciò del resto in base a un calcolo drammatico ben certo del suo obiettivo, come riconobbe il già citato critico del 1835:

Da un punto di vista morale può dispiacere che Éléazar si lasci trasportare dall'odio contro i cristiani piuttosto che dal suo nobile attaccamento alla fede dei padri, ma si deve per forza riconoscere che così la scena diventa più tragica o, per meglio dire, più orribile.²⁹

Nonostante una drammaturgia che pare voler denunciare diffusi pregiudizi contro gli ebrei e perciò in parte piuttosto li rafforza, l'opera offre possibilità molteplici e non del tutto univoche di identificazione. Fromental Halévy, figlio di un cantore proveniente dalla città di Fürth in Franconia, sette anni dopo la prima rappresentazione della sua opera sposò la figlia di una ricca famiglia ebraica, ma con ogni probabilità durante la composizione di questa partitura viveva con una corista dell'opera, dalla quale aveva avuto tre figli illegittimi, tutti e tre battezzati.³⁰

In ogni caso la preghiera della sera all'inizio dell'atto secondo offriva a un pubblico ebreo un toccante riferimento alla propria vita reale. In questa scena che – già solo in ragione del suo testo francese rimato – non può avere alcun riferimento al canto ebraico sinagogale, un autore assolutamente non sospettabile di antisemitismo, il cantore e storico della musica Abraham Idelsohn, ha voluto trovare un'inflessione caratteristicamente ebraica.³¹ Proprio perché tale affermazione poco illuminante non è verificabile, è lecito pensare che all'origine di questo punto di vista vi sia uno speciale investimento emotivo connesso a questa scena. Qui aveva assunto consistenza il grave dilemma col quale dovettero confrontarsi sempre più spesso gli appartenenti alle minoranze ebraiche nelle società cristiane al tempo dell'apertura dei ghetti e della parificazione borghese: il proprio figlio, la propria figlia porteranno a casa come potenziale nuora o genero un'ebrea, un ebreo oppure un *goj*, un gentile? Solo alla luce di questa riflessione è possibile spiegare la particolare risonanza di quest'opera nella zona di insediamento di milioni di ebrei dell'Europa orientale, cioè nell'attuale Russia Bianca, in Ucraina, in Polonia, negli stati baltici e in Romania: già nel 1886 a Vilnius in Lituania apparve una traduzione ebraica a stampa, nel 1889 a Varsavia ne comparì un'altra, ed era diversa.³²

²⁹ «Sous le point de vue moral, on peut regretter qu'Éléazar y fasse plutôt éclater des transports de sa haine contre les chrétiens, que son noble attachement à la croyance de ses pères; mais on est obligé de reconnaître que la scène devient plus tragique, ou, pour mieux dire, plus horrible.», «Gazette musicale de Paris», 3 aprile 1835 (citato da *Dossier de presse parisienne* cit., p. 83).

³⁰ HALLMAN, *Opera* cit., p. 85-86.

³¹ Cfr. ABRAHAM ZVI IDELSOHN, *Jewish music in its historical development*, New York, Holt, 1929, pp. 473-474 (cfr. anche HALLMAN, *Opera* cit., pp. 177-181 e 190-191).

³² Cfr. LOEWENBERG, *Annals of opera* cit., col. 768.

Nell'anno 1926 si conta nella città portuale di Odessa perfino una rappresentazione de *La juive* in yiddish,³³ nel 1927 l'opera fu cantata per la prima volta in lituano a Kaunas, allora capitale della repubblica, in estone a Tallinn nel 1931 e nel 1924 ne fu eseguita a Gerusalemme una versione in ebraico.³⁴

Non solo a causa di questa ricezione non si va troppo errati se si suppone che anche il successo di quest'opera dalle prime riprese spettacolari a Bielefeld (1988), Norimberga (1993), Dortmund (1995) e infine alla Staatsoper di Vienna (1999) vada ricondotto al fatto che uno strano meccanismo mentale presiede alla nostra percezione del cosiddetto 'olocausto'. Da circa due decenni si identificano con i morti di Auschwitz non solo i discendenti ebrei di coloro che furono sterminati dai nazisti, ma anche vasti settori della popolazione di società civili occidentali e perfino gli eredi degli stessi assassini, che assegnano agli ebrei uccisi sessant'anni prima un ruolo di vittima per così dire 'prototipico'. Invece di una discussione storicamente seria sulla più grande catastrofe della civiltà europea, il destino degli ebrei è diventato un emblema indifferenziato su cui si possono proiettare i propri sensi di colpa come pure una compassione generalizzata nei confronti delle vittime della barbarie.

Sterminio e disintegrazione musicale

Questa singolare identificazione percepisce, nell'opera di Scribe e Halévy, solo il titolo emblematico, ma non le contraddizioni irrisolte della complicata drammaturgia e ancor meno l'immagine femminile realmente enigmatica alla base della figura di Rachel. Si noterà appena che ne *La juive* i ruoli dei colpevoli e delle vittime sono suddivisi in modo molto meno chiaro rispetto alla realtà storica dell'assassinio nazista degli ebrei. Tanto più importante è quindi far notare che il libretto di Scribe, stranamente indeciso, tocca risentimenti ampiamente diffusi nei confronti di supposte caratteristiche ebraiche senza però tematizzarli, nel tentativo di mantenersi in una sorta di *juste milieu*. In effetti nel 1831 il «ministre de l'instruction publique et des cultes» francese aveva basato un suo abbozzo di legge su queste enfatiche parole:

Cancelliamo le distinzioni che ancora esistono nei popoli nostri vicini, cancelliamo queste ultime vestigia di un'oppressione che non deve più rinascere e facciamo che in Francia vi siano solo cittadini francesi e non, in alcun modo, dei credenti divisi dal culto.³⁵

³³ Cfr. MARINA CHERKASHINA-GUBARENKO, «*La Juive*» on Ukrainian operatic stages, in *Actes du colloque Fromental Halévy* cit., pp. 267-273: 271.

³⁴ LOEWENBERG, *Annals of opera* cit., col. 768.

³⁵ «Effaçons ces distinctions qui existent encore chez les peuples nos voisins, effaçons ces derniers vestiges d'une oppression qui ne doit plus renaître, et faisons qu'il n'y ait en France que des Français citoyens, et nullement des religionnaires divisés par le culte.» *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des chambres françaises*, a cura di Jérôme Mavidal e Émile Laurent, Parigi, Dupont, 1887, Seconde série, vol. LXV, p. 317 (citato da HALLMAN, *Opera* cit., p. 9).

Non solo l'affare Dreyfus, ma già la drammaturgia dell'opera del 1835 mostra che non si poteva ancora parlare della parità di tutti i «Français citoyens». Innanzitutto, alla fine dell'opera di Scribe e di Halévy, Éléazar campeggia come un angelo inesorabile della vendetta, mentre Brogni, rappresentante straziato dal dolore di un cristianesimo macchiato di sangue, è invece una figura con cui è possibile identificarsi. Che proprio all'ultimo grido, sottolineato da Scribe con tre punti esclamativi («La voilà!!!» «lui montrant Rachel»), Halévy abbia attribuito il Fa₃, dev'essere stata una decisione ben poco casuale, visto il peso qui estesamente descritto delle tonalità di Fa maggiore e Fa minore per il ruolo dei due padri di Rachel. Tale scelta attesta invece la sensibilità pianificatrice del compositore, che con questo semplice mezzo ha illustrato il rapporto complementare di queste due figure correlate fino all'estrema catastrofe.

Tuttavia l'ultima parola non spetta né a Éléazar né a Brogni, ma – come nella storia reale prima e dopo il 1835 – alla folla: con l'ultimo grido di Éléazar sul Fa₃, in partitura il compositore modula verso la nuova tonalità di Si minore:

ESEMPIO 4, n. 25, bb. 234-237

On précipite Rachel dans le bûcher

Brogni
Éléazar

Dieu! Oû donc est el - le? Oû donc est el - le? La voi - là!!!

Timpani

ff Tutta l'Orchestra

ff

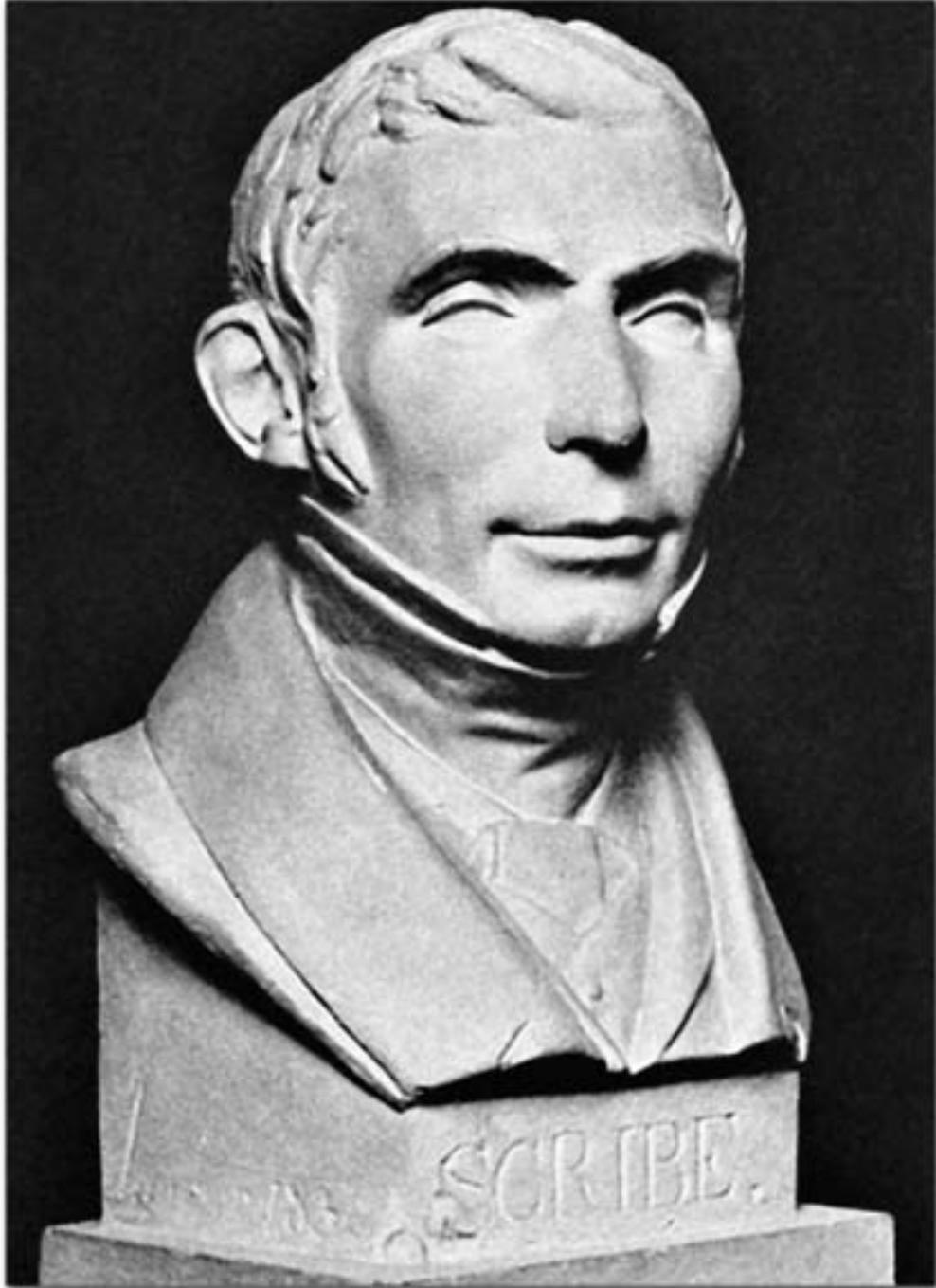
Il coro finale della plebe sanguinaria, come già il coro iniziale dell'atto quinto, si dipanerà in questa tonalità, sino allora mai utilizzata. Così, attraverso uno scambio enarmonico dal Fa di Éléazar al Mi diesis, il tritono tracciato dal Si non indica il *diabolus in musica* come nella teoria musicale del primo evo moderno, ma sembra invece alludere alle energie assassine di un fanatismo religioso, se non ideologico, che Scribe e Halévy ancora in buona fede potevano ritenere ormai consegnato – come un «cadavere imputridito» – definitivamente alla storia.

(traduzione dal tedesco di Maria Giovanna Miggiani)

LA JUIVE

Libretto di Eugène Scribe.
Traduzione italiana di Marco Marcelliano Marcello

Edizione a cura di Enrico Maria Ferrando,
con guida musicale all'opera



Jean Pierre Dantan (1800-1869), *Eugène Scribe*. Busto in gesso. Fa parte di una serie comprendente anche i busti di Jacques Halévy, Giacomo Meyerbeer e Germaine Delavigne. Parigi, Museo Carnavalet.

La juive, libretto e guida all'opera

a cura di Enrico Maria Ferrando

La tuttora scarsa frequenza con cui i titoli del *grand-opéra* francese appaiono nei cartelloni dei teatri è motivata principalmente dall'estrema difficoltà richieste dall'allestimento di questi lavori, che postulano la presenza di numerosi cantanti di grande levatura, di un corpo di ballo, di un apparato scenotecnico sontuoso, e le cui dimensioni monumentali eccedono la durata normale degli spettacoli teatrali odierni. Non si tratta peraltro soltanto di un problema di dimensioni: in effetti parte del fascino originale di questo genere di spettacolo risiedeva nel senso del 'meraviglioso' suscitato da messe in scena *kolossal* con centinaia di attori (tra solisti, coro e comparse): ma i mezzi e lo stile delle rappresentazioni ottocentesche sarebbero completamente inadeguati a stupire un pubblico avvezzo a trovare il 'meraviglioso' in altre forme di spettacolo. Il problema, per una moderna regia di opere come *La juive*, è dunque individuare una cifra originale e in sintonia con il gusto contemporaneo per quella parte spettacolare e decorativa che del *grand-opéra* è componente intrinseca.

Ma oltre al problema – enorme – delle soluzioni di messa in scena, sulla scarsa fortuna recente del *grand-opéra* pesa senza dubbio il fatto che venga associato ad un'idea di spettacolo accademico e celebrativo, nonostante numerosi e autorevoli studi recenti abbiano di molto rettificato posizioni come questa: cosa curiosa se si considera che *La juive* e (l'anno successivo) *Les huguenots* si collocavano nel vivo dello scontro ideologico tra forze della borghesia progressista e legittimisti monarchici nella Parigi del decennio 1830. La scelta dei soggetti – in entrambi i casi la storia ha per protagonisti esponenti di minoranze religiose perseguitati dal potere politico e dall'autorità ecclesiastica – è significativa. E la tipica struttura del *grand-opéra*, con il contrasto tra scene di massa e momenti di introspezione intimista, riflette nella dimensione formale il tema di fondo dell'individuo posto a confronto con meccanismi di potere nei cui confronti è impotente, e dai quale è inesorabilmente schiacciato. E qui, in definitiva, questo genere spesso sbrigativamente bollato come esteriore ed obsoleto mostra una valenza 'politica' che da sola dovrebbe essere sufficiente a mantenerlo vivo nella coscienza del pubblico contemporaneo.

La nostra edizione del libretto assume come base un libretto pubblicato in occasio-

¹ LA JUIVE / *Opéra en cinq actes / par / EUGÈNE SCRIBE / musique de / F. HALÉVY*, Paris, Stock, 1935 (nouvelle édition).

ne del centenario dell'opera,¹ e ripropone il testo integrale dell'opera, inclusi i versi del quadro primo dell'atto terzo – che non compare neppure nella raccolta completa delle opere teatrali di Scribe. Al libretto francese è accostato quello italiano di Marco Marcelliano Marcello (1820-1865), compositore, fecondo librettista e autorevole specialista – pur nei limiti del gusto letterario dell'epoca – di versioni ritmiche dal francese (si ricordano, tra gli altri, i suoi libretti dal francese di *Il Caïd*, *Lalla Roukh*, *I diamanti della corona*, *L'africana*, *Roberto il diavolo*, *Ercolano*, *La dama bianca*). Il testo di Marcello è stato appositamente integrato: *L'ebrea*, che come gran parte del teatro francese ebbe vita autonoma sui nostri palcoscenici tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, circolò nella versione ampiamente tagliata che costituì la versione corrente dell'opera.

Il commento è stato condotto sulla recente edizione critica curata da Karl Leich-Galland,² mirando innanzitutto a mettere in luce la particolare struttura, imperniata su un montaggio di numeri chiusi solo apparentemente interscambiabili. Per quanto isolabili nella loro autonomia, ed ampiamente vincolati ai tipici condizionamenti dello spettacolo d'opera, i venticinque numeri di questa grandiosa partitura appaiono infatti concepiti come un'architettura in cui ciascuna parte concorre all'equilibrio generale attraverso una ben calcolata ricerca di tensioni capaci di determinare il coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore. In questo quadro generale – al cui interno non si può negare di riscontrare discontinuità nella qualità dell'invenzione – abbiamo isolato ed evidenziato una scelta di dettagli ai quali Halévy ha riservato soluzioni di drammaturgia musicale non di rado geniali le quali, da sole, varrebbero a motivare il ritorno de *La juive* nei repertori del moderno teatro d'opera.

ATTO PRIMO		p. 57
ATTO SECONDO		p. 74
ATTO TERZO	<i>Quadro primo</i>	p. 91
	<i>Secondo quadro</i>	p. 95
ATTO QUARTO		p. 105
ATTO QUINTO		p. 115
APPENDICE:	<i>Varianti, Orchestra e Voci</i>	p. 121

² FROMENTAL HALÉVY, *La juive*, opéra in cinq actes, paroles de Eugène Scribe, édition par Karl Leich-Galland (partition d'orchestre), Weinsberg-Kassel, Alkor-Galland, 1999.

LA JUIVE

Opéra en cinq actes

Paroles de Eugène Scribe

Musique de Fromental Halévy

PERSONNAGES

<i>La princesse</i> EUDOXIE, <i>nièce de l'empereur</i>	Soprano
RACHEL	Soprano
<i>Le juif</i> ÉLÉAZAR	Ténor
<i>Le cardinal de</i> BROGNI, <i>président du concile</i>	Basse
LÉOPOLD, <i>prince de l'empire</i>	Ténor
RUGGIERO, <i>grand prévôt de la ville de Constance</i>	Basse
ALBERT, <i>sergent d'armes des archers de l'empereur</i>	Basse
<i>Héraut d'armes de l'empereur</i>	Basse
<i>Officier de l'empereur</i>	Basse Ténor
<i>Le majordome</i>	Basse
<i>Hommes du peuple</i>	Ténors et Basses

L'action se passe dans la ville de Constance en 1414.

L'EBREA

Opera in cinque atti

Versi di Eugène Scribe

Traduzione di Marco Marcelliano Marcello,
rivista e integrata da Enrico Maria Ferrando

Musica di Fromental Halévy

PERSONAGGI

<i>La principessa</i> EUDOSSIA, <i>nipote dell'imperatore</i>	Soprano
RACHELE	Soprano
<i>L'ebreo</i> ELEAZARO	Tenore
<i>Il cardinale di</i> BROGNI, <i>presidente del concilio</i>	Basso
LEOPOLDO, <i>principe dell'impero</i>	Tenore
RUGGIERO, <i>gran prevosto della città di Costanza</i>	Basso
ALBERTO, <i>sergente d'armi degli arcieri imperiali</i>	Basso
<i>Araldo d'armi dell'imperatore</i>	Basso
<i>Un ufficiale dell'imperatore</i>	Tenore
<i>Un maggiordomo</i>	Basso
<i>Popolani</i>	Tenori e Bassi

La scena si svolge a Costanza nel 1414.

ACTE PREMIER

ATTO PRIMO

[Un carrefour de la ville de Constance en 1414.]¹ Un quadrivio nella città di Costanza.

¹ Ouverture. *Andantino-Allegro agitato e appassionato* – Mi maggiore-Mi minore, 4/4

Halévy aveva originariamente progettato un'ouverture di proporzioni imponenti (ben 678 battute!), coerenti con la straordinaria ampiezza di respiro dell'opera. Il brano venne subito cassato per ridurre la durata eccessiva del lavoro, e rimpiazzato con un preludio ottenuto rimaneggiando ed ampliando l'introduzione lenta del brano originale, opportunamente ripristinato nell'edizione critica curata da Karl Leich-Galland. Si tratta di un affresco sonoro che si ricollega direttamente all'opera attraverso un unico tema, significativamente associato ad Éléazar, vero motore dell'intreccio. Le altre analogie con la musica dei cinque atti sono infatti più in generale di carattere stilistico, e solo in senso molto generico è possibile ricondurre il clima espressivo di queste pagine orchestrali a quello del dramma. L'ouverture vera e propria è preceduta da un'ampia introduzione lenta (*Andantino* – Mi maggiore), nella quale è possibile da subito apprezzare le qualità di strumentatore di Halévy, e la sua attenzione per le possibilità coloristiche degli strumenti a fiato – in particolare quelle degli ottoni, in quegli anni oggetto di importanti migliorie tecniche che consentivano soluzioni inedite alla loro utilizzazione in orchestra. Il corpo principale del brano (*Allegro agitato e appassionato* – Mi minore) è un'ampia costruzione sinfonica basata sul principio della contrapposizione di blocchi caratterizzati tematicamente. Un primo blocco tematico si basa sulla successione di due idee (una sequenza di accordi in contrattempo sul pedale di tonica, e un sovraccitato disegno ascendente concluso da un'energica conclusione cadenzale). Le due idee vengono immediatamente ripetute: ma questa volta la seconda sfocia in un nuovo elemento tematico, enunciato dai bassi, in Sol maggiore. Questa tonalità viene immediatamente messa in discussione da una condotta armonica modulante, che attraverso un pedale di dominante riconduce a Mi minore e ad un terzo tema, che si sviluppa in imitazioni e, attraverso concatenazioni accordali anche brusche, sfocia ad una sezione di transizione. Dopo una forte affermazione della dominante di Sol maggiore, si ascolta inopinatamente un intenso passaggio cromatico:

ESEMPIO 1 (ouverture, bb. 187-191)

È un'improvvisa sospensione meditativa che evidenzia l'entrata, immediatamente successiva, di un nuovo tema, in Sol maggiore, che Éléazar riprenderà nell'atto IV, alle parole «Dieu m'éclaire»:

ESEMPIO 2 (bb. 201-204)

SCÈNE PREMIÈRE

RACHEL, ÉLÉAZAR, LÉOPOLD, BROGNI, ALBERT, RUGGIERO

LE CHŒUR (*dans l'église*)Te Deum laudamus, te Dominum confitemur,²
te æternum Patrem omnis terra veneratur!

SCENA PRIMA

RACHELE, ELEAZARO, LEOPOLDO, BROGNI, ALBERTO, RUGGIERO

CORO (*dall'interno della chiesa*)Te Deum laudamus, te Dominum confitemur,
te æternum Patrem omnis terra veneratur!

segue nota 1

Questo tema viene sviluppato con una certa ampiezza di respiro, e sulla risoluzione della dominante dà luogo ad un episodio fortemente caratterizzato dal pedale di tonica (di Sol maggiore) e dal metro di 6/4 (non esplicitato da un cambio di armatura di chiave: le note sono indicate come gruppi irregolari 3:2). Con il ritorno del metro d'impianto inizia una lunga coda nella quale si succedono numerose frasi contrastanti ma quasi sempre caratterizzate dalla violenta scansione ritmica, e dalla prevalenza di disegni in accordi che insistono sulla dominante di Sol maggiore. L'episodio successivo, per quanto breve, è particolarmente significativo dal punto di vista della forma generale dell'*ouverture*, poiché è il perno su cui ruota il meccanismo di esposizione/ripresa del brano, e riveste la stessa funzione della *Durchführung* nella sinfonia classica. Introdotto da una pausa generale, è condotto su una dinamica sfumata che contrasta con la violenza fonica degli sviluppi precedenti, e si caratterizza per le brusche diversioni armoniche (Mi bemolle, Sol diesis e Do diesis minori) e la conclusiva transizione cromatica. La ricapitolazione della prima parte presenta significative varianti: le prime sezioni ricompaiono abbreviate, e il tema di Éléazar ritorna in Mi maggiore. L'energia fonica esibita a questo punto nell'esposizione viene ripresa con ancora maggiore incisività, e raggiunge l'apice nell'ampia coda (*Presto*) che sviluppa l'*incipit* del tema di Éléazar in un'autentica apoteosi sonora.

² n. 1. Introduction. *Allegro moderato* – Mi bemolle maggiore, 4/4

La juive è costruita secondo una calcolata alternanza di grandiose scene di massa e di quadri intimisti: caratteristica tipica del *grand-opéra*, genere del quale il lavoro di Halévy rimarrà uno dei modelli. Il numero di apertura, relativamente ampio e composito, consta di parecchie brevi sezioni caratterizzate dalle vivaci sottolineature dell'orchestra, ed ha il duplice scopo di dipingere l'ambientazione e le premesse del dramma e di presentarne i personaggi-chiave. All'apertura della tela si ascolta il suono di un organo interno: è il preludio al *Te Deum*, che il coro intona *a cappella* nel VII modo, e che funge da filo conduttore per la prima parte di questa introduzione. Segue una breve sezione nella quale il coro dà voce alle reazioni della folla ai rumori provenienti dalla bottega di Éléazar. Le esclamazioni del coro suscitano la preoccupazione che Rachel (la prima ad intervenire, tra i protagonisti) esprime in un breve recitativo. La contrapposizione di questi due interventi, in un certo modo, anticipa e sintetizza il tema generale del dramma: l'individuo impotente a resistere alla cieca violenza alimentata dal fanatismo. Si ascoltano quindi i successivi versetti del *Te Deum*, a cui fa seguito un lungo recitativo tra Albert e Léopold che porta nuovi elementi alla definizione dello sfondo del dramma. Le loro ultime battute si sovrappongono alla conclusione dell'inno (da parte delle donne del coro); un postludio organistico sigla infine la conclusione di questa sezione. Nella seconda parte è possibile distinguere due segmenti. Il primo, preceduto da una breve introduzione dell'orchestra, comprende il primo brano formalizzato: è il primo dei grandi cori dell'opera, costruito in una forma A-B-A piuttosto libera. All'iniziale acclamazione a piena voce fa seguito, dopo una breve transizione sul pedale di dominante, una specie di marcetta brillante («Et que nos chants d'allegresse») caratterizzata dai forti contrasti dinamici e dall'evidenza, in orchestra, dei legni acuti. Nella ripresa il tema principale si alterna all'elemento della sezione centrale. Una transizione strumentale conduce quindi al recitativo di Ruggiero («Dans ce jour solennel») che conclude questo primo segmento: è un intervento breve, il cui rilievo drammatico, tuttavia, è messo in rilievo dalla modulazione a Do maggiore. Un altro cambio di tonalità – che questa volta avviene per giustapposizione, senza transizioni modulanti – segnala inequivocabilmente l'inizio del secondo segmento di questa seconda parte dell'introduzione, in La bemolle maggiore. Squilli di tromba precedono l'annuncio della vittoria, affidato al recitativo dell'araldo sullo sfondo di accordi degli archi. Alle frasi dell'araldo si giustappongono – con effetto scenografico elementare ma efficace – le acclamazioni del coro, sostenute dall'intera orchestra. Un brusca modulazione (alla dominante) ed il suono sorprendente delle incudini fuori scena sono il colpo ad effetto che determina il successivo svolgimento dell'azione (in Do minore), imperniata su un declamato di Ruggiero («Eh, mais! grand Dieu qu'entend-je!») sostenuto da vigorosi interventi del coro: l'orchestra commenta lo stato d'animo concitato dei personaggi con continui cambiamenti delle proprie vigorose figurazioni. Il successivo scambio di frasi tra Ruggiero, Rachel e Éléazar prosegue in un crescendo di tensione e culmina

UN HOMME DU PEUPLE

En ce jour de fête publique
quel est donc ce logis où l'on travaille encor?

DES HOMMES DU PEUPLE

C'est le logis d'un hérétique,
du juif Éléazar, qu'on dit tout cousu d'or!
C'est lui! le voilà!

RACHEL

Mon père, prenez garde:
Rentrons ... C'est nous que l'on regarde!

LE CHŒUR (*dans l'église*)

Pleni sunt cœli et terra
majestatis gloriæ tuæ!

ALBERT

Sous ce déguisement, dans les murs de Constance,
c'est vous que je revois!

LÉOPOLD

Silence!
De toi seul cher Albert qui ci je sois connu!

ALBERT

Par l'empereur vous êtes attendu!

LÉOPOLD

Que Sigismond ignore ma présence!
jusqu'à ce soir du moins! mais quel concours
[immense!

Et pourquoi cette foule? ...

ALBERT

Eh! ne savez-vous pas
que Sigismond arrive dans Constance
pour ouvrir ce concile où princes et prélats
vont de la chrétienté terminer les débats,
décerner la tiare, éteindre l'hérésie,
et du fougueux Jean Huss juger le dogme impie?
Déjà ses partisans, ces hussites fameux
sont tombés sous les coups d'un bras victorieux!
Et l'empereur au ciel aujourd'hui même

rend grâce des exploits de ce héros qu'il aime!

UN POPOLANO

In tal giorno sacro e splendido,
di chi è dunque questo tetto, dove s'osa lavorar?

ALTRI POPOLANI

È la casa d'un eretico: d'un ebreo
quest'è il ricetta pieno d'ôr, d'Eleäzar.
Guarda là.

RACHELE

Padre rientriam, siamo guardati
da costoro e minacciati! ...

CORO (*dall'interno della chiesa*)

Pleni sunt cœli et terra
majestatis gloriæ tuæ.

ALBERTO

Sotto mentite spoglie, entro le mura
di Costanza, o mio principe, vi trovo?

LÉOPOLDO

Silenzio! Da te solo, o fido Alberto,
esser vo' ravvisato ...

ALBERTO

Ma dall'Imperator siete aspettato!

LÉOPOLDO

Ignori Sigismondo ch'io sia venuto,
almen fino a stasera. Ma, qual immensa folla

di popolo qui veggo!

ALBERTO

E non v'è noto,
ch'oggi l'imperator giunge in Costanza,
per aprir il concilio? Dove prenci e prelati
voglion dar pace alla discorde Chiesa,
conceder la tiara, estinguere l'errore,
di Gian Huss giudicando empio lo scisma;
i partigiani suoi, que' fanatici Ussiti
per il vostro valor cadder puniti.
L'imperatore, qui, quest'oggi istesso a celebrar si
[appresta
del suo diletto eroe l'inclite gesta.

segue nota 2

con un intervento del coro: ma le figurazioni dell'orchestra si congelano in un accordo di settima diminuita (il classico segnale operistico dell'incombenza di un evento) che preannuncia l'apparizione del cardinale Brogni. Nel suo recitativo con Éléazar (ambiguamente sospeso tra le tonalità di La e Mi bemolle) si nota una declamazione singolarmente curata, a sottolineare l'importanza di questo dialogo nel quale i due uomini, fronteggiandosi, rievocano gli antefatti della vicenda, e nel quale si getta il seme della successiva evoluzione del dramma. La scena tra i due si conclude con una breve transizione strumentale che, modulando a Fa maggiore, collega direttamente l'introduzione alla successiva cavatina.

LE CHEUR (*dans l'église*)
In te Domine speravi,
ne confundar in æternum!

ALBERT
Entendez-vous ces chants?

LÉOPOLD
Eloignons nous ami.
Attendons le moment de reparaître ici!

LE CHEUR (*sur la scène*)
Hosanna, plaisir, ivresse,
gloire, gloire à l'Éternel!
Et que nos chants d'allégresse
retentissent jusqu'au ciel!

RUGGIERO
Dans ce jour solennel où s'ouvre le concile,
voici l'édit que moi grand prévôt de la ville
je dois faire aujourd'hui proclamer en tout lieu!

L'HÉRAUT
«Monseigneur Léopold, avec l'aide de Dieu,
des hussites ayant châtié l'insolence,
de par le saint concile assemblé dans Constance,
de par notre empereur, et monseigneur Brogni,
largesse sera faite au peuple cejourd'hui!».

LE CHEUR
Ah! pour notre ville
quel jour de bonheur!
Vive le concile,
vive l'empereur!

L'HÉRAUT
«Dans nos temples, dès le matin,
à Dieu l'on offrira des actions de grâces,
à midi sur les grandes places
jailliront des fontaines de vin!».

LE CHEUR
Ah! pour notre ville
quel jour de bonheur!
Vive le concile,
vive l'empereur!

RUGGIERO
Eh! Mais! Grand Dieu! Qu'entends-je?
D'où provient ce bruit étrange?
Quelle main sacrilège en ce jour de repos
ose ainsi s'occuper de profanes travaux?

CHEUR DE GENS DU PEUPLE
C'est chez cet hérétique,

CORO (*dall'interno della chiesa*)
In te, Domine, speravi;
ne confundar in æternum.

ALBERTO
Udite gl'inni sacri!

LÉOPOLDO
Andiam, che niun c'intenda ...
E di ricomparir l'ora si attenda.

CORO (*in scena*)
Viva! Osanna! Onore e vanto
degli eserciti al Signor!
Lieto salga il nostro canto
al suo trono di splendor.

RUGGIERO
In questo dì solenne, in cui s'apre il Concilio,
della Città supremo magistrato,
ecco l'editto che bandir si deve.

L'ARALDO
«Il prence Leöpoldo col favore del ciel
fiaccata avendo degli empi la baldanza,
il concilio che siede entro Costanza,
di Cesare nel nome e del roman legato,
al popolo larghezze ha decretato».

CORO
A sì lieto annunzio
si rallegra il cor ...
Viva il gran concilio
e l'imperator!

L'ARALDO
«Nel tempio, in sul mattin,
a Dio si canteranno inni di grazie;
a mezzogiorno, sulle piazze pubbliche,
larghe zampilleran fonti di vin».

CORO
A sì lieto annunzio
si rallegra il cor ...
Viva il gran concilio
e l'imperator!

RUGGIERO
Che fia? ... Gran Dio, che ascolto!
E d'onde vien l'importuno rumore?
In questo dì, qual è mai la sacrilega mano
che ardisca consumar lavor profano?

CORO DI POPOLANI
È presso quell'eretico

c'est là dans la boutique,
du juif Éléazar, ce riche joaillier!

RUGGIERO (*aux gardes qui l'entourent*)
Allez, et qu'on l'amène,
devant nous qu'on le traîne!
Pour un forfait si grand je dois le châtier!

RACHEL
Mon père! Ah! Je vous en supplie!
Hélas! Que lui veut-on? Je ne le quitte pas!

RUGGIERO
Juif! ... Ton audace impie
mérite le trépas!
Travailler dans un jour de fête!

ÉLÉAZAR
Et pourquoi pas? Ne suis-je pas fils d'Israël
et le Dieu des chrétiens m'ordonne-t-il à moi?

RUGGIERO
Tais-toi! Vous l'entendez, au ciel même il insulte,
il maudit notre sainte loi!

ÉLÉAZAR
Et pourquoi l'aimerais-je?
Par vous sur le bûcher et me tendant les bras
j'ai vu périr mes fils! ...

RUGGIERO
Eh bien, tu les suivras!

La mort au sacrilège ...
Et ton juste supplice aux yeux de l'empereur
de ce jour solennel doublera la splendeur!

CHEUR
Ah! pour notre ville
quel jour de bonheur!
Vive le concile,
vive l'empereur!

RUGGIERO (*l'apercevant*)
Ô ciel! ... Le président suprême du concile, le
[vénérable Brogni!

BROGNI (*montrant ÉLÉAZAR et RACHEL*)
Où les conduisez-vous ainsi?

RUGGIERO
Ce sont des juifs, qu'à la mort on condamne!

BROGNI
Leur crime?

RUGGIERO
D'un travail profane,
ils ont osé s'occuper aujourd'hui!

che s'ode lavorar,
è un gioielliere ebraico, il ricco Eleäzar.

RUGGIERO (*alle guardie che lo attorniano*)
Andate. Che qui traggasi
incontanente io vo'.
Del sacrilegio orribile l'audace io punirò!

RACHELE
O mio padre, mio padre! ... Ah, vi scongiuro!
Ahimè! che si vorrà? ... Non l'abbandono.

RUGGIERO
Ebreo, la tua baldanza
la morte meritò! In dì festivo
lavorar? ...

ELEAZARO
Perché no? Non sono io forse figliuolo d'Israële?
De' cristiani il Dio comanda forse a me?

RUGGIERO
Taci! L'udiste? Al ciel ei move insulto,
e maledice al nostro santo culto!

ELEAZARO
E perché l'amerei?
Condannati da voi, su rogo infame
periano i figli miei!

RUGGIERO
Ebben, li seguirai! ... Del tuo supplizio
estremo lo spettacolo fia grato
al nostro imperatore:
e la solennità sarà maggiore.

CORO
A sì lieto annunzio
si rallegra il cor ...
Viva il gran concilio
e l'imperator!

RUGGIERO (*vedendolo scendere*)
Il preside supremo del concilio, il cardinale Brogni!

BROGNI (*mostrando ELEAZARO e RACHELE*)
Ove traëte costor?

RUGGIERO
Sono ebrei a morte condannati.

BROGNI
Il lor delitto?

RUGGIERO
Di profano lavor
l'empie lor mani in tal giorno macchiâr.

BROGNI
Approchez ... Votre nom?
ÉLÉAZAR
Éléazar!

BROGNI
Je pense que ce nom ne m'est pas inconnu!
ÉLÉAZAR
Non, sans doute!
BROGNI
Autrefois ailleurs je vous ai vu!

ÉLÉAZAR
Dans Rome, mais alors, si j'en ai souvenance,
vous n'étiez pas encore un ministre des cieus,
vous aviez une femme, une fille ...
BROGNI
Silence!
D'un père, d'un époux, respecte la souffrance,
j'ai tout perdu, Dieu seul, appui du malheureux,
Dieu me restait; il a reçu mes vœux.
Je suis son serviteur, son ministre et son prêtre!
ÉLÉAZAR
Pour nous persécuter!
BROGNI
Pour vous sauver peut être!

ÉLÉAZAR
Je n'ai point oublié que de Rome jadis,
sévère magistrat, c'est toi qui me bannis!
RUGGIERO
Quelle audace!
BROGNI
Et cependant, je lui fais grâce
[entière!
Sois libre, Éléazar; soyons amis, mon frère!
Et si je t'offensai pardonne moi!
ÉLÉAZAR
Jamais!

BROGNI
Si la rigueur et la vengeance³

BROGNI
A me ti appressa. Ti chiami?
ELEAZARO
Eleazar.

BROGNI
Nuovo tal nome non torna a me.
ELEAZARO
Di certo.
BROGNI
Un'altra volta ... Altrove, io t'ho veduto.
ELEAZARO
A Roma! ... Ma se ben io mi ricordo,
non eravate allor del ciel ministro:
avevate una moglie, ed una figlia! ...
BROGNI
Ah! taci! D'un marito
e d'un padre rispetta il cor ferito ...
Tutto perdi! Sol Dio, conforto ai mesti,
rimane a me, che accolse i voti miei ...
Suo servo or sono e suo ministro in terra ...
ELEAZARO
A noi per far la guerra!
BROGNI
E forse per salvarvi!
ELEAZARO
Scordar non so che per vostro comando
da Roma un dì venni cacciato in bando!
RUGGIERO
Quale ardir!
BROGNI
Non pertanto a lui fo' grazia intera.
Va pur: libero sei! la man mi stendi: fratello a me
[sarai ...
Se ti offesi, perdona a me!
ELEAZARO
No, mai!

BROGNI
Se, oppressi ognora da ria sentenza,

³ n. 2. Cavatine. *Andantino* – Fa maggiore, 2/4

La juive è un'opera a numeri, ma è evidente la cura con cui la 'sceneggiatura' del libretto cerca una giustificazione drammaturgica per i pezzi chiusi richiesti dalle convenzioni e dalle leggi non scritte dell'opera: da parte sua Halévy trova spesso modo di mascherare le discontinuità attraverso una logica tutta interna alla costruzione musicale. Così questa cavatina, destinata a fornire al basso che interpreta Brogni un'occasione di esibirsi, si confi-

leur font hair ta sainte loi,
que le pardon, que la clémence,
mon Dieu, les ramène vers toi.

RACHEL

Tant de bonté, tant de clémence
désarment mon cœur malgré moi
et les chrétiens et leur croyance
ne m'inspirent plus tant d'effroi!

ÉLÉAZAR

Sa vaine et tardive clémence,
ne saurait ébranler ma foi,
je garde en mon cœur la vengeance,
point d'alliance entre eux et moi.

RUGGIERO

Tant de bonté, tant de clémence,
leur font mépriser notre foi.
C'est par le fer et la vengeance
que l'on fait triompher la foi!

odian costoro la nostra fé,
col tuo perdono, colla clemenza,
li riconduci, Signor, a te.

RACHELE

Tanta bontade, tanta clemenza,
ogni pensiero cangiar mi fe'.
de' cristiani più la credenza
odio e ribrezzo non desta in me.

ELEAZARO

Per la sua vana, tarda clemenza
io non vacillo nella mia fé.
Abborro sempre la lor credenza:
v'è una barriera fra loro e me.

RUGGIERO

Tanta bontade, tanta clemenza
per questi infami giusta non è.
Si compia alfine la lor sentenza:
fia che trionfi la nostra fé!

segue nota 3

gura in effetti come la prosecuzione e conclusione – drammatica e musicale – della precedente introduzione. Si tratta di una pagina di grande eleganza, che elabora in modo originale il classico modello francese di aria tripartita A-B-A'. La prima frase del cardinale, su uno schema di accompagnamento semplicissimo eseguito dagli archi e dall'arpa (basso in battere, accordo in levare), consta di due frasi regolari (8+8 bb.) che disegnano il consueto percorso dalla tonica alla dominante e viceversa. Un'appendice di otto battute (che riprende le parole «Que le pardon, que la clémence ...») ribadisce la tonica con una frase quasi interamente a *cappella*: l'orchestra interviene solo nella cadenza.

ESEMPIO 3 (n. 2, bb. 17-20)

BROGNI

Que le par-don que la clémence, ô mon Dieu, les ra-mè-ne vers toi

Pur avendo l'evidente funzione di esibire la voce del basso in tutta la sua gamma, questa frase si inserisce con naturalezza nel disegno formale complessivo. La calma ieratica del personaggio è sottolineata dalla salda affermazione della tonica anche nell'intera sezione centrale («Tant de bonté»), e anzi l'armonia si cristallizza nella semplice alternanza tonica/dominante. Il contrasto con la sezione principale è determinato per altre vie: dall'arricchirsi della strumentazione, e soprattutto dal fatto che la partecipazione di tutti i presenti trasforma questa sezione B in un piccolo concertato (8+8 bb.); Brogni riemerge come solista solo in una breve appendice che (analogamente a quella della prima parte) ribadisce la dominante di Fa maggiore con un'ampia frase parzialmente a *cappella*. Sulla conclusione di questa frase di Brogni (cfr. es. 3) intervengono gli altri solisti e il coro, fino alla risoluzione sulla tonica attraverso una cadenza che consente al basso di scendere fino al Mi₁. La lunga coda strumentale ha l'ovvia funzione di consentire a tutti di defluire dal palcoscenico: ma anche in questo caso un passaggio meramente funzionale viene trattato con grande eleganza e coerentemente con la situazione espressiva: l'insistenza su un pedale di tonica prima, poi di dominante, e la digressione nella regione del VI grado abbassato prima della clausola cadenzale ribadiscono il respiro solenne di questa pagina e ne confermano la funzione formale di conclusione dell'introduzione. Questa cavatina – esempio di coincidenza tra 'convenienze' teatrali, esigenze formali (la conclusione in dissolvenza della grandiosa scena iniziale) ed espressive (la messa a fuoco del personaggio) è in effetti una delle più efficaci arie per basso del repertorio ottocentesco. Si è soliti indicarne il modello nell'aria di Sarastro «In diesen heiligen Hallen»: ma a sua volta Brogni è verosimilmente il modello vocale del Grande Inquisitore di Verdi.

LE CHEUR

Tant de bonté, tant de clémence,
ô digne soutien de la foi,
avec respect pour ta puissance
nos fronts s'inclinent devant toi!

BROGNI

Nous rappelant son précepte sacré,
ouvrons nos bras à l'enfant!

Si la rigueur et la vengeance *etc.*

RACHEL

Dieu! quelle clémence!
Sa voix, déjà, calme mon effroi!

ÉLÉAZAR

Non! point d'alliance
entre eux et moi!

RUGGIERO

Non, point de clémence
point de pardon telle est ma loi!

LE CHEUR

Avec respect pour ta puissance
nos fronts s'inclinent devant toi!

CORO

Tanta bontade, tanta clemenza
in te, sostegno di nostra fé,
meravigliato di tua potenza,
ognun s'inchina dinanzi a te.

BROGNI

S'apran le braccia all'infedel:
è santa legge che vien dal ciel!

Se, oppressi ognora da ria sentenza, *ecc.*

RACHELE

Tanta bontade, tanta clemenza,
ogni pensiero cangiar mi fe'.

ELEAZARO

Abborro sempre la lor credenza:
v'è una barriera fra loro e me!

RUGGIERO

Si compia alfine la lor sentenza:
Fia che trionfi la nostra fé!

CORO

Meravigliato di tua potenza,
ognun s'inchina dinanzi a te!

SCÈNE II^{ème}

LÉOPOLD, RACHEL

LÉOPOLD

Cette foule importune en ces lieux assidue,
loin d'ici, grâce au ciel, enfin porte ses pas,
pus de dangers, rien ne s'offre à ma vue!
Rachel! Rachel! Elle ne m'entends pas!

Loin de son amie,⁴
vivre sans plaisirs,
ne compter sa vie
que par ses soupirs,
voilà de l'absence
quelle est la souffrance.
Mais voici le jour
ô maîtresse chérie,

SCENA II^a

LEOPOLDO, RACHELE

LEOPOLDO

Quella folla importuna da questi luoghi
alfin trae lunge il piede; ed io posso inoltrarmi
senza periglio alcun. Solo son io.
O mia Rachele, ascolta il canto mio.

Lontan dal suo bene
la vita passar
e sol de le pene
i dì noverar,
per core fedele
è strazio crudele!
Ma il giorno pur vien
che l'alma desia ...

⁴ n. 3. Sérénade. *Allegro leggiero* – La minore, 3/8

Al contrario dalla cavatina di Brogni, questo brano tenorile non ha una significativa giustificazione drammaturgico-musicale: tuttavia anche qui Halévy nobilita la forma strofica (A-B-A'-B') trattandola in modo originale. Dopo un convenzionale recitativo, un'introduzione orchestrale propone un disegno

par qui tout s'oublie
le jour du retour!
Les cités nouvelles
où Dieu me guida
ne semblaient pas belles:
tu n'étais pas là!
Tout durant l'absence
est indifférence
mais voici le jour,
heureux et prospère
où tout sait me plaire,
le jour du retour!

RACHEL

Quel voix chérie
si douce à mon cœur,
me rend à la vie,
me rend au bonheur?
J'avais dans l'absence
perdu l'espérance.
Béni soit le jour
qui vers moi t'amène,
qui finit ma peine,
le jour du retour!

Ah, tutto si oblia,
stringendoti al sen!
I lidi novelli
dov'io trassi il piè,
mi parver men belli,
diviso da te.
O strazio crudele,
per core fedele!
ma il giorno pur vien
che l'alma desia ...
Ah, tutto si oblia,
stringendoti al sen!

RACHELE

La cara sua voce
sì dolce al cor mio
mi rende alla vita,
mi rende al desio.
Qui lungi da te
perdetti la speme:
sacro sia il giorno
che ti rende a me,
il fin delle pene,
il dì del ritorno!

segue nota 4

ESEMPIO 4 (n. 3, bb. 17-22)

che richiama un'introduzione in ritmo di danza, e per il quale Halévy impiega in orchestra due chitarre (è peraltro prevista una strumentazione alternativa per i violini in *pizzicato*). Ma la prosodia è elastica, e le simmetrie di frase sono deliberatamente evitate: così la prima strofa si avvicina al carattere di un arioso. Anche l'accompagnamento si limita a sottolineare i tempi forti delle battute, e l'armonia si compiace di una deliberata indeterminazione: siamo in La minore, ma l'abbassamento della sensibile determina inopinati slittamenti verso Do maggiore e Mi minore. Con un'altra ricercatezza armonica – la dominante di La minore che risolve sul relativo maggiore – si passa al secondo periodo, in 6/8. Anche qui l'armonia si semplifica, limitandosi a oscillare tra la tonica e la dominante. La baldanza scintillante della melodia – che, come già nel primo periodo, spinge la voce fino al Do_4 – è dovuta alle caratteristiche di Marcel Lafont, primo interprete del ruolo, che eccelleva come Elvino della *Sonnambula*. Una breve transizione orchestrale conduce alla ripresa di entrambi gli episodi: questa volta, nella cadenza conclusiva, la voce di Léopold svetta al Re_4 . Il brano si collega al successivo dialogo con Rachel («Samuel, c'est donc vous!») – condotto secondo le convenzioni del recitativo – che conclude questo numero.

LEOPOLD

Mais voici le jour
qui me rend ma chaîne
et finit ma peine
le jour du retour!

RACHEL

Samuel, c'est donc vous!

LEOPOLD

Oui, Samuel qui t'aime!

RACHEL

Le sort dans ce voyage a-t-il comblé vos vœux?

LEOPOLD

Si tu l'aimes toujours, Samuel est heureux!

RACHEL

Comment ne pas t'aimer? notre culte est le même,
le même Dieu nous bénit tous les deux
et tes pinceaux, ton art que je révère
valent bien, selon moi, les trésors de mon père!

LÉOPOLD

Rachel, ma bien aimée, hélas, comment te voir?

RACHEL

Viens chez mon père aujourd'hui, viens ce soir!

LÉOPOLD

Eh! que dira-t-il?

RACHEL

Viens sans crainte:
nous célébrons la Pâque sainte,
ainsi que notre Dieu l'ordonne à ses élus.

LÉOPOLD

Ô ciel!

RACHEL

Et dans ce jour sous son toit respectable,
tous les fils d'Israël par lui sont bien reçus!

LÉOPOLD

Un mot encor!

RACHEL

Va-t'en! une foule innombrable
se précipite vers ce lieu!

LÉOPOLD

Rachel! écoute-moi! ...

RACHEL

Non, à ce soir, adieu! ...

LEOPOLDO

Eccoci al giorno
che ti rende a me,
il fin delle pene:
il dì del ritorno!

RACHELE

Samuël, siete voi?

LEOPOLDO

Vedi, son io.

RACHELE

V'arrise la fortuna, mentre foste lontan?

LEOPOLDO

Se ancor tu l'ami, Samuele è felice.

RACHELE

E non amarlo potrei? la stessa fede
abbiam, lo stesso Dio ci benedice entrambi.
I tuoi pennelli e l'arte tua ch'io stimo,
valgon bene i tesori del padre mio.

LEOPOLDO

Rachele, angiol di Dio, come potrei vederti?

RACHELE

Oggi tu dèi venire ... questa sera.

LEOPOLDO

E che dirà tuo padre?

RACHELE

Non temere:
in casa celebriamo la santa Pasqua,
com'ordina il Signore a' suoi fedeli.

LEOPOLDO

O ciel!

RACHELE

E in questo giorno, nell'ospital suo tetto,
qualunque israelita è bene accetto.

LEOPOLDO

Una parola ancor ...

RACHELE

Vanne: una folla
di gente verso qui venir vegg'io.

LEOPOLDO

Rachele ... ascolta ...

RACHEL

Questa sera ... Addio!

SCÈNE III^{ème}*Les mêmes, la foule*

CHŒUR DES HOMMES DU PEUPLE

Hâtons-nous, car l'heure s'avance⁵
 et bientôt la fête commence,
 hâtons-nous, car l'heure s'avance,
 en ces lieux il nous faut accourir.
 et de cette belle journée
 au bonheur pour nous destiné
 que chaque instant soit un plaisir!

Amis de cette fontaine
 bientôt jaillira du vin,
 à cette fête qui commence
 allons nous livrer à la danse,
 et dansons jusqu'à demain.
 Le voilà ce bon vin!

SCENA III^a*POPOLO, e detti*

CORO DI POPOLANI

Affrettiam, ché già l'ora s'avanza
 in cui dee cominciar l'esultanza:
 aduniamci qui tutti d'intorno
 della festa concessa ad oltranza,
 qui per noi d'addoppi il goder.
 Ogn'istante di questo bel giorno
 a noi rechi novello piacer.

Di buon vin perenne vena
 qui zampilla a larga man.
 Vi s'immerga ogn'altra pena.
 Danzerem fino al mattin,
 beberem sino a doman!
 Ecco qua quel buon vin ...

⁵ n. 4. Chœur. *Allegro* – Do maggiore, 4/4

Questo brano è una pagina esornativa, e perciò ingrediente essenziale del *grand-opéra*, di fattura impeccabile. Un *crescendo* dell'orchestra sul pedale di dominante consente al coro di disporsi: quindi soprani e contralti attaccano un tema festoso, cui gli intervalli di sesta ascendente conferiscono uno slancio vitalistico:

ESEMPIO 5 (n. 4, bb. 18-22)

SOPRANI *f*
 Hâtons-nous, car l'heure s'a - van - ce et bien - tôt la fê - te com - men - ce,
 CONTRALTI *f*
 Hâtons-nous, car l'heure s'a - van - ce et bien - tôt la fê - te com - men - ce,

Il primo periodo di sedici battute è simmetrico e regolare; sulla risoluzione della dominante cadenzale inizia poi una nuova frase, affidata a tenori e bassi, con un nuovo elemento tematico

ESEMPIO 6 (bb. 34-37)

TENORI *f*
 A - mis de cet - te fon - tai - ne bien - tôt jail - li - ra du vin, du bon vin,
 BASSI
 Quoi, du vin?

che dà luogo ad una sorta di sezione di sviluppo anch'essa di sedici battute. Attraverso un giro armonico un po' scolastico si giunge alla ripresa, nella quale entrambi gli elementi tematici si sovrappongono, con procedimento piuttosto prevedibile ma non per questo meno efficace, in un periodo conclusivo di proporzione doppia (32 bb.), suggellato da un accordo di Do maggiore ribattuto a piena voce dal coro. A questo punto una scala ascendente dell'orchestra determina una brusca modulazione a Mi bemolle maggiore, in cui tenori e bassi intonano la loro acclamazione al buon vino, in guisa di transizione al brano successivo, cosicché i due cori vengono a formare un unico, articolato organismo formale.

CHŒUR DE BUVEURS

Ah! quel heureux destin,⁶
bénéissons notre bon souverain!
qui fait qu'ainsi soudain
l'onde se change en vin.

Et pour fêter cet heureux jour
pour leur prouver tout notre amour,
buvons, amis, fussent-ils mille,
à tous les membres du concile.

PREMIER BUVEUR

C'est par moi que ce broc est plein,
tu m'as pris ma part du butin!

DEUXIÈME BUVEUR

Ce n'est pas moi!

PREMIER BUVEUR

J'en suis certain.
Crains que ma main
ne termine ici ton destin!

DEUXIÈME BUVEUR

Qui, toi? ... Tu n'es qu'un Philistin!

TROISIÈME BUVEUR

Mes bons amis, vous avez tort,
il vaut bien mieux trinquer ensemble,
trinquer et répéter encor:

CORO DI BEVITORI

O prospero destin! ...
Celebriamo il sovrano,
che fa colla sua man
l'acqua cangiar in vin!

Beviam se fosser mille
i membri del concilio;
a flutti e non a stille
beviam, beviamo a lor!

PRIMO BEVITORE

Sol per me questo vaso ho ripien;
la mia parte m'hai preso, o villan!

SECONDO BEVITORE

Non son io ...

PRIMO BEVITORE

Temi, olà, l'ira mia!
Questa man
ti farà che non beva più vin!

SECONDO BEVITORE

Tu non sei più che un vil malandrino!

TERZO BEVITORE

Via, non si faccia di tali scene,
che! forse meglio non è trincar
e in coro tutti qui ricantar?

⁶ n. 5. Chœur de buveurs. [*Allegro*] – Mi bemolle maggiore, 3/4

Per questa canzone Halévy divide il coro maschile in due gruppi che, nella prima sezione, si rispondono antifonicamente. Il tema è caratterizzato dal ritmo di polacca e vivacizzato dall'andamento sincopato messo in evidenza nella seconda battuta:

ESEMPIO 7 (n. 5, bb. 1-4)

TENORI *f* *p*

BASSI *f* *p*

Ah! quel heu-reux des-tin, oui, bé-nis-sons, bé-nissons no-tre bon sou-ve-rain!

Il periodo successivo utilizza un tema che le seste ascendenti del profilo melodico ricollegano manifestamente a quello del coro precedente, mentre la sezione centrale offre una breve scenetta per alcuni solisti isolati dal gruppo. La giustapposizione dalla tonalità di Re maggiore a quella d'impianto e la libera sintassi armonica sottolineano i modi bruschi e la condizione alterata dei popolani: ma ben presto i dissidi – scenici ed armonici – si ricompongono, come viene sottolineato dal ritorno al Mi bemolle e dal fraseggio simmetrico e regolare della ripetizione della prima parte del coro, suggellata da una brevissima coda strumentale.

CHŒUR DE BUVEURS

Ah! quel heureux destin,
bénéissons notre bon souverain!
qui fait qu'ainsi soudain
l'onde se change en vin.

Et pour fêter cet heureux jour
pour leur prouver tout notre amour,
buvoons, amis, fussent-ils mille,
à tous les membres du concile.⁷

CORO DI BEVITORI

O prospero destin! ...
Celebriamo il Sovran,
che fa colla sua man
l'acqua cangiar fa in vin!

Beviam se fosser mille
i membri del concilio;
a flutti e non a stille
beviam, beviamo a lor!

SCÈNE IV^{ème}

RACHEL, ÉLÉAZAR, LÉOPOLD, RUGGIERO, ALBERT

CHŒUR

Noë! tout là-bas le cortège s'avance,⁸
lentement. Bientôt, bientôt il sera près d'ici.

SCENA IV^a

RACHELE, ELEAZARO, e detti

CORO

Il gran corteggio lento sen vien vèr qua:
fra poco ei qui sarà.

⁷ n. 6. Valse. Sol maggiore-minore, 3/4

È il momento del primo *divertissement* danzato, tra gli ingredienti ineludibili dell'opera francese à *grand spectacle*, ma centrali nell'economia dell'architettura complessiva di uno spettacolo basato proprio sull'alternanza di momenti drammatici e di pagine cerimoniali. Questo valzer, dopo nove battute di introduzione in minore, consta di cinque sezioni (la seconda e la quarta nelle tonalità della sottodominante e della dominante) nelle quali i materiali tematici, sempre improntati ad un tono di brillante levità, si succedono per giustapposizione. Lo stacco tematico principale della prima sezione, è ripreso nella coda.

ESEMPIO 8 (n. 6, bb. 9-12)

Leggiero

⁸ n. 8. Finale. *Allegro* – Fa maggiore, 4/4

Il peso di questo finale bilancia quello dell'introduzione, alla quale si contrappone simmetricamente per incorniciare l'atto I. La prima parte è un'ampia scena nella quale si possono distinguere numerose brevi sezioni. Dopo un'acclamazione della folla, accompagnata da una fanfara, e le frasi di arioso di Éléazar e Rachel, una breve transizione cerimoniale dell'orchestra introduce l'intervento di Ruggiero – un recitativo drammatico, nel quale Halévy impiega efficaci mezzi espressivi di mestiere, come l'ampia scala discendente alle parole «Et vous souffrez l'empreinte» raddoppiata dagli ottoni gravi, che rivelano la sua maestria. L'invettiva di Ruggiero è accolta dalla folla in una breve esplosione di rabbia nella quale Halévy si dimostra davvero padrone dell'uso teatrale della massa corale, come nel caso di questo incisivo staccato,

ESEMPIO 9 (n. 8, bb. 67-71)

Oui, plon - geons dans le lac, oui, plon - geons dans le lac

ÉLÉAZAR

Et comment dans cette foule immense
trouver à se placer?

RACHEL

Mon père, suivez moi;
nous serons là très bien, je crois.

RUGGIERO

Place, rangez-vous tous, vous, manants et bourgeois!
Ah! Grand Dieu! Que vois-je? Et quelle audace impie?
Aux portes de l'église un juif se réfugie!
Vous le voyez, chrétiens, chrétiens, et vous souffrez
l'impreinte de ses pas sur les marbres sacrés?

LE CHEUR

Il a raison!

ELEAZARO

Come mai fra tanto popolo
si può luogo ritrovar?

RACHELE

O mio padre, andiam, seguitemi;
noi potrem di qui guardar.

RUGGIERO

Su, largo! fate presto, operai cittadini!
O ciel, che veggo? Ardir profano ed empio! ...
Sulle porte del tempio rifugiarsi un ebreo!
Voi lo vedete, o cristiani. E tollerar potete
l'impronta de' lor piè sui sacri marmi?

CORO

Egli ha ragion.

segue nota 8

dove l'insistenza sulle componenti accentuative dimostra una precisa coscienza degli effetti psicoemotivi del ritmo. E l'impatto di quella frase, quando viene eseguita da un'ampia massa corale, trasmette al pubblico in modo concreto l'effetto della pressione minacciosa della folla ostile su Eléazar e Rachel. L'orgogliosa risposta di Eléazar («Eh bien! que voulez-vous») è un appassionato arioso drammatico che aumenta l'efficacia dell'invettiva corale, immediatamente ripresa, a partire da una dinamica *piano*, in un entusiasmante *crescendo*. A questa prima sezione – con funzione di «tempo d'attacco» – fa seguito l'intervento di Léopold e Albert. Il loro recitativo drammatico in favore dei condannati è la transizione verso il secondo movimento del finale: un breve concertato di stupore in movimento moderato (*Andantino* – Re maggiore, 6/8) cui dà l'avvio Rachel («Ô surprise nouvelle!»), seguita dai solisti, a cui si aggiungono i commenti sommessi del coro. Sulla cadenza, squilli di tromba seguiti da nervose interiezioni del coro annunciano l'arrivo del corteo reale, e con esso l'inizio del movimento conclusivo. Una breve introduzione affidata agli strumenti a fiato (ancora una volta sfruttati in tutte le loro potenzialità coloristiche d'insieme) anticipa il tema della prima sezione, un coro (*Allegro brillante* – Fa maggiore, 6/8) che utilizza un'idea semplice ma di straordinaria efficacia, un'elaborazione lineare della tonica, il cui sviluppo, grazie al metro composto e all'insistenza su disegni ribattuti, genera una sensazione di irresistibile vitalismo motorio:

ESEMPIO 10 (bb. 315-318)

Un brusco passaggio al 2/4 e l'improvviso ripiegamento della dinamica su un *piano* introducono la seconda sezione. Il nuovo tema (il cui carattere allo stesso tempo solenne e concitato è sottolineato dall'accompagnamento degli ottoni, tra i quali spicca la voce di una tromba solista) è introdotto da Rachel,

ESEMPIO 11 (bb. 391-395)

RUGGIERO

Suivez l'exemple
du Dieu saint qui chassa tous les vendeurs du temple!

LE CHŒUR

Oui, plongeons dans le lac
cette race rebelle
et criminelle,
ces hébreux, ces maudits, ces enfants d'Isaac!

ÉLÉAZAR

Eh bien! que voulez-vous, race d'Amalécites?
Tout mon sang je le livre à vos lèvres maudites
et ces jours malheureux disputés trop longtemps,
venez les terminer, venez, je vous attends!

LE CHŒUR

Ah! c'est trop d'audace,
pour eux point de grâce.
Que de cette race
le nom détesté
s'efface et périsse.
Il faut leur supplice,
au ciel irrité!
Au lac, oui, plongeons dans le lac,
cette race rebelle
et criminelle,
ces hébreux, ces maudits, ces enfants d'Isaac ...

LÉOPOLD

Ah! qu'ai-je vu ... Rachel ma bien aimée!

RACHEL

Va-t-en, Samuel. Contre nous animée
cette foule inhumaine en veux à tous les juifs.
Ils te tueront, va-t-en!

RUGGIERO

Seguam di Dio l'esempio,
che i mercanti scacciò fuori del tempio.

CORO

Nel lago perirà
codesto ebreo vigliacco ...
Ogni figliuol d'Isacco
morir, morir dovrà!

ELEAZARO

Ebbene, che pretendi, stirpe d'Amaleciti?
Il sangue mio ti prendi, e a nuovo sangue inciti!
D'un esser maledetto abbia fine il dolor ...
Venite pur, v'aspetto: non ho di voi timor!

CORO

È troppa audacia:
non v'è perdono:
periscan tutti
questi infedel!
Da soffrir essi
vivi non sono:
il lor supplizio domanda il ciel.
Nel lago perirà
codesto ebreo vigliacco ...
Ogni figliuol d'Isacco
morir, morir dovrà!

LÉOPOLD

Oh! che veggio? Rachele mia diletta!

RACHELE

Vanne Samuel. Contro di noi ebrei
tal popolo inumàn schiera i più vili.
Vanne, t'uccideran!

segue nota 8

e successivamente ripreso da Élazar e Léopold. Halévy sfrutta questo tema dalla ritmica esaltante con procedimenti che ne mettono in risalto la coloritura espressiva: il brusco passaggio a La bemolle maggiore per l'intervento di Élazar, l'aggiunta del coro (con incalzanti interiezioni sui tempi forti e un'intensificazione dell'impulso ritmico dell'accompagnamento nell'intervento di Léopold), i pertichini di Élazar, Léopold e Albert quando il tema viene infine ripreso da Rachel. Questo originale ed atipico quartetto, giunto al culmine della tensione, sfocia in una stretta nella quale viene ripreso il metro di 6/8: un cambio di marcia che ne rinnova la concitazione, sottolineata dalla rapida alternanza con il coro in breve frasi nervose. Il parossismo di questa stretta si interrompe due volte, quando Halévy isola le voci dei solisti in una frase angosciata («Hélas! que faire?») che contrasta dinamicamente con il contesto. È una sottolineatura – come due rapidi primi piani di personaggi all'interno di un'inquadratura di massa – che evidenzia il carattere quasi cinematografico della costruzione di questa scena. Il procedimento è assolutamente degno di nota, e da solo basterebbe a sottolineare un intuito drammaturgico-musicale fuori del comune. Un'improvvisa virata a La maggiore sottolinea l'ingresso dell'imperatore: quindi, come in un 'fermo-immagine', il coro cristallizza per un istante il movimento ritmico intonando il *Te Deum* già ascoltato prima, e rendendo così esplicita la simmetria del finale rispetto all'introduzione; a questo istante di sospensione nel febbrile decorso ritmico della stretta fa seguito la formalità delle cadenze conclusive, in un'apoteosi di sonorità.

LÉOPOLD

Non, près de toi je reste.
Et vous qui l'insultez, cœurs lâches et craintifs,
fuyez tous, ou ce bras vous deviendra funeste.

ALBERT

Arrêtez-les!
Ô ciel! Soldats retirez-vous, n'avancez pas!
Que ces infortunés soient soustraits au trépas!
Laissez-les
ou redoutez mon bras!

RACHEL

Ô surprise nouvelle!
Cette horde cruelle,
ces soldats menaçants
à son ordre obéissent
et devant lui fléchissent,
désarmés et tremblants!
Mon Dieu, toi que j'implore,
d'où vient donc ce pouvoir
qu'hélas mon cœur ignore
et ne peut concevoir!

ÉLÉAZAR

Dieu, que j'implore,
ô toi mon seul espoir,
ces traîtres que j'abhorre
connaîtront ton pouvoir!

LÉOPOLD

Que toujours elle ignore
mon nom et mon pouvoir,
ô Dieu, toi que j'implore,
c'est là mon seul espoir!

ALBERT

Que toujours elle ignore
son nom et son pouvoir,
Dieu que j'implore,
c'est là mon seul espoir!

LE CHŒUR

Du vrai Dieu les enfants
à ce juif obéissent
et devant lui fléchissent
désarmés et tremblants!
Le cortège! Le voici! Plaçons-nous.
De ces nobles guerriers,
de ces fiers chevaliers
vois la marche imposante,
l'armure étincelante;

LÉOPOLDO

No, teco io resto.
E voi che l'insultate, anime vili,
indietro, o quest'acciaro a voi sarà funesto!

ALBERTO

Si arresti! ...
O ciel! ... Soldati,
Non fate un passo! ... E questi sventurati
Vadan liberi ancor ...
Li lasciate, o temete il mio furor!

RACHELE

L'arcano chi mi svela,
che al mio pensier si cela?
Questa gente in furor,
ad un suo solo accento,
côlta appar da spavento
e da nuovo terror!
Dio del cielo, io t'imploro.
Qual ha desso poter?
Io finora l'ignoro ...

ELEAZARO

Si smarrisce il pensier.
Dio del cielo, che adoro,
a te volgo il pensier:
sien puniti costoro
dal tuo giusto poter.

LÉOPOLDO

Le sia sempre celato
il mio nome e il poter;
quel cor saria squarciato
se conoscesse il ver!

ALBERTO

Le sia sempre celato
il suo nome e il poter;
quel cor saria squarciato
se conoscesse il ver!

CORO

Tanta gente in furor,
ad un suo solo accento,
côlta par da sgomento
e da ignoto terror!
S'avanza il corteo disporci si dee!
Quanti invitti guerrier;
quanti pro' cavalier!
Come sono pomposi,
come vanno orgogliosi!

Quel éclat! Quelle fête!
 En ce beau jour s'apprête!
 Non, jamais en ces lieux,
 spectacle plus pompeux
 n'avait frappé nos yeux!
 Honneur, honneur à ces chefs si vaillants!
 Dans leurs regards le courage étincelle,
 et que toujours leur glaive fidèle,
 soit l'effroi des méchants.

RACHEL

Comment découvrir ce mystère?
 Mortel effroi pour mon amour.
 C'est en vain que j'espère!

ÉLÉAZAR

Laissons ces puissants de la terre!
 Quittons cet odieux séjour!
 Viens Rachel, accompagne ton père.

ALBERT

Comment lui cacher ce mystère?
 Mortel effroi pour son amour!
 C'est en vain qu'il espère!

LÉOPOLD

Comment lui cacher ce mystère?
 Mortel effroi pour mon amour!
 C'est en vain que j'espère
 lui cacher ce secret.

ÉLÉAZAR

Ô ma fille chérie,
 viens, Rachel, mon seul bien,
 mon trésor, mon amour!

RACHEL

Hélas! que faire?
 Quel est donc le secret qu'il me cache en ce jour?

LE CHŒUR

Voici l'empereur!
 Te, Deum laudamus, te, Dominum confitemur,
 te æternum Patrem omnis terra veneratur!
 Hosanna! Gloire à l'empereur!

FIN du 1^{er}. ACTE.

Che splendore, che festa,
 che bel dì ci si appresta!
 No, spettacolo egual
 mai non vide mortal.
 A questi prodi omaggio!

Brillan nei sguardi lor
 baleni di coraggio e di valor!
 Lor diede il brando il ciel,
 sterminio agl'infedel!

RACHELE

Chi mi svela un tal mistero,
 che mi fa gelare il cor?
 Di scoprirlo invano io spero:
 lo ricopre un vel d'orror.

ELEAZARO

Perché taccia la vendetta,
 or si fugga da costor.
 Vieni, figlia mia diletta:
 vien, Rachele, mio tesor!

ALBERTO

Niun le spieghi un tal mistero,
 ch'è spavento del suo cor ...
 Ah, se mai sapesse il vero,
 ne morrebbe di dolor!

LEOPOLDO

Niun le spieghi un tal mistero,
 ch'è spavento del suo cor ...
 Ah, se mai sapesse il vero,
 ne morrebbe di dolor!

ELEAZARO

O figlia adorata,
 vien, Rachel, mio solo ben,
 mio tesor, mio solo amor!

RACHEL

Ahimé, che far?
 Qual segreto mi si tace in tal dì?

CORO

Ecco l'imperator!
 Te Deum laudamus, te Dominum confitemur,
 te æternum Patrem omnis terra veneratur!
 Osanna, gloria, onor al grande imperator!

FINE DELL'ATTO PRIMO

ACTE DEUXIÈME

ATTO SECONDO

[L'intérieur de la maison d'Éléazar.]⁹

La casa di Eleazaro.

SCÈNE PREMIÈRE

RACHEL, ÉLÉAZAR, LÉOPOLD

RACHEL, ÉLÉAZAR, LE CHŒUR

Dieu de nos pères,¹⁰
parmi nous descends!
Cache nos mystères
à l'œil des méchants.

SCENA PRIMA

RACHELE, ELEAZARO, LEOPOLDO

RACHELE, ELEAZARO, CORO

O Jeova, discendi,
discendi quaggiù:
proteggi, difendi
la fida tribù.

⁹ Entracte. *Moderato e maestoso* – Si bemolle maggiore, 2/4

L'alternanza tra gli accordi a tutta orchestra ed il prezioso disegno di flauto e arpa sembrano ancora una volta suggerire il contrasto tra gli aspetti di massa e quelli intimisti della vicenda: a questi ultimi sembrano alludere le carezzevoli figurazioni affidate agli archi su cui si svolge la sezione centrale dell'introduzione all'atto II.

¹⁰ n. 8. Prière et cavatine. *Andante moderato, ma senza rigore di tempo* – Si bemolle maggiore, 2/4

Nella successiva preghiera Rachel e il coro rispondono alle invocazioni di Éléazar. Il trattamento delle voci a *cap-pella* e le inflessioni armoniche sottolineano il carattere religioso di questo breve brano dall'intima solennità. Conclusa la preghiera, Éléazar attacca un'invettiva («Si trahison ou perfidie») sottolineata dal disegno tormentato di celli e bassi. Quindi, sull'accompagnamento dell'arpa, avviene la commossa cerimonia della divisione del pane. La scena, nella versione originale dell'opera, prosegue con la cavatina di Éléazar «Dieu, que ma voix tremblante». Nella sezione principale, che disegna un percorso armonico da La bemolle maggiore a Fa minore, la bella linea melodica è sostenuta in orchestra dal disegno dell'arpa, mentre le viole insistono su un ritmo fatidico: è la classica 'figura della morte', uno dei più tipici *topoi* della simbologia musicale, che riemergerà più volte nell'opera.

ESEMPIO 12 (n. 8, bb. 120-121)

ÉLÉAZAR

Dieu, que ma voix trem-blante

viole

arpa

ppp

p

La melodia è quindi ripresa per proseguire in una seconda parte più concitata che prende l'avvio dalla perorazione «Tout ton peuple succombe»: qui la linea del canto assume l'atteggiamento di un arioso, ed è impreziosita da inflessioni cromatiche che suggeriscono un clima più inquieto. Si tratta nell'insieme di una pagina di elegante fattura: non è peraltro incomprensibile che anch'essa venisse soppressa dopo la prima esecuzione dell'opera: in effetti l'apparizione di Eudoxie dopo la preghiera risulta più efficace senza l'interposizione di quest'oasi lirica. La cavatina è seguita da una «scena» (con questo termine, secondo la nomenclatura classica, intendiamo un segmento in cui, liberi da simmetrie, si susseguono passaggi di recitativo, frasi declamate, interiezioni dell'orchestra su figurazioni destinate a sottolineare e commentare le frasi dei personaggi) di transizione al terzetto successivo.

Toi qui nous éclaires,
parmi nous descends!
Cache nos mystères
à l'œil des méchants.

ÉLÉAZAR

Si trahison ou perfidie
osait se glisser parmi nous,
sur le parjure ou sur l'impie,
grand Dieu, que tombe ton courroux!

Et vous tous, enfants de Moïse,
gage de l'alliance à nos aïeux promise,
partagez vous ce pain par mes mains consacré
et qu'un levain impur n'a jamais altéré!

RACHEL, ÉLÉAZAR, LE CHEUR

Partageons nous ce pain par ses/mes mains consacré
et qu'un levain impur n'a jamais altéré!

(LÉOPOLD *jette le pain qui lui est présenté*)

RACHEL

Que vois-je?

ÉLÉAZAR

Dieu que ma voix tremblante
s'élève jusqu'aux cieux,
étends ta main puissante
sur tes fils malheureux.
Tout ton peuple succombe
et Sion dans la tombe
implorant ta bonté
vers toi se lève et crie
et demande la vie
à son père irrité.

(*On frappe*)

RACHEL, ÉLÉAZAR, LE CHEUR

On frappe, ô terreur!

(*On frappe encore*)

SCÈNE II^{ème}

Les mêmes, EUDOXIE

ÉLÉAZAR (*à RACHEL*)

Eteignez ces flambeaux et va voir!

RACHEL

Oh! je n'ose!

Se vuoi che in te speri
l'afflitto Israël,
i nostri misteri
non scopra infedel.

ELEAZARO

Se perfidia o tradimento
qui vi avesse a penetrar,
lo spergiuro di sgomento,
o Signor, fa tu tremar!

Voi, voi tutti di Mosè figliuoli, pegno d'alleanza
ch'a' nostr'avi infondea salda speranza,
mangiate il pane mistico che la mia man sacrò
e che l'impuro lievito giammai non alterò.

RACHELE, ELEAZARO, CORO

Mangiamo il pane mistico che la sua/mia man sacrò
e che l'impuro lievito giammai non alterò.

(LEOPOLDO *accetta esitando e non vedendosi guardato getta il pane*)

RACHELE

Che mai vegg'io?

ELEAZARO

Dio, che il mio dir tremante
s'innalzi fino al ciel,
stendi tua man possente
sul popol tuo fedel.
Tutto Israel capitola,
e Sion nell'avel,
bontà da te invocando
si volge a te gridando,
e vita al padre implora,
offeso in quest'ora.

(*S'ode d'improvviso bussare alla porta*)

RACHELE, ELEAZARO, CORO

Chi mai viene? ... O terror!

(*Si bussa ancora*)

SCENA II^a

EUDOSSIA, e detti

ELEAZARO

Spegnete tosto le faci ... A veder va.

RACHELE

Non oso.

ÉLÉAZAR (*a ouvert la fenêtre*)

Qui frappe ainsi chez moi lorsque la nuit est close?

PLUSIEURS VOIX (*au dehors*)

C'est de la part de l'empereur!

ÉLÉAZAR

Cachez tous ces apprêts!

RACHEL

Il faut qu'à l'instant même

je vous parle Samuel!

LÉOPOLD

Ah quel bonheur extrême!

ÉLÉAZAR

Demeure! Une visite à cette heure, en ces lieux

m'est suspecte; ton bras est fort et courageux,

il saura me défendre. Et vous, qu'on se retire!

(*Ouvrant la porte de la chambre*)

Entrez! Une femme!

LÉOPOLD

Ah grand Dieu!

J'ai senti sur mon front se dresser mes cheveux!

ÉLÉAZAR

Que voulez-vous?

EUDOXIE

Je vais vous en instruire

Quel est cet homme?

ÉLÉAZAR

Un peintre, un ouvrier fameux

et dont l'habile main utile a mon commerce,

sur l'or et le vélin avec talent s'exerce.

Mais si vous l'exigez, qu'il sorte!

EUDOXIE

Non vraiment!

Ma visite n'est pas un secret.

ÉLÉAZAR

Et pourtant

l'ordre de l'empereur qui vers moi vous amène

et ses riches valets, sa livrée ...

EUDOXIE

Est la mienne;

je suis sa nièce!

ÉLÉAZAR

Oh ciel! et quel bonheur pour moi!

la princesse Eudoxie!

ELEAZARO (*andando alla finestra*)

Chi viene a casa mia, in ora così tarda?

VOCI (*da fuori*)

Aprite, in nome dell'imperator!

ELEAZARO

Tutto si celi.

RACHELE

Parlarvi, o Samuël,

tosto desio.

LÉOPOLD

Felice appien son io!

ELEAZARO

Rimani! ... Questa visita a tal ora

m'è sospetta: il tuo braccio è forte e vigoroso;

difendermi saprà. Tutti partite.

(*Aprindo la porta*)

Entrate ... Una donna!

LÉOPOLD

O cielo! ...

Io sento nel mio sen correre un gelo.

ELEAZARO

Che bramate? ...

EUDOSSIA

Fra poco vi fia noto ...

Chi è costui?

ELEAZARO

Un pittor, un celebrato artista,

la di cui mano esperta mi presta util lavoro,

sulla carta pingendo e sopra l'oro ...

Ma, se volete, egli esce.

EUDOSSIA

Oh, no, davvero.

La mia visita a voi non è un mistero.

ELEAZARO

Ma pur, in nome dell'imperatore

l'esser venuta qui ... questi scudieri,

queste livree ben note ...

EUDOSSIA

Son pur mie,

ch'io sono sua nipote.

ELEAZARO

Quale immenso onor! ... La principessa

Eudossia! ...

EUDOXIE

Eh oui! Relève toi!

Tu possèdes, dit-on, un joyau magnifique!¹¹

ÉLÉAZAR

Oui, je le destinai à quelque souverain;
une chaîne incrustée, une sainte relique
que portait autrefois l'empereur Constantin.

EUDOXIE

Je veux la voir, celui que j'aime
Léopold, mon époux, des hussites vainqueur ...

LÉOPOLD

Ô ciel!

EUDOXIE

Après de moi revient, aujourd'hui même!

EUDOSSIA

Quella io son ... Sorgi e t'appressa.

Stupendo, non è ver, un gioiello è in tua mano?

ELEAZARO

Ed era mio pensier offrirlo ad un sovrano.
Una catena splendida, un talisman divin,
che portava in Bisanzio il prode Costantin.

EUDOSSIA

Vederlo bramo ... Affrettati ...
Lo sposo mio promesso quest'oggi ...

LEOPOLDO

O ciel!

EUDOSSIA

Appunto è reduce, il crin cinto d'allôr ...

¹¹ n. 9. Trio. *Allegro moderato* – Mi maggiore, 4/4

Il breve «tempo d'attacco» di questo pezzo si apre con una frase di Eudoxie che sembrerebbe destinata ad uno sviluppo simmetrico: con un certo effetto di sorpresa, invece, dà vita ad una specie di arioso dialogico a tre, concluso da una cadenza vocale al termine della quale il soprano lancia il tema della sezione principale, impostata come una sorta di cabaletta lenta:

ESEMPIO 13 (n. 9, bb. 36-38)

The musical score for Example 13 consists of three staves. The top staff is the vocal line for Eudoxie, written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with the lyrics "Ah! dans mon â-me son i-ma-ge ché-rie est gra-vée à ja-mais,". The middle staff is the string section, marked "archi" and "pp pizz.", playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is the bass line, also in G major and 4/4 time, providing harmonic support.

Le otto battute canoniche di Eudoxie sono riprese simmetricamente da Léopold, mentre l'entrata asimmetrica di Éléazar porta alla conclusione *a tre* della prima sezione del brano. Una modulazione a Do maggiore conduce alla sezione centrale. Questa parte, caratterizzata dalla spiccata interazione tra i personaggi e costruita con maggiore libertà fraseologica, fa ricorso a tecniche derivate dall'opera buffa come il *parlante melodico* – il declamato in note prevalentemente ribattute su un accompagnamento tematico dell'orchestra. Il ritorno in Mi maggiore alla frase di Eudoxie «Oui, je veux que demain» e una distensione del ritmo nella successiva risposta di Éléazar preparano la ripresa del tema principale («Ah! dans mon âme») che confluisce nella stretta. Qui il clima di sotterfugio è sottolineato – non a caso – da ulteriori caratterizzazioni da genere buffo: si notino l'*a parte* di Éléazar e la successiva brusca sterzata dell'armonia alla tonalità di Mi bemolle maggiore, e quindi la brillantissima cadenza vocale di Eudoxie, il cui carattere sembrerebbe preso a prestito da una primadonna rossiniana. La successiva scena, drammaturgicamente coerente con il terzetto, consta di un dialogo 'secco' tra Rachel e Léopold cui fa seguito un recitativo che Éléazar («Quel trouble a mon aspect») conclude con l'invito a riprendere la preghiera della sera. E a questo punto, con una soluzione inaspettata e infallibilmente suggestiva, si ascolta una ripresa della preghiera del n. 8, che la ricollega retrospettivamente al terzetto in un'unica grande arcata formale. L'invettiva di Éléazar viene elaborata in una coda in Do minore, sul pedale di tonica, su cui si sviluppa in modo incalzante una sorta di ritmo di marcia funebre. Questo crescendo di tensione viene interrotto da una grande pausa: quindi – in un clima apparentemente più tranquillo – Éléazar pronuncia l'ultima frase della preghiera, seguita da una splendida coda strumentale, affidata ai legni ed ai corni, che mantiene viva l'atmosfera commossa di questa chiusa di grande presa emotiva.

ÉLÉAZAR

J'entends.

EUDOXIE

Non, tu ne peux concevoir mon bonheur.
Ah! dans mon âme
son image chérie est gravée à jamais,
ma vive flamme
près de moi saura bien le fixer désormais.
Par sa tendresse
mes jours vont s'embellir,
ô douce ivresse,
quel heureux avenir!

LÉOPOLD

Où de son âme
j'ai banni le repos, le bonheur à jamais.
Sa vive flamme
vient encor augmenter mes regrets.
Pour sa tendresse
quel funeste avenir!
Sa voix m'opprime
d'un cruel repentir!

ÉLÉAZAR

Je tremblais que cette femme
ne surprit tous mes secrets
et je maudissais dans l'âme
tous ces chrétiens que je hais.
Mais pour moi plaisir extrême
et quel heureux avenir,
ces bons écus d'or que j'aime
chez moi vont donc revenir!

EUDOXIE

Ô doux espoir! celui que j'aime
bientôt va revenir!

LÉOPOLD

Que devenir, ô trouble extrême!
Hélas! Que de malheurs dans l'avenir!

ÉLÉAZAR

Ces bons écus d'or que j'aime
chez moi vont donc revenir!

(ÉLÉAZAR présente la chaîne à EUDOXIE)

EUDOXIE

Ah! Quel éclat! Ce travail que j'admire
est digne du héros pour qui je le choisis!

ÉLÉAZAR

Trente mille ducats. Je n'en puis rien déduire.

ELEAZARO

Comprendo.

EUDOSSIA

Saper non t'è concesso la gioia del mio cor!
Oh, nel mio petto l'immagin cara
scolpita sta:
e questo affetto d'Imen sull'ara
sacro sarà.
Presso è il momento
che avran fine i sospir;
e di contento
tutto fia l'avvenir!

LÉOPOLD

Ah nel suo petto per me la pace
spenta sarà.
Cotanto affetto rimorso edace
provar mi fa.
Ah, sì, lo sento,
omai tardo è il pentir:
sol di tormento
per lei fia l'avvenir!

ELEAZARO

Io tremava che costei
discoprisse i nostri arcani ...
Malediva quasi in lei
quanti sono i cristiani ...
Ma, qual nuovo gaudio è il mio!
Fortunato è il suo venir ...
L'oro, l'oro già ved'io:
d'esser ricco io posso dir!

EUDOSSIA

O piacer! lo sposo mio
dee fra poco a me venir.

LÉOPOLD

Che sarà? M'assisti, o Dio ...
È funesto l'avvenir!

ELEAZARO

L'oro, l'oro già ved'io:
d'esser ricco io posso dir!

(ELEAZARO mostra la catena a EUDOSSIA)

EUDOSSIA

Quale splendor! ... Qual opera stupenda! ...
È degna dell'eroe cui l'offro in dono.

ELEAZARO

Trenta mila fiorini ... Darla non posso a men.

EUDOXIE

Qu'importe, c'est pour lui.

ÉLÉAZAR

Vive un cœur bien épris!
Le commerce et les arts y trouvent bénéfice!

(à LÉOPOLD)

N'est-il pas vrai?

LÉOPOLD

Non, rien n'égale mon supplice!

EUDOXIE

Tenez, vous graverez
son chiffre, son blason et le mien,
et puis dans mon palais
demain, songez-y bien,
vous me l'apporterez.

ÉLÉAZAR

Que mes mains sois maudites si j'y manquais.

EUDOXIE

Oui je veux que demain, aux yeux de l'empereur,
dans un pompeux festin, ce joyau soit offert
au vainqueur des hussites, et je prétends moi-même,
en gage de ma foi,
le placer sur ce cœur qui ne bat que pour moi.

Ah dans mon âme
son image chérie est gravée à jamais.

Ma vive flamme
près de moi saura bien le fixer désormais.
Par sa tendresse mes jours vont s'embellir.

Ô douce ivresse,
quel heureux avenir!

LÉOPOLD

Non rien n'égale, hélas!
Mes tourments, mon effroi.

ÉLÉAZAR

Ah! quel plaisir de tromper ces chrétiens!
Je les hais tous, ces ennemis de notre foi!

SCÈNE III^{ème}

RACHEL, LÉOPOLD

RACHEL

Mon père n'est plus là, je veux enfin connaître
quel mystère ...

LÉOPOLD

Silence, il va rentrer peut-être:

EUDOSSIA

E che m'importa? È per lui!

ELEAZARO

Viva un core innamorato!
L'arti e il commercio son così protetti.

(à LEOPOLDO)

Di', non è ver?

LEOPOLDO

Ho in cor tremendi affetti!

EUDOSSIA

Piglia: v'inciderai
la sua cifra e la mia;
poscia al palazzo,
doman, ricorda ben,
lo porterai.

ELEAZARO

Mi cadano le man, s'io manchi mai.

EUDOSSIA

Domani istesso io voglio,
anzi l'imperator,
questo gioiello splendido
offrir al vincitor.

Voglio aver io l'onore,
in pegno di mia fé,
di porlo su quel core,
che batte sol per me.
O piacer! Lo sposo mio
dee fra poco qui venir!
Qual dolce provo ebbrezza,
a sì fulgido avvenir!

LEOPOLDO

Che sarà? M'assisti, o Dio! ...
È funesto l'avvenir.

ELEAZARO

Qual piacere i cristiani ingannar!
Di mia fé son nemici da odiar!

SCENA III^a

RACHELE, LEOPOLDO

RACHELE

Il genitor partì. Conoscer voglio
alfin questo mistero!

LEOPOLDO

Ah! Taci ... Forse

je ne puis maintenant, mais ce soir,
cette nuit, seule ici, dans ta demeure
consens à me recevoir!

RACHEL

Qu'oses-tu demander?

LÉOPOLD

Tu veux donc que je meure?

RACHEL

Qui moi? grand Dieu!

LÉOPOLD

N'ai-je donc pas ta foi
ton amour, tes serments? et je meurs loin de toi
si tu me refuses!

RACHEL

Que faire?

LÉOPOLD

Tu m'attendras?

RACHEL

Ô mon Dieu! Je frémis!

LÉOPOLD

Tu m'attendras?

RACHEL

Eh bien! oui!

egli potria tornar ... Partir io debbo;
ma questa sera, questa notte, sola ...
Consenti ch'io venir possa in tua casa.

RACHELE

E domandarlo ardisci?

LÉOPOLDO

E vuoi dunque ch'io muoia?

RACHELE

Io? che mai dici, crudele!

LÉOPOLDO

E non ho forse
la fé, l'amore, i giuramenti tuoi?
Lunge da te morirò, se tu non vuoi ...

RACHELE

Che far?

LÉOPOLDO

M'aspetterai?

RACHELE

O ciel! ch'ei venga qui! ...

LÉOPOLDO

Prometti d'aspettarmi!

RACHELE

Ebbene ... Sì!

SCÈNE IV^{ème}

Les mêmes, ÉLÉAZAR

ÉLÉAZAR

Quel trouble à mon aspect! D'où vient que vers la
[terre
leurs yeux restent baissés? Il est tard; adieu, frère,
retire-toi! Approche, mon enfant, et pour moi sois
[bénie.

Ah! que ta main est froide, et ne puis-je savoir?
Ne te va pas encore, Samuel, ton cœur oublie
de redire avec nous la prière du soir.

RACHEL

Dieu de nos pères
parmi nous descends.
Hélas! quel trouble dans me sens
cache nos mystère
à l'œil des méchants!

LÉOPOLD

Ah! leur prières
troublent mes sens

SCENA IV^a

ELEAZARO, e detti

ELEAZARO

Perché turbati son? Perché gli sguardi
tengon rivolti al suol? Fratello, è tardi.
Un saluto e ten va.
Frattanto si dee
pregar, perché i figliuoli d'Israello
non attendono il dì per lodar Dio.

RACHELE

In questa santa notte
in cui Dio che vede
ode i nostri pensieri,
nell'alta sua bontà
le mie preci per te propizio udrà.

LÉOPOLDO

Sono turbato
da quelle preci.

Dieu de mes pères
ah! prends pitié de mes tourments!

ÉLÉAZAR

Ô Dieu de nos pères
parmi nous descends.
Hélas! Quel trouble dans me sens.
Ô Dieu cache nos mystères
à l'œil des méchants!

RACHEL (*d'une voix entrecoupée*) et ÉLÉAZAR

Si trahison ou perfidie
osait se glisser parmi nous
sur le parjure ou sur l'impie
grand Dieu qui tombe ton courroux!

LÉOPOLD

Si trahison ou perfidie
osait se glisser parmi nous
je crains que sur ma tête impie,
ne tonne leur Dieu jaloux!

SCÈNE Vème

RACHEL, *seule*

Il va venir!¹²

et d'effroi ... Je me sens frémir!

Dio dei miei padri
del mio gran tormento abbi pietà.

ELEAZARO

In questa santa notte
in cui Dio che vede
ode i nostri pensieri,
nell'alta sua bontà
le mie preci per te propizio udrà.

RACHELE (*con voce spezzata*) e ELEAZARO

Se perfidia o tradimento
qui vi avesse a penetrar,
lo spergiuro di sgomento,
o Signor, fa tu tremar!

LÉOPOLD

Se perfidia o tradimento
qui vi avesse a penetrar,
tarderebbe un sol momento,
la sua folgore a scoccar?

SCENA Vª

RACHELE, *sola*

Ei dee venir! ...

E mi sento di gel rabbrivir.

¹² n. 10. Romance. *Andantino* – Mi bemolle maggiore, 4/4

In aperto contrasto col precedente terzetto, la romanza di Rachel è un piccolo capolavoro di *understatement* espressivo. La prima parte di questo 'notturnino' in forma A-B-A' è a sua volta tripartita. La prima frase, aperta con un intervento dei due corni, è connotata dagli efficaci tocchi di una strumentazione rarefatta che determina il clima di intimismo crepuscolare dell'intero brano. La voce è trattata come in un esitante recitativo, e si eleva al tono di un arioso solo nella seconda frase («D'une sombre et triste pensée»), la cui tensione emotiva si traduce musicalmente nell'indugio cromatico sul pedale di dominante. Nella terza frase, infine, il canto si distende liricamente su un tema il cui profilo intervallare ricorre più volte nel corso dell'opera come sottolineatura di passaggi dalla particolare carica emotiva. La transizione a questa terza sezione avviene con un collegamento armonico audacemente ellittico: dalla doppia dominante alla tonica, senza passare per la dominante. Sulla risoluzione cadenzale di quest'ultima sezione attacca il segmento centrale («La nuit et le silence»). La tonica minore, la figurazione dell'accompagnamento più serrata, in terzine, e il disegno ascendente dei bassi, cui risponde l'oboe nel registro acuto (stilema efficace ancorché convenzionale), concorrono ad aumentare un senso di concitazione. La ripresa avviene in modo regolare fino alla terza parte, che, dopo quattro battute, confluisce in un'ampia coda («Oui, je le dois») a sua volta seguita da un postludio strumentale. Questa romanza è dunque caratterizzata dal gran numero di atteggiamenti tematici e dalla ricchezza cromatica dell'armonia, che restituiscono con immediatezza espressiva l'indecisione ed il tormento del personaggio. D'altra parte la sostanziale unità tonale (non ci si allontana mai dalla tonica) assicura coesione all'insieme, così come la simmetria della forma, evidente all'analisi dello spartito di questo brano che, ad un primo ascolto, sembrerebbe costruito rapsodicamente. Dopo la cadenza conclusiva attacca un recitativo drammatico tra Rachel e Léopold («C'est lui!», *Allegro vivace*) vigoroso, sebbene convenzionale: ma è almeno degna di nota la *suspense* creata dalle lunghe note tenute dal clarinetto solo, su cui gli archi, in un disegno *pizzicato*, preparano la dominante della tonalità del successivo duetto.

D'une sombre et triste pensée
mon âme, hélas, est oppressée.
Mon cœur bat, mais non de plaisir ...
Et cependant il va venir!

La nuit et silence,
l'orage qui s'avance
augmentent ma terreur.
L'effroi, la défiance
s'emparent de mon cœur!
Chaque pas me fait tressaillir!
J'ai put tromper les yeux d'un père,
mais non pas ceux d'un Dieu sévère.
Oui, je le dois, oui je veux fuir.
Et cependant il va venir!

SCÈNE VI^{ème}

RACHEL, LEOPOLD

RACHEL
C'est lui! La force m'abandonne!
LÉOPOLD
Rachel, ma bien aimée, à mon aspect frissonne!
RACHEL
N'approchez pas! ... Sais-je en cette maison,
si vous n'apportez pas parjure et trahison?
Vous que le mystère environne,
vous qui pâle et confus, tremblez, je le vois bien!
LÉOPOLD
Oui, mon regard tremblant est celui d'un coupable
je t'ai trompée et le remords m'accable!
RACHEL
Samuel!
LÉOPOLD
Tu sauras tout! Ton Dieu n'est pas le mien!

RACHEL
Qu'ai je entendu?
LÉOPOLD

Rachel, je suis chrétien!

RACHEL (*avec force*)
Lorsqu'à toi je me suis donnée,¹³

Da un timor ignoto e nero
è sconvolto il mio pensiero.
Balza il cor ... Non di desir ...
E fra poco ei dee venir!

È la notte atra e funesta;
s'avvicina la tempesta,
ad accrescere il terror
e lo strazio del mio cor.
Ei dee venir ...
Ogni rumor mi fa rabbrividir.
Tradir posso il padre mio;
ma ingannar non posso Iddio! ...
Che farò? ... Meglio è fuggir ...
E fra poco ei dee venir!

SCENA VI^a

RACHELE, LEOPOLDO

RACHELE
È desso, è desso! Ogni mia forza manca.
LEOPOLDO
Rachele, l'amor mio raccapriccia in vedermi?
RACHELE
V'allontanate! Forse in questo tetto
portate lo spergiuro, il tradimento ...
Voi, cinto di mistero, poi che,
confuso e pallido, tremate a me dinanzi!
LEOPOLDO
È vero; il mio sguardo, Rachele, è d'un empio!
Crudo rimorso del mio cor fa scempio!
RACHELE
Che dici? ...
LEOPOLDO
Sappi: il tuo Dio non è il mio!

RACHELE
Taci, inumano!
LEOPOLDO

Rachele, son cristiano! ...

RACHELE
Quando a te m'abbandonai

¹³ n. 11. Duo. *Allegro non troppo* – Do minore, 4/4

Questo duetto che si ricollega idealmente alla romanza precedente – anche perché si svolge nel relativo minore – dispiega un'efficace per quanto generica espressività. Il fatto è che la pura espressione musicale prende qui il so-

j'outrageais mon père et l'honneur,
mais j'ignorais, infortunée,
que j'outrageais un Dieu vengeur!

LÉOPOLD

Quand mon âme à toi s'est donnée,
j'oubliai fortune et grandeur;
j'oubliai tout, ma destinée
est en toi comme mon bonheur.

RACHEL

Mais ta loi nous condamne
et défend que je vive.
La juive amante d'un chrétien,
le chrétien amant d'une juive
sont livrés à la mort; le sais-tu bien?

LÉOPOLD

Je le sais, je le sais, mais qu'importe? Viens!

Ah! que ton cœur m'appartienne,
que l'amour nous enchaîne
et juive ou bien chrétienne,
ton sort sera le mien.

Que le courroux céleste
me garde un sort funeste,
si ton amour me reste,
je ne regrette rien!

RACHEL

Ah! que ton cœur m'appartienne,
que l'amour nous enchaîne
ta foi n'est pas la mienne,
ton Dieu n'est pas le mien;

io tradiva e padre e onor ...
Che tradiva, ah, mi scordai
anche un Dio vendicator!

LEOPOLDO

Quando a te l'alma donai,
ho lasciato ogni splendor ...
Tutto il mondo mi scordai,
sol per vivere d'amor!

RACHELE

Ma d'orrendo delitto io sono rea!
Ebreo ch'ami un cristiano,
cristian ch'ami un'ebrea
sottrarli a morte
si vorrebbe invano!

LEOPOLDO

Lo so, vien, fuggi con me!

Giura pria ch'è mio quel core
benedetto dall'amore;
e qualunque sia la fé,
niun potrà rapirti a me.

Ah, del ciel l'ira tremenda
sul mio capo pur discenda!
Se con te, ben mio, sarò
più di nulla io temerò.

RACHELE

Ah, se il ciel non benedice,
niun amor sarà felice ...
Poi che un'altra è la tua fé,
non potrei fuggir con te.

segue nota 13

pravvento e dà occasione soprattutto ad una notevole esibizione di atletismo vocale da parte dei protagonisti. La forma, per quanto si espanda in proporzioni rispettabili, è tripartita, preceduta da un movimento introduttivo. Nell'introduzione («Lorsque à toi je me suis donnée») i due protagonisti conservano una personalità drammatica individuale, e la musica segue il loro confronto con un'opportuna varietà di atteggiamenti tematici. Al contrario nel duetto vero e proprio («Que ton cœur») un unico tema in Do maggiore – vagamente donizettiano, energeticamente cantabile e dall'andamento simile a quello di una cabaletta – viene diligentemente ripreso, a turno, da entrambi i cantanti, fino al passaggio *a due* in cui debitamente culmina la prima sezione. Nel segmento centrale («Eh bien, eh bien, fuyons») si torna ad un'elastica varietà di atteggiamenti tematici per riprendere il filo di un serrato confronto: attraverso una prima parte in La bemolle, si torna al Do minore dell'introduzione in una sezione (*Più allegro*) dove la rappresentazione di un temporale riflette, piuttosto smaccatamente, la situazione emotiva dei protagonisti. Infine, dopo un pedale di dominante, ritorna il tema principale del duetto, cantato *a due* dapprima *piano*, e infine – dopo un segmento dialogico di transizione («Eh bien! eh bien! c'en est fait») – ripreso in un'apoteosi sonora che spinge ancora una volta il soprano ad un atletico Do₅.

mon père vous déteste,
et dans mon sort funeste
c'est la bonté céleste
qui seule est mon soutien!

LÉOPOLD

Eh bien, eh bien, fuyons! cherchons une retraite
[obscure]

où de tous oubliés nous les oublierons tous,
où gloire, amis, parents, tout sera mort pour nous!

RACHEL

Abandonner mon père!

LÉOPOLD

Oui, que dans la nature

il ne me reste rien que mon amour et toi!

RACHEL

Abandonner mon père!

LÉOPOLD

Ah! crois-tu donc que moi

je n'abandonne rien?

RACHEL

Que dis-tu?

LÉOPOLD

Tais-toi!

Rachel, qu'ici ton cœur décide,
il faut parler et sans détour!

RACHEL

Mon Dieu, mon Dieu soyez mon guide
et sauvez-moi de mon amour!

LÉOPOLD

Suis-moi fuyons, l'heure est propice,
le ciel la nuit vont nous servir!

RACHEL

Que faire? Ô ciel! Oui, ta justice
ici tous deux va nous punir!

LÉOPOLD

Suis-moi. Fuyons!

RACHEL

Que faire?

Grand Dieu! mon père!
Ô ciel! Entends-tu l'orage en furie
gronder dans les airs enflammés?

LÉOPOLD

Si notre amour était impie

Il mio padre ti detesta ...
Più speranza a noi non resta ...
Io nel ciel confiderò,
e il mio duol soffocherò!

LEOPOLDO

Deh, cedi a me ... fuggiamo; ignoto asil cerchiamo:

colà vivrem beati, da ognun dimenticati ...
Parenti, amici, patria, per noi saranno spenti.

RACHELE

Lasciar mio padre! ... Ahi misero! ...

LEOPOLDO

Ah, se venir
[consenti,

sogno di voluttà la vita a noi sarà!

RACHELE

Lasciar il padre mio!

LEOPOLDO

E credi dunque ch'io

non deggia abbandonar?

RACHELE

Tu pur?

LEOPOLDO

Non seguirar! ...

Rachele, il cor tosto decida:
posso fidar sol nel tuo cor!

RACHELE

Pietà, Signor consiglio e guida:
mi déi salvar da questo amor!

LEOPOLDO

Deh, vien, fuggiam l'ora è propizia:
tal fuga il ciel dee benedir.

RACHELE

Oh Dio che far? ... La tua giustizia
entrambi, qui ci dee punir.

LEOPOLDO

Fuggiam, vien meco!

RACHEL

O Dio!

Lasciare il padre mio?
Odi tu, là nel cielo adirato
furibonda tempesta muggiar?

LEOPOLDO

Questo amor se mai fosse esecrato,

le ciel nous eut déjà frappé!
Rachel, prononce:
ma vie ou mon trépas
dépend de ta réponse!

RACHEL

Mais Dieu nous maudira!

Moi, que je t'appartienne,
que l'amour nous enchaîne
ta foi n'est pas la mienne,
ton Dieu n'est pas le mien.

LÉOPOLD

Que ton cœur m'appartienne,
que l'amour nous enchaîne
et juive ou bien chrétienne,
ton sort sera le mien.

RACHEL

Moment funeste!

LÉOPOLD

Que le courroux céleste
me garde un sort funeste,
si ton amour me reste,
je ne regrette rien!

RACHEL

Eh bien! Eh bien! C'en est fait!
Pardonne, ô mon Dieu,
à ce cœur malheureux!
C'en est fait! Dans le cieux
même sort désormais
nous attend tous deux!

LÉOPOLD

Rachel, suis-moi; quittons ces lieux!
Ici bas, dans le cieux
même sort désormais
nous attend tous deux!

SCÈNE VII^{me}

Les mêmes, ÉLÉAZAR

ÉLÉAZAR

Où courez-vous?

RACHEL

Mon père!

ÉLÉAZAR

Pour m'éviter où portez vous vos pas?

già dovuto ci avria fulminar ...

Rachele, parla:

dal labbro tuo dipende
la vita mia, o la mia morte!

RACHELE

Ma Dio ci punirà!

Ah, se il ciel non benedice,
niun amor sarà felice ...
Poi che un'altra è la tua fé,
non potrei fuggir con te.

LÉOPOLD

Giura pria ch'è mio quel core
benedetto dall'amore;
e qualunque sia la fé,
niun potrà rapirti a me.

RACHELE

Fatale istante!

LÉOPOLD

Ah, del ciel l'ira tremenda
sul mio capo pur discenda!
Se con te, ben mio, sarò
più di nulla io temerò!

RACHEL

Ebbene, così sia!
Perdona, o mio Dio,
un cuore infelice!
Ebbene, sia! In cielo
ormai lo stesso fato
a entrambi è destinato!

LÉOPOLD

Vien Rachele, andiam via di qua!
In terra, in cielo
ormai lo stesso fato
a entrambi è destinato!!

SCENA VII^a

ELEAZARO, e detti

ELEAZARO

Fuggite voi!

RACHELE

Mio padre!

ELEAZARO

Per evitarmi ove traete i passi?

Connaissez-vous donc sur la terre
quelqu'endroit où n'atteigne pas
la malédiction d'un père?

RACHEL

Ah! le remords m'accable!¹⁴
Son aspect redoutable
me glace de terreur.
Oui, sa voix redoutable,
couvre mon front coupable
de honte et de rougeur!

LÉOPOLD

Ah! Le remords m'accable!
Son aspect redoutable

Vi è forse noto un lido sì lontan,
in qualche terra estrema,
cui non giunga d'un padre l'anatema?

RACHELE

Quale rimorso ho in petto
per il mio genitor,
al cui tremendo aspetto
agghiaccio di terror!
La mia colpevol fronte
coperta è di rossor!

LÉOPOLDO

Quale rimorso ho in petto ...
V'è un Nume punitor,

¹⁴ n. 12. Trio. *Andante* – Mi minore, 4/4

Concluso il duetto, un accordo di settima diminuita (il più scontato mezzo per la creazione di una tensione o di un'aspettativa) sottolinea l'uscita in scena di Éléazar: il suo declamato, dal punto di vista della forma musicale, si presenta come una propaggine del duetto, mentre da quello drammatico è logicamente collegato a quanto segue. È un artificio che collega il trio e il duetto, il quale a sua volta era coerente con la precedente romanza – classico esempio di sviluppo 'a cannocchiale' della forma, capace di ricollegare in un'unica entità di vasto respiro una successione di brani isolabili, ai quali partecipa un numero crescente di personaggi. Il terzetto vero e proprio (*Andante*) ha un attacco piuttosto libero, in più segmenti: il primo è una specie di arioso a tre caratterizzata dal ricorrere della figura 'della morte'.

ESEMPIO 14 (n. 12, bb. 1-5)

The musical score for Example 14 consists of four staves. The top three staves are vocal parts: Rachel (soprano), Léopold (tenor), and Éléazar (bass). The bottom staff is the piano accompaniment, with parts for clarinets, oboes, and horns. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *Andante*. The score shows the beginning of the scene, with Rachel and Léopold singing their respective lines, and Éléazar entering with a declamatory line. The piano accompaniment provides harmonic support, with a prominent figure of the 'della morte' motif.

Il segmento successivo – evidenziato dal passaggio a La maggiore e da un nuovo disegno dell'orchestra – consiste in un arioso di Éléazar (*Allegro moderato*, «Et toi que j'accueillis»). Il breve recitativo senza accompagnamento di Léopold («Frappe! Je ne veux pas te ravir») porta all'ultimo segmento di questa introduzione: un delicato declamato di Rachel, che attraverso eleganti collegamenti armonici prepara il terreno al lontano Re bemolle maggiore in cui si svolge il movimento centrale, il cuore del brano: un *Andantino espressivo* in 6/8 dalla forma strofica (A-B-A'-B'). La prima parte, cantata da Rachel con il raddoppio dei clarinetti e il contrappunto del corno inglese, è un'esemplare invenzione di commosso intimismo:

me glace de terreur.
Oui, c'est un Dieu vengeur.
Je sens mon front coupable
couverte de honte et de rougeur!

ÉLÉAZAR

Je vois son front coupable
glacé par la terreur!
D'un juge inexorable
craignez le bras vengeur.
Hélas! Oui, tout m'accable
de crainte et de douleur!
Et toi que j'accueillis, toi qui venais sans crainte
outrager dans ces lieux l'hospitalité sainte,

al cui tremendo aspetto
agghiaccio di terror!
La mia colpevol fronte
coperta è di rossor!

ELEAZARO

La lor colpevole fronte
coperta è di rossor ...
Per castigar quest'onte
v'è un Dio vendicator.
Ahimé, tutto m'opprime
di duolo e di rossor!
E tu venuto, o perfido – nell'ospital mio tetto,
per profanar quest'angelo, – ch'era il mio solo
[affetto.

segue nota 14

ESEMPIO 15 (bb. 98-101)

A questa implorazione Éléazar e Léopold rispondono con una frase resa appena più inquieta dal fraseggio non simmetrico, dall'armonia screziata cromaticamente, e dal ritmo dell'accompagnamento più movimentato: una piccola cadenza strumentale, affidata ancora al corno inglese, conduce alla ripresa. La frase di Rachel ritorna con superficiali variazioni, mentre quella finale è stavolta cantata dai tre personaggi insieme. Il recitativo di Éléazar «Eh bien donc» ed una breve transizione (*Un poco più mosso*) conducono alla sezione conclusiva. Si tratta di un movimento di cabaletta la cui esposizione è affidata al solo Éléazar, che la canta *pianissimo*. Dopo la risoluzione sulla tonica le tre voci si uniscono per cantare *fortissimo* una sorta di sviluppo-transizione, in cui l'incalzante spezzatura delle frasi sottolinea un clima di crescente concitazione. Il tema viene ripreso dalle tre voci in un *unisono* impressionante, *pianissimo*, cui questa volta fa seguito una stretta di proporzioni concise, ma dal furore espressivo trascinate. Una simile cabaletta è ovviamente un tributo alle pure ragioni della forma, oltre che un'esplicita sollecitazione della risposta emotiva del pubblico. D'altra parte una liberatoria esplosione ritmica giunge in maniera decisamente opportuna a scaricare le tensioni emotive accumulate nel corso di un atto dedicato alla messa a fuoco del crescente tormento psicologico dei personaggi. Tagliarla, riducendola alla sua seconda esposizione – come avviene in una nota incisione discografica – non sortisce un effetto di alleggerimento, bensì di distorsione di equilibri magistralmente predisposti dall'autore in vista della creazione di un arco tensivo di calcolata efficacia.

va t'en! Si tu n'étais un enfant d'Israël,
si je ne respectais en toi notre croyance,
mon bras t'aurait déjà frappé d'un coup mortel!

LÉOPOLD

Frappe! je ne veux pas te ravir ta vengeance.
Je suis chrétien!

ÉLÉAZAR

Chrétien!

RACHEL

Arrêtez!

Il n'est pas seul coupable, et la mort qui l'attend
je dois la mériter!

Pour lui, pour moi mon père,
j'invoque votre amour;
ses yeux à la lumière
pourront s'ouvrir un jour.

Notre loi qu'il ignore
qu'il l'apprenne de vous;
hélas! Je vous implore,
bénissez mon époux.

ÉLÉAZAR

La voix de la coupable
d'un père misérable
désarme, hélas, le cœur!

LÉOPOLD

C'est moi qui suis coupable!
Hélas! Sa voix m'accable
de remords de douleur!

ÉLÉAZAR

Et ce secret, ce funeste mystère
faut-il le découvrir?
Le ciel dans sa colère
voudrait-il me punir?

RACHEL

Hélas! si d'une mère
j'avais connu l'amour,
sa voix à ma prière
s'unirait en ce jour.

C'est elle qui m'inspire
et je crois près de vous
l'entendre ici me dire:
il sera ton époux.

LÉOPOLD

Ô ciel! Cruel martyr,
sa douleur me déchire!

Oh, vanne! ... Se ignorassi – che fossi israelita,
se in te non rispettassi – la nostra fede avita,
col braccio mio t'avrei – già steso morto al suol.

LÉOPOLD

E ne' tuoi dritti sei – niuno ingannar ti vuol.
Son cristiano!

ELEAZARO

Orror!

RACHELE

Padre, me ascolta ancor!

Ei non è sol colpevole; altri qui l'è del par.
La morte ch'ei si merita io pur so meritâr!

Pietà, per me, per esso
invoco, o genitor! ...
Forse gli fia concesso
di aprir le ciglia ancor.

Quella legge che ignora
apprenderà da te.
La figlia tua t'implora ...
Egli fia sposo a me!

ELEAZARO

La voce sua nell'anima
io sento penetrar,
e l'ira mia calmar

LÉOPOLD

Son io che son colpevole
io sento oppresso il cor
di rimorso e d'orror!

ELEAZARO

Questo secreto orribile
ora dovrei scoprire?
Forse di Dio la collera
mi vuol così punir?

RACHELE

Se avessi d'una madre
mai conosciuto il cor,
a me, congiunta, o padre,
supplicherebbe ancor ...

La mesta genitrice
qui ti cadrebbe al piè ...
Non l'odi? Ella ti dice,
ch'egli sia sposo a me.

LÉOPOLD

O pena! O me infelice,
mi strazia il suo dolore

Plus de bonheur pour nous!
 ÉLÉAZAR
 C'est Dieu qui l'inspire
 sa douleur me déchire,
 je n'ai plus de courroux!
 Eh bien donc, puis qu'ici ma fureur vengeresse
 doit céder à tes pleurs, que le ciel en courroux
 comme moi te pardonne et qu'il soi ton époux!
 LÉOPOLD
 Jamais!
 RACHEL
 Qu'oses tu dire?
 LÉOPOLD
 Je ne puis.
 RACHEL
 Et pourquoi?
 LÉOPOLD
 Laissez-moi, laissez-moi!
 Et la terre et le ciel sont prêts à me maudire!
 ÉLÉAZAR
 Et moi je l'ai prévu. Trahison! Anathème!
 Maudits soient les chrétiens et celui qui les aime!
 RACHEL
 Malheur, malheur extrême! Hélas! Que devenir?
 LÉOPOLD
 Et la terre et le ciel sont prêts à me proscrire!
 ÉLÉAZAR
 Chrétien sacrilège
 et que l'enfer protège,
 je connais tes projets!
 Anathème, anathème
 et que Dieu qu'il blasphème
 le maudisse à jamais!
 LÉOPOLD
 Parjure et sacrilège,
 ah! le remords m'assiège,
 et c'est trop de forfaits!
 Désespoir, anathème!
 Le ciel que je blasphème
 me maudit à jamais!
 RACHEL et ÉLÉAZAR
 Perfide! Infâme!

più speme omai non v'è!
 ELEAZARO
 È Dio l'ispiratore,
 resistere più non lice:
 ogn'ira cade in me!
 Poiché vince in me l'amore,
 ti perdoni il ciel pietoso,
 e quest'uomo sia tuo sposo!
 LEOPOLDO
 No, giammai!
 RACHELE
 Sarebbe vero!
 LEOPOLDO
 Io non posso!
 RACHELE
 No! ... Perché?
 LEOPOLDO
 È smarrito il mio pensiero ...
 Terra e Ciel son contro me!
 ELEAZARO
 Scellerato! ho già previsto – qual perfidia in core
 [alletti ...
 O seguaci empì di Cristo, – siate tutti maledetti!
 RACHELE
 Oh! sventura! o me infelice, più speranza omai non
 [v'è.
 LEOPOLDO
 Nulla a dir a me più lice ... Terra e Ciel son contro
 [me.
 ELEAZARO
 Spergiuoro, sacrilego,
 figliuol dell'inferno,
 ti leggo nel cor.
 Sul capo il suo fulmine
 ti scagli l'Eterno,
 o vil traditor!
 LEOPOLDO
 L'oltraggio ho meritato:
 rispondere non so.
 Oh, quanto sono abbietto
 ora conosco appien,
 dal Cielo maledetto,
 io non avrò più ben.
 RACHELE e ELEAZARO
 Perfido! Infame!

LÉOPOLD

Ah! Je t'aime plus que jamais,
mais cet hymen, vois-tu, c'est un crime, un

[blasphème;

ne m'interroge pas, je dois fuir, je le dois,
adieu, Rachel, pour la dernière fois!

ÉLÉAZAR

Fuis de ces lieux!

FIN du 2^e. ACTE.

LÉOPOLDO

Rachele ... Ascolta tu.
Delitto è l'amor mio!

Non ti vedrò mai più ...

Io fuggir deggio ... Addio! ...

ELEAZARO

Fuggi da qui!

FINE DELL'ATTO SECONDO

ACTE TROISIÈME

[PREMIER TABLEAU
Appartements d'Eudoxie.]

SCÈNE PREMIÈRE

EUDOXIE

Assez longtemps la crainte et la tristesse¹⁵
ont habité le murs de ce palais;
que tout partage mon ivresse,
que le plaisir y règne désormais.

Tandis qu'il sommeille,
et sans qu'il s'éveille,
puisse son oreille
entendre mes chants!

À lui plus craintive
que ma voix arrive
et qu'elle captive
son cœur et ses sens.

Q'un songe heureux
m'offre à ses yeux
et lui rappelle
le traits de celle
qui veille ici,
pensant à lui.

Je l'ai revu, je peux lui dire
et mes tourments, et mon amour;
ô douce joie, heureux délire,
avec toi tout est de retour.
Qu'important les chagrins passés?
Un jour les a tous effacés,
un seul jour ... Ah!

ATTO TERZO

[QUADRO PRIMO
Appartamenti di Eudossia.]

SCENA PRIMA

EUDOSSIA

Troppo a lungo timore e tristezza
han dimorato in questa magion;
or qui tutto parteggi la mia ebbrezza,
e il piacere omai regni sovran.

Mentre riposi
non ti ridestar,
ma possa ascoltar
i miei canti gioiosi!

Ch'io non provi timor
che tu oda il mio canto,
e che desti frattanto
i tuoi sensi e il tuo cuor.

Un sogno felice
ai tuoi occhi ora lice,
tal che rammenti
i tratti silenti,
e ardenti di chi
ti pensa or qui.

L'ho riveduto e posso confessargli
il mio cruccio, e il mio amore;
o dolce gioia, felice delirio,
insieme con te, tutto ritorna.
Che importano le pene trascorse?
Un giorno le ha tutte cancellate,
un solo giorno ... Ah!

¹⁵ n. 13. Air. *Allegro* – Fa maggiore, 4/4

Anche quest'aria di Eudoxie cadde per la necessità di ridurre la durata dello spettacolo a dimensioni accettabili. È un brano dai tratti manierati, destinato a mettere in risalto le qualità dell'interprete. Nell'introduzione dell'orchestra i trilli dei primi violini suggeriscono la personalità vocale del personaggio. Dopo due frasi di recitativo un'ampia introduzione del flauto accompagnato da *pizzicati* degli archi precede un'impeccabile forma tripartita: le sedici battute del periodo principale sono seguite da un'altrettanto regolare periodo in La minore, accompagnato dai legni che marcano *staccatissimo* i tre movimenti della battuta in 3/8. Un ponte dell'orchestra di undici battute porta alla seconda parte dell'aria («Je l'ai revu») – anch'essa tripartita, ancorché più estesa: una nuova pagina esornativa, la cui esecuzione, più che da ragioni drammaturgiche, può essere giustificata dalla presenza di una cantante in grado di eseguirne impeccabilmente gli agili *staccato* e le rapide scalette cromatiche.

SCÈNE II^{ème}

EUDOXIE, RACHEL, LE MAJORDOME

EUDOXIE

Que me veut-on? Et que viens tu m'apprendre?¹⁶

Serait-ce, enfin, le juif Éléazar

qui ce matin chez moi devait se rendre?

Je l'attends.

LE MAJORDOME

Non, madame. Humble dans son regard
c'est une pauvre fille, inconnue, étrangère
qui de vous voir implore la faveur.

EUDOXIE

Qu'elle vienne. Puisse-je adoucir sa misère

et voir ici chacun heureux de mon bonheur.

Laissez-moi.

(À RACHEL)

Avancez.

RACHEL

Je me soutiens à peine!

C'est dans ces lieux, c'est bien ici

qu'hier au soir je l'ai suivi.

Il n'en est pas sorti, j'en suis certaine,

car j'ai passé la nuit sur le seuil du palais.

SCENA II^a

EUDOSSIA, RACHELE, IL MAGGIORDOMO

EUDOSSIA

Che c'è, dunque? Che vieni a dirmi?

Si tratta forse dell'ebreo Eleazaro

che stamane doveva farmi visita?

Lo attendo.

IL MAGGIORDOMO

No, signora. È una povera fanciulla
dallo sguardo umile, sconosciuta, straniera
che implora il favore di potervi incontrare.

EUDOSSIA

Venga pure. Vorrei poter alleviare la sua infelicità

e vedere, qui, ciascuno rallegrarsi della mia gioia.

Andate.

(À RACHELE)

Entrate.

RACHELE

Mi sento mancare!

È in questo luogo, è proprio qui

che ieri sera io l'ho seguito.

E non ne è uscito, ne sono certa,

poiché ho passato la notte sulla soglia del palazzo.

¹⁶ n. 14. Duo. *Allegro-Andante moderato* – Do maggiore-La bemolle maggiore, 4/4

Se l'aria di Eudoxie ha una dimensione puramente edonistica, il suo successivo duetto con Rachel è un brano che coniuga la ricercatezza e l'eleganza della scrittura con una motivazione scenica più convincente: in effetti è difficile rinunciare all'esecuzione di questa pagina che ci propone il primo confronto tra le protagoniste femminili dell'opera. Si tratta, evidentemente, di un momento di edonismo vocale, ma a giustificarne la presenza basterebbe l'efficacia della trovata con cui Halévy descrive l'atteggiamento guardingo e allo stesso tempo ammirato di ciascuna delle due giovani al cospetto della bellezza dell'altra. La medesima esclamazione «Que d'attraits, qu'elle est belle» è commentata da tre violoncelli soli (eco evidente di *Guillaume Tell*) per Eudoxie, e da corni e fagotti per Rachel: una strumentazione elegantemente cameristica per un insolito «tempo d'attacco» (*Andante moderato*), che si dipana liberamente fino ad una sorta di cadenza *a due*, nella quale alle voci delle cantanti si intrecciano soltanto quelle di un oboe e di un clarinetto. Il momento di *impasse* si risolve immediatamente (e la 'risoluzione' della tonalità di La bemolle su quella di Re bemolle ce lo comunica attraverso l'armonia) in un dialogo che procede in modo serrato: la vocalità tesa di Rachel si contrappone efficacemente a quella proiettata verso l'acuto di Eudoxie nell'evidenziare le personalità delle due donne, mentre i disegni dinamici e flessibili degli archi e un'armonia capace di sottolineature imprevedibili dipingono con immediatezza espressiva l'evoluzione della situazione fino ad un apice di tensione. Parte quindi una nuova sezione (*Allegro moderato*): lo stacco espressivo è evidenziato dal ritorno a La bemolle, e dal nuovo accompagnamento, un semplice ed incessante schema degli archi *pizzicato*. È una sorta di cabaletta simmetrica dalla forma tripartita: nella prima sezione le due donne riprendono il tema principale, in quella centrale il loro dialogo si fa più serrato, mentre i legni in orchestra moltiplicano i loro interventi: infine il tema della prima sezione viene ripreso *a due* fino alla stretta che conclude, con ammirevole misura, un brano nel quale un fondo di compostezza manierata viene nobilitato dall'estrema eleganza e dall'originalità della realizzazione.

EUDOXIE
 Quel pâleur règne dans ses traits.
 Et cependant ...
 Que d'attraits, qu'elle est belle!
 Que son œil étincelle
 d'un sombre désespoir.
 Oui, je vois dans ses yeux un sombre désespoir.

RACHEL
 Que d'attraits! Qu'elle est belle!
 Ah! Je sens auprès d'elle
 doubler mon désespoir.

EUDOXIE
 Près de moi qui l'amène?
 Et qui cause sa peine?
 Ah! Je veux le savoir.

RACHEL
 Ô contrainte fatale!
 Est-ce là ma rivale?
 Je prétends le savoir!

EUDOXIE
 Qui vous amène?

RACHEL
 Une douleur affreuse
 que mon cœur ne peut endurer.
 On vous dit noble et généreuse
 et je venais vous implorer.

EUDOXIE
 Si le ciel à mes vœux n'importe d'entraves,
 tu seras satisfaite. Approche et prends ma main.

RACHEL
 Dieu!

EUDOXIE
 Que veux-tu?

RACHEL
 Madame, parmi vos esclaves
 daignez pour aujourd'hui m'admettre.

EUDOXIE
 Quoi?

RACHEL
 Demain,
 si de cet honneur insigne,
 à vos yeux je ne suis pas digne ...

EUDOXIE
 Eh bien?

EUDOSSIA
 Che pallore pervade il suo volto.
 Eppure ...
 Quale grazia, quanto è bella!
 Quale cupa disperazione
 scintilla nei suoi occhi.
 Sì, nei suoi occhi vedo una cupa disperazione.

RACHELE
 Quale grazia! Quanto è bella!
 Ah! Accanto a lei sento
 raddoppiare la mia disperazione.

EUDOSSIA
 Che mai la porta al mio cospetto?
 Chi mai è causa del suo dolore?
 Ah! Intendo scoprirlo.

RACHELE
 A cosa mai mi costringe il destino!
 Sarebbe quella la mia rivale?
 A tutti i costi devo scoprirlo!

EUDOSSIA
 Che cosa vi conduce qui?

RACHELE
 Un dolore atroce
 che il mio cuore non può sopportare.
 Si dice di voi che siate nobile e generosa
 e per questo qui venni a implorare.

EUDOSSIA
 Se il cielo non frappone ostacoli ai miei voti,
 tu sarai esaudita. Avvicinati e prendimi la mano.

RACHELE
 Mio Dio!

EUDOSSIA
 Che vuoi?

RACHELE
 Signora, degnatevi
 di prendermi, per oggi, tra i vostri servitori.

EUDOSSIA
 Che?

RACHELE
 Domani
 se non mi riterrete degna
 di sì grande onore ...

EUDOSSIA
 Ebben?

RACHEL

Vous me renverrez.

EUDOXIE

Mais, si j'en crois ce front où la dignité respire,

ce rang n'est pas le tien.

RACHEL

Je n'ai rien à vous dire.

EUDOXIE

Mais pourquoi ce dessin?

RACHEL

Plus tard vous le saurez.

EUDOXIE

Triste présage
sombre nuage
semblent flétrir
son avenir.

Dans sa souffrance,
douce espérance,
rends à son cœur
tout son bonheur.

RACHEL

Triste présage
sombre nuage
dans l'avenir
semblent s'offrir.

Mais la vengeance,
dans ma souffrance,
est pour mon cœur
le seul bonheur.

Vous me refusez?

EUDOXIE

Non. Quel que soit de tes jours
l'origine ou les sort funeste,
tu viens en suppliant, et je te dois secours.
Reste ici, jeune fille, reste.

RACHEL

Ah! puissiez-vous connaître mes maux.

RACHELE

Mi manderete via.

EUDOSSIA

Ma, se devo giudicare dal tuo volto così pieno di
[dignità,

non è quello il tuo rango.

RACHELE

Nulla ho a che dire.

EUDOSSIA

Ma qual è il tuo disegno?

RACHELE

Più tardi lo saprete.

EUDOSSIA

Un triste presagio
una nube minacciosa
sembran velare
il suo avvenir.

Dolce speranza,
nel suo soffrire
rendi al suo cuore
tutto il gioire.

RACHELE

Un triste presagio
una nube minacciosa
sembran gravare
sull'avvenir.

Nel mio soffrire
per il mio cuore
la sola gioia
è la vendetta.

Mi respingete?

EUDOSSIA

No. Quale che sia l'origine
dei mali tuoi, o il funesto destino,
vieni a supplicarmi, e devo aiutarti.
Rimani, fanciulla, rimani qui.

RACHELE

Ah! Se conosceste le mie disgrazie.

SCÈNE III^{ème}*Les mêmes, LÉOPOLD*

EUDOXIE

Mon doux seigneur et maître,¹⁷
 sur ce front gracieux
 d'où vient que je vois naïtre
 soucis et soins fâcheux?
 Qu'ils partent, je le veux!
 Aujourd'hui dans ces lieux,
 on ne doit reconnaître
 que les lois du plaisir!
 Mon doux seigneur et maître,
 c'est à vous d'obéir!

Trop longtemps la victoire
 vous éloigna de nous,
 et même de la gloire,
 mon cœur était jaloux;
 mais dans ce jour si doux
 qui me rend mon époux
 on ne doit reconnaître
 que les lois du plaisir!
 Mon doux seigneur et maître,
 c'est à vous d'obéir!

[DEUXIÈME TABLEAU]

Des jardins magnifiques

SCÈNE PREMIÈRE

LE CHŒUR

Ô jour mémorable,¹⁸
 ô jour de splendeur!

SCENA III^a*LEOPOLDO, e dette*

EUDOSSIA

Mio dolce signore e padrone,
 qual è la causa della preoccupazione
 e delle spiacevoli cure
 che vedo nascere sul vostro grazioso volto?
 Cessino, il voglio!
 Oggi, in questo luogo,
 non si deve conoscere
 che la legge della felicità!
 Mio dolce signore e padrone,
 a quella dovete obbedire.

Troppo a lungo la vittoria
 vi ha tenuto lontano da noi,
 e perfino della gloria
 il mio cuore era geloso;
 ma in questo giorno così dolce
 che mi restituisce il mio sposo
 non si deve conoscere
 che la legge della felicità!
 Mio dolce signore e padrone,
 a quella dovete obbedire.

QUADRO SECONDO]

Magnifici giardini addobbati a festa.

SCENA PRIMA

CORO

Giorno memorabile,
 giorno di splendor!

¹⁷ n. 15. Boléro. *Allegretto* – Sol maggiore, 3/4

Anche questo numero, come i precedenti, fu tagliato dopo la prima, alleggerendo così in modo sproporzionato la parte di Eudoxie e alterando inevitabilmente, se non quelli drammatici, almeno gli equilibri vocali dell'opera. In effetti si tratta di un altro brano tipicamente esornativo, che sfrutta la popolarità di cui questa danza spagnola godeva nella Francia dell'epoca. L'introduzione riserva un bel *solo* all'oboe mettendo in evidenza ancora una volta il gusto di Halévy per i fiati. L'accompagnamento è peraltro assai lineare: il suo peso ricade sui soli archi, che scandiscono con diligente discrezione il ritmo di danza. Le due strofe in Mi minore sono suggellate da una coda in maggiore che include un'effervescente cadenza vocale.

¹⁸ n. 16. Chœur. *Allegro-Allegro non troppo un poco pesante* – Sol minore, 3/4

La scena successiva conferma il carattere generale di questa parte centrale dell'opera. Il coro riporta la messa a fuoco dell'ambientazione sulla dimensione 'pubblica' della vicenda, tuttavia rimaniamo nell'ambito di un pezzo di concezione edonistica: è un altro esempio di monumentale architettura sonora – un brano 'scenografico' de-

Vois-tu la table
de l'empereur?
Insigne grâce,
on leur permet
de prendre place
à ce banquet.
Jour d'éclat, de victoire,
tout fléchit sous la gloire
de l'empereur!

MAJORDOME

L'empereur le permet: devant, vous messeigneurs,
l'aventure d'amour de la tour enchantée
va pendant ce festin être représentée!

Entrez, entrez, trouvères et jongleurs!¹⁹

(*Entrée des chevaliers*)

LE CHEUR

Sonnez, clairons, que vos chants de victoire²⁰
portent ce nom, ces exploits jusqu'aux cieux.
Et qu'en ce jour et l'amour et la gloire
ornent son front victorieux!

Non vedi la tavola
dell'imperator?
Insigne grazia,
grande davver,
a noi concedere
con lui seder!
Dì d'onor, di vittoria!
Tutto cede alla gloria
del nostro imperator.

IL MAGGIORDOMO

L'imperator lo vuole: dinanzi a voi, signori
l'avventura d'amore della torre incantata
sia per vostro diletto cantata e recitata!

Entrate, orsù, poeti ed attori!

(*Entrata dei cavalieri*)

CORO

Al suon delle trombe cantiam la vittoria
il nome esaltiamo del nobil guerrier.
In tal dì che amore e gloria
siano il vol del suo pensier.

segue nota 18

stinato a lasciare senza fiato l'ascoltatore. Coro e orchestra scandiscono un tema dall'impulso ritmico incalzante in un regolarissimo periodo di sedici battute. Il periodo successivo («Insigne grâce») è costruito in modo analogo, ma sfrutta un nuovo modulo ritmico e giustappone per contrasto la tonalità di Mi bemolle maggiore e la dinamica *piano*, che viene mantenuta per tutta la prima frase di otto battute. Sulla risoluzione cadenzale coro e orchestra attaccano all'unisono un nuovo periodo («Jour d'éclat, de victoire»). L'introduzione diretta della dominante (sulla parole «tout fléchit sous la gloire») – procedimento che si riscontra più volte nel corso dell'opera – aggiunge una forza elementare alla modulazione a Sol maggiore, nella quale si svolge l'ultima parte di questo coro solenne e celebrativo.

¹⁹ n. 17. Pantomime et ballet. *Allegretto* – Fa maggiore, 2/4

La pantomima è introdotta da un breve recitativo nel quale si annuncia l'esecuzione di uno spettacolo: il teatro nel teatro è un classico pretesto per giustificare l'interruzione dell'azione scenica con un balletto. Un ampio *divertissement* all'atto III è infatti ingrediente fisso del *grand-opéra*, genere del quale *La juive* è un autorevole fenotipo. Un'analisi dettagliata di questo balletto – ampio, tuttavia non essenziale al dramma anche se con gustose caratterizzazioni musicali e, tra l'altro, sovente tagliato se non omesso – eccederebbe i limiti del nostro commento. Ne schematizziamo pertanto la successione dei movimenti così come si presentano in partitura: 1. *Allegretto* (Fa-Si bemolle-Sol bemolle maggiori, 2/4) 2. *Allegro moderato* (Do-Re-Mi maggiori, 4/4) 3. *Andantino con grazia* (Mi maggiore, 2/4) 4. *Allegretto non troppo* (Mi -Sol maggiori, 2/4) 5. *Allegretto* (Re -Sol maggiori, 6/8) 6. [*Stesso tempo*] (Mi minore, 2/4) 7. *Allegro marziale e vivo* (Mi -Sol maggiori, 2/4).

²⁰ n. 18. Finale: (a) Chœur. *Allegro non troppo* – Do maggiore, 4/4

Così come avviene nell'opera italiana, anche nel *grand-opéra* il finale più elaborato è posto a conclusione dell'atto centrale. In questo modo la forma di maggiore respiro si trova in concomitanza con il punto di massima tensione dell'intreccio. La partitura suddivide esplicitamente questo finale III in quattro brani autonomi. Il primo è definito, piuttosto impropriamente, «coro», mentre si tratta della classica «scena drammatica» di apertura, dove ha luogo un avvenimento cruciale, tale da motivare musicalmente lo sviluppo successivo del finale. Il coro in effetti ne caratterizza l'inizio: l'*incipit* del suo intervento solenne e marziale, cantato all'*unisono*, sembra discendere direttamente da certi cori patriottici di Gossec o di Méhul:

EUDOXIE

Et que vos chants de victoire
portent son nom jusqu'aux cieux.
Et qu'en ce jour l'amour, la gloire
ornent son front victorieux.

LÉOPOLD

Ces chants d'amour, ces chants de gloire,
pour moi, sont un supplice affreux!

EUDOXIE

Pour fêter un héros dont la gloire m'est chère,
les princes de l'Église et les rois de la terre
à ma voix, dans ces lieux
vont être réunis.

EUDOSSIA

Al suon delle trombe cantate vittoria
il nome esaltate del nobil guerrier.
In tal dì che amore e gloria
siano il vol del suo pensier.

LEOPOLDO

Quei canti di vittoria
turbano il mio pensier!

EUDOSSIA

Per festeggiar l'impavido campion di questa guerra,
qui della Chiesa i principi e i regi della terra,
alla mia voce vennero la festa ad onorar.
Un giorno così splendido mai non vid'io brillar.

SCÈNE II^{me}

Les mêmes, ÉLÉAZAR, BROGNI

ÉLÉAZAR

À vos ordres soumis
j'apporte en ce palais
ce joyau précieux!

SCENA II^a

ELEAZARO, RACHELE, e detti

ELEAZARO

Ecco, io vi porto,
com'avea promesso,
questo raro gioiello.

segue nota 20

ESEMPIO 16 (n. 18, bb. 12-16)

SOPRANI, CONTRALTI

Son - nez - clai - rons, que vos chants de vic - toi - re

TENORI, BASSI

Una seconda sezione vede l'intervento vocale di Eudoxie e Léopold, con il coro a fornire un supporto ritmico emotivamente pregnante. In conclusione emerge, in una specie di ampia cadenza, una cellula ritmica particolarmente incalzante, che troviamo altrove nel corso dell'opera a sottolineare momenti di particolare tensione emotiva:

ESEMPIO 17 (bb. 37-38)

Da questo punto e fino all'attacco del movimento successivo questa sezione si sviluppa come un recitativo drammatico. In considerazione dell'importanza cruciale del dialogo tra i tre personaggi le loro voci intervengono per lo più scoperte, o sul commento di *tremoli* sommessi degli archi: l'orchestra esegue figurazioni incisive solo a chiosarne gli interventi, per sottolinearne la portata drammatica. L'ultima e sconvolgente esclamazione di Rachel («C'est moi! Ne me connais-tu pas?») dà luogo ad un furioso disegno su una successione cromatica di accordi defunzionalizzati che simboleggiano il disorientamento generale alle rivelazioni di Rachel e che ancora una volta confermano la sensibilità di Halévy per l'uso drammatico dell'armonia. Una breve figurazione cadenzale sulla dominante di Mi bemolle, nella quale i timpani ripropongono la figura 'della morte', preparano l'inevitabile concertato.

RACHEL

Ô ciel! Voilà ses traits!

EUDOXIE

Au nom de l'empereur, de l'honneur et des dames
qui des nobles guerriers électrisent les âmes,
preux chevalier, fléchissez le genou
et recevez ce don que j'offre à mon époux!

RACHEL et ELÉAZAR

Son époux!

RACHEL

Arrêtez!

(Elle arrache des mains de LÉOPOLD la chaîne que
vient de lui donner EUDOXIE et la lui rend)

Prends ce noble signe,

ce signe de l'honneur; son cœur n'en est pas digne!

EUDOXIE

Lui mon époux?

RACHEL

Ce n'est plus ton époux!

C'est un lâche, un coupable que je dénonce aux

[yeux de tous!

TOUS

Ciel!

ÉLÉAZAR

Tais-toi, Rachel!

RACHEL

Non! il est coupable!

BROGNI

Quel crime a-t-il commis?

RACHEL

Le plus épouvantable,

celui que votre loi punit par le trépas!

Chrétien, il eut commerce avec une maudite,

une juive, une israélite,

et cette juive, sa complice,

qui comme lui mérite le supplice

c'est moi! Ne me connais-tu pas?

LÉOPOLD

Je frissonne et succombe²¹

et d'horreur et d'effroi

RACHELE

O cielo! ... È desso! ...

EUDOSSIA

In nome del sovrano, dell'onor, delle dame,
il cui sorriso è premio agli eroi, o prode,
piega i ginocchi e accetta questo dono prezioso,
che di mia fede in pegno offro al mio sposo.

ELEAZARO e RACHELE

Il suo sposo!

RACHELE

V'arrestate!

(Ella strappa a LEOPOLDO la catena ch'egli aveva fra
le mani, riconsegnandola ad EUDOSSIA)

Riprendi questo segno,

nobil segno d'onor; egli n'è indegno!

EUDOSSIA

Il mio sposo?

RACHELE

Per te non è più tale,

Egli è vile, sleale ... E lo denunzio al mondo inter!

TUTTI

Ciel!

ELEAZARO

Taci, Rachel!

RACHELE

No! lo sappia ognuno!

BROGNI

E qual è il suo fallo?

RACHELE

Delitto orrendo!

Tal che per legge ei merita la morte!

Cristiano, ebbe commercio con femmina aborrita

un'ebrea ... un'israélita! ...

e quest'ebrea, sua complice,

che merta com'esso il reo supplizio,

non mi conosci? son io!

LEOPOLDO

Raccapriccio di sgomento;

sono oppresso dal terror ...

²¹ n. 18. Finale: (b) Sextuor avec chœur. *Andante un poco sostenuto* – Mi bemolle maggiore, 4/4
Il classico *tableau* concertato – il momento di sospensione, quasi di paralisi della volontà, che precede la risposta ad una rivelazione sconvolgente – è forse il più tipico *topos* operistico. Le reazioni dei singoli personaggi vengono messe a fuoco attraverso un meccanismo di ridondanza e perciò dilatate innaturalmente nel tempo: una

et j'appelle la tombe
qui va s'ouvrir pour moi!

EUDOXIE

Je frissonne et succombe
et d'horreur et d'effroi
et j'appelle la tombe
qui va s'ouvrir pour moi!

ÉLÉAZAR

Ô jour d'horreur, d'effroi!
Je vois s'ouvrir la tombe
et pour elle et pour moi!

RACHEL

Je frissonne et succombe
et d'horreur et d'effroi,
que votre glaive tombe
sur lui comme sur moi!

LÉOPOLD

Ô jour d'horreur, d'effroi!

Ah la morte in tal momento
darà fine al mio dolor!

EUDOSSIA

Raccapriccio di sgomento;
sono oppressa dal terror ...
Ah la morte in tal momento
darà fine al mio dolor!

ELEAZARO

Sono oppresso dal terror ...
Ah, con essa io sarò spento,
non perdonano costor.

RACHELE

Raccapriccio di sgomento;
sono oppressa dal terror ...
Il suo nero tradimento
trovi un Dio vendicator!

LEOPOLDO

Sono oppresso dal terror ...

segue nota 21

forma di iperrealismo psicologico che genera uno dei paradossi più squisitamente melodrammatici. La prima sezione si sviluppa sulla cellula ritmica 'della morte' già ascoltata più volte. Il brusco passaggio da Mi bemolle a Re maggiore dà l'avvio ad una seconda sezione nella quale vengono messi in evidenza gli interventi del cardinale. Un successivo segmento di transizione è caratterizzato dagli accordi ribattuti dalle voci (la successione di settime rivoltate conferisce a questo passaggio una particolare tensione) che riconducono alla tonalità di Mi bemolle ed alla ripresa variata della sezione iniziale:

ESEMPIO 18 (bb. 28-31)

EUDOXIE Hé-las! dans ma mi-sè-re au ciel en-core j'es-père, n'a-t-il dans sa co-lè-re
 RACHEL Hé-las! dans ma mi-sè-re au ciel en-core j'es-père, n'a-t-il dans sa co-lè-re
 ÉLÉAZAR Il n'est plus sur la terre, il n'est plus sur la ter-re
 LÉOPOLD Hé-las! dans ma mi-sè-re au ciel en-vain j'ès-pè-re
 RUGGIERO Au ciel en-core j'ès-pè-re
 BROGNI Au ciel en-core j'ès-pè-re

Nella sezione successiva è Éléazar a spiccare sull'insieme: questo passaggio culmina nuovamente su un accordo di dominante, sulla cui risoluzione ha inizio l'ultima parte, una coda sul pedale di tonica su cui si stagliano le voci di Eudoxie, Rachel e Brogni (le frasi di quest'ultimo scendono fino a un'impressionante Mi_{b1}, e preannunciano il suo successivo intervento).

Oui, j'appelle la tombe
qui va s'ouvrir pour moi!

RUGGIERO et BROGNI
Ô jour d'horreur, d'effroi!
Sur lui faut-il que tombe
le glaive de la loi?

LE CHEUR
Ô jour d'horreur, d'effroi!

ÉLÉAZAR
Notre cause succombe,
car je connais leur loi!
Il n'est plus sur la terre
d'espérance pour moi.

RACHEL et EUDOXIE
Hélas! Dans ma misère,
au ciel encor j'espère.
N'a-t-il dans sa colère
plus de pardon pour moi?

LÉOPOLD
Hélas! Dans ma misère,
au ciel en vain j'espère.
N'a-t-il dans sa colère
plus de pardon pour moi?

RUGGIERO et BROGNI
Au ciel encor j'espère.
Jour de deuil et d'effroi,
mon Dieu dans sa misère
il n'a d'espoir qu'en toi!

ÉLÉAZAR
Je vois s'ouvrir la tombe
et pour elle et pour moi!
Mais Dieu m'appelle;
sa parole immortelle
vient ranimer ma foi.

TOUS
Ô Dieu puissant!
Je n'ai d'espoir qu'en toi!

BROGNI et RUGGIERO
A-t-il trahi sa foi?

ÉLÉAZAR
Eh bien! nobles seigneurs, prêtres et cardinaux²²

Ah la morte in tal momento
darà fine al mio dolor!

RUGGIERO e BROGNI
Sono oppresso dal terror ...
Il suo nero tradimento
or fia spento dal rigor?

CORO
Atro giorno! Quale orror!

ELEAZARO
Il lor rigor fa guerra
a tutta nostra fé.
Non c'è più sulla terra
speranza omai per me.

RACHELE e EUDOSSIA
In cotanta miseria,
nel ciel solo ho fidanza:
d'averè ho la speranza
da Dio solo pietà.

LÉOPOLDO
In cotanta miseria,
nel ciel solo ho fidanza:
ma non ho più speranza
da Dio d'aver pietà.

RUGGIERO e BROGNI
Nel ciel ho ancor fidanza,
Iddio m'ascolterà?
Ei sol nutre speranza
da Dio d'aver pietà.

ELEAZARO
Più non nutro speranza:
condannata morrà.
Il sommo Iddio mi appella;
udir sua voce in me
ravviva la mia fé.

TUTTI
A lor più non avanza
che del ciel la pietà!

BROGNI e RUGGIERO
La fé tradito egli ha?

ELEAZARO
Udite prenci, preti e cardinali!

²² n. 18. Finale: (c) Malédiction

È il classico «tempo di mezzo»: transizione tra i due movimenti principali (concertato e stretta) del finale, articolato in due parti. La prima è un recitativo drammatico di Éléazar, seguito da un breve commento del coro («Il

qu'attendez-vous? qui retient votre glaive?
Gardez-vous pour nous seuls les fers et les

[bourreaux

et le coupable heureux qui par le rang s'élève
a-t-il le droit d'impunité?

BROGNI

Il se tait, ô mon Dieu, c'est donc la vérité!

LE CHEUR et TOUS LES PERSONNAGES

Il se tait, ô mon Dieu, c'est donc la vérité!

BROGNI

Vous qui du Dieu vivant outragez la puissance,
vous que tous trois unit une horrible alliance,
soyez maudits!

Anathème, anathème!

C'est l'éternel lui-même

qui vous a par ma voix rejetés et proscrits!

(à LÉOPOLDO)

De nos temples pour toi que se ferme l'enceinte,
que de l'eau salitaire et de la table sainte
tu ne puisse plus approcher!

Que toujours redoutant ton souffle et ton toucher,
le chrétien se détourne et s'éloigne avec crainte,
et maudits sur la terre et maudits dans les cieus,
que leurs corps soient enfin à leur heure dernière
laissés sans sépulture ainsi que sans prière,
aux injures du ciel qui s'est fermé pour eux!

EUDOXIE

Ah! malheur extrême,²³

par lui que j'aime

Che si attende ancora? Che vi rattiene il braccio?
Serbate per noi soli i ferri ed il carnefice

ed il reo, perché nobil si vanta,
ha forse il dritto dell'impunità?

BROGNI

Ei tace ... Ohimè! ... Dunque è la verità!

CORO e TUTTI I PERSONAGGI

Ei tace ... Ohimè! ... Dunque è la verità!

BROGNI

Voi che del Dio vivente – il poter oltraggiate,
Voi tre che in lega infame – veggo congiunti e stretti,
Oh, siate maledetti!

Anatèma, anatèma,

Iddio sentenza estrema

segnava, e dal suo grembo – per sempre v'ha

[proscritti!

(a LEOPOLDO)

D'ogni tempio, o malvagio – ti sia chiuso l'accesso.
ed al sacro convito – non ti sia più concesso
d'accostare il tuo piè:

e temendo i credenti – il tuo soffio, il contatto,
fuggan tutti da te qual si fugge un misfatto.

Esecrati quaggiù, maledetti lassù

restino i corpi lor, dopo l'ultima sera,
di tomba senza onor e senza una preghiera,
alle ingiurie del ciel, chiuso per gl'infedel!

EUDOSSIA

O pena estrema,

tormento rio!

segue nota 22

se tait, ô mon Dieu»). Un breve ponte strumentale indugia sulla dominante di Sol minore, tonalità della seconda parte (*Allegro moderato*), dove Brogni si erge a protagonista. Dopo un intenso recitativo («Vous qui du Dieu vivant») nel quale ancora una volta è impegnato in frasi possenti nel registro più profondo, il basso si lancia in un'invettiva il cui tema – al quale l'intervallo di quarta eccedente conferisce una particolare tensione – serpeggia per tutta l'ultima parte, cantata *pianissimo* su un pedale di tonica, prima di sfociare nella stretta:

ESEMPIO 19 (bb. 54-56)

BROGNI — 3 — 3 — 3 — 3 —

De nos temples pour toi, que se fer-me l'en-cein - te

²³ n. 18. Finale: (d) Morceau d'ensemble. *Allegro* – Sol minore, 4/4

Anche il movimento conclusivo di questo finale monumentale si articola in più sezioni. Nella prima – caratterizzata dalla presenza pervasiva dello spunto ritmico dell'es. 17 – i solisti staccano un impressionante *unisono* punteggiato dagli interventi del coro. Nella sezione successiva – il cui attacco è reso evidente dal passaggio a Sol maggiore – il coro tace, mentre le voci si intrecciano in linee melodicamente distese, rese indipendenti da un ef-

mes feux sont trahis!
Et dans ma misère
je vois sur la terre
mes jours flétris!

RACHEL

Ah! justice suprême,
que leur anathème
qui nous a proscrits!
Epargne mon père
et dans ta colère
mes jours flétris
soient seuls maudits.
Malheur extrême,
oui leur anathème
tous deux, hélas, nous a proscrits!

ÉLÉAZAR

Sur vous anathème.
Jamais Dieu lui-même
ne nous a proscrits!
Il est notre père
par lui j'espère
jamais ses fils ne seront maudits!

LÉOPOLD

Ah! justice suprême,
retiens l'anathème,
qui les a proscrits!
Entends ma prière
et dans ta colère
mes jours flétris
soient seuls maudits!

RUGGIERO et BROGNI

Ah! sur eux anathème,
le ciel lui-même,
les a donc proscrits?

Lo sposo mio
tradita m'ha! ...
A ognun s'asconda
l'onta sofferta,
morrò deserta,
senza pietà!

RACHELE

Di pena estrema
sfido il rigore,
se il genitore
non morirà.
Andrò gioconda
incontro a' morte
se a lui la sorte
mite sarà.

ELEAZARO

Oh, l'anatema
cada su voi! ...
De' figli suoi
ha Dio pietà.
O stirpe immonda
e maledetta,
la sua vendetta
ti coglierà!

LÉOPOLDO

Bontà suprema,
pregar se lice,
quell'infelice
colpa non ha:
di duol circonda
i giorni miei,
ma di colei
abbi pietà!

RUGGIERO e BROGNI

Oh l'anatema
sovr'essi scenda:
pena tremenda

segue nota 23

contrappunto. L'attacco della sezione successiva è segnalato dal ritorno a Sol minore: questa volta i ruoli si invertono, e sono i solisti a limitarsi a rare interiezioni: il coro si esprime in un minaccioso unisono *pianissimo*, mentre in orchestra risuona inesorabile il ritmo 'della morte'. Un impressionante *crescendo* conduce quindi alla ripresa del tema principale: coro e solisti danno vita ad un gioco di imitazioni ritmiche che portano al parossismo l'eccitazione, e ogni mezzo è impegnato nel dare vita a sonorità trionfali, fino alla cadenza che accompagna la discesa della tela.

Que l'eau salulaire,
le feu, la lumière
leur soient interdits.
Dieu les a maudits.

LE CHŒUR

Oui, Dieu les a proscrits!
Oui, Dieu les maudits.
Sur eux anathème,
ils sont proscrits!

TOUS

Grand Dieu! Je frémis!

EUDOXIE

Ah! calmez leur furie!

Ah! du martyre
qui me déchire,
hélas! j'expire
et sous vos yeux!
Prenez ma vie,
sauvez ses jours malheureux.

LÉOPOLD

Affreux martyre!
Hélas! J'expire.
Ah! le martyre
qui me déchire,
est trop affreux.
Moment terrible!
Sauvez ses jours malheureux.

BROGNI

Hélas! comment sauver leur vie?

Ah! le martyre
qui les déchire,
est trop affreux.
Moment terrible!
Comment sauver leur jours malheureux?

RACHEL

Ah! mon père je supplie!

Ah! Du martyre
qui me déchire,
hélas! j'expire
et sous vos yeux!
prenez ma vie,
sauvez ses jours malheureux.

RUGGIERO

Oui qu'il expie

li coglie già.
Sien foco ed onda
a lor vietati,
pei scellerati
non v'è pietà.

CORO

Oh l'anatèma
sovr'essi scenda:
pena tremenda
li coglie già!

TUTTI

Gran Dio! Io fremo!

EUDOSSIA

Deh, calmate la lor furia!

Io son commossa ...
nulla è in mia possa!
Il lor supplizio
in fondo al petto
pietoso affetto
mi fa sentir.

LÉOPOLDO

Un tal martiro,
me lasso, io spiro!
Ah quel supplizio
in fondo al petto
trova ricetto.
Istante orrendo,
per lor pietà!

BROGNI

Io son commosso ...

Nulla far posso?
Il lor supplizio
in fondo al petto
pietoso affetto
mi fa sentir.

RACHELE

O mio padre, ve ne supplico!

Sì rio supplizio
provo nel petto,
che al lor cospetto
sto per morir.
Miei di prendete,
i suoi salvate.

RUGGIERO

Espii l'infame

sa perfidie!
Ah! Le martyr
qui les déchire,
est trop affreux.
Moment terrible!
Comment sauver leur jours malheureux?

LE CHŒUR
Oui, que leur mort expie
leur forfait odieux!
Il faut leur vie,
leur mort expie
leur perfidie,
leur crime affreux!

ÉLÉAZAR
Je vous défie
prenez ma vie!
À votre furie
je livre mes jours malheureux.

FIN du 3^e. ACTE.

sue turpi trame.
Il lor supplizio
in fondo al petto
pietoso affetto
mi fa sentir.

CORO
Espii l'infame
sue turpi trame.
Sien condannati al foco
pel sacrilegio lor:
ogn'altra morte è poco
castigo a tanto orror!

ELEAZARO
Io vi disfido,
e rei vi grido!
Il mio supplizio
coi voti affretto:
il vostro aspetto
potrò fuggir!

FINE DELL'ATTO TERZO.

ACTE QUATRIÈME

ATTO QUARTO

[Un appartement gothique qui précède la chambre du concile.]

Una sala gotica che precede la camera del concilio.

SCÈNE PREMIÈRE

EUDOXIE, RACHEL

EUDOXIE

Du cardinal voici l'ordre suprême;²⁴
il me permet de voir Rachel quelques instants.
Mon Dieu, pour délivrer l'infidèle que j'aime
viens soutenir ma voix et dicter mes accents.
Que je sauve ses jours et puis, qu'après, je meure!

RACHEL

Pourquoi m'arrachez-vous à ma sombre demeure?
M'apportez vous la mort qu'appelle mes souhaits?
Que vois-je ô ciel! mon ennemie!

EUDOXIE

Une ennemie, hélas! Qui te supplie.

RACHEL

Que peut-il entre nous exister désormais?

EUDOXIE

Pour moi je ne veux rien, mais pour lui seul je
[tremble!

Ce concile terrible en ce moment s'assemble,

SCENA PRIMA

EUDOSSIA, RACHELE

EUDOSSIA

Del cardinal l'ordin supremo è questo:
per pochi istanti di veder Rachele ei mi concede.
O Dio, quell'infedele per liberar che adoro,
sostieni la mia voce, mi detta le parole. I giorni suoi
ch'io salvi! e poscia morirò, se vuoi!

RACHELE

Oh, perché mai son tolta dal mio triste soggiorno?
Oh mi recate la morte voi, ch'omai soltanto anelo?
La mia nemica! Io non m'inganno ... O cielo!

EUDOSSIA

Una nemica, ah! lassa, che a te si prostra.

RACHELE

Fra noi due che puote esser comune omai!

EUDOSSIA

Per me non prego, sol per lui sol pavento!

Il tremendo concilio s'aduna in tal momento,

²⁴ n. 19. Scène et duo. *Moderato* – 4/4

Gli accordi che aprono l'atto IV sono semplicemente un segnale per richiamare l'interesse sull'azione. Anche l'introduzione concitata ed il recitativo di Eudoxie, così come l'intero duetto, pur nell'innegabile eleganza della scrittura, non si innalzano al di sopra di una cifra convenzionale. E dunque troviamo un'ampia scena introduttiva in cui Eudoxie – secondo uno schema già visto in altri recitativi, passa gradualmente dal recitativo agli accenti dell'arioso drammatico (si osservi una volta di più l'elegante trattamento dei legni, evidenziati in piccoli assoli). Nel duetto vero e proprio si distinguono due movimenti principali collegati da un'ampia transizione. Il «tempo d'attacco» («Ah que ma voix plaintive», *Allegro non troppo* – Re minore) presenta un'ampia frase melodica, caratterizzata dall'iniziale intervallo di sesta ascendente, intonata da Eudoxie e ripetuta senza varianti da Rachel. Segue una canonica conclusione con uno scambio di battute tra le due donne. La sezione di transizione («Vous pouvez le soustraire») è un altro serrato dialogo nel quale la costruzione della tensione è affidata alla crescente concitazione dei disegni dell'orchestra. È forse il momento più interessante del duetto, che giunge all'apice quando si ascoltano i tamburi fuori scena: la «marcia al supplizio» ascoltata dai personaggi, ma non vista né da loro né dal pubblico, è un altro classico *topos* operistico: un 'effettaccio' di sicura presa, specialmente se il compositore non calca troppo la mano – e Halévy qui mostra una sapiente misura. L'orrore suscitato in Rachel dall'idea del supplizio di Léopold è quanto basta a motivare il cambiamento di attitudine psicologica che giustifica la canonica stretta conclusiva. Anche questa non è priva di efficacia emotiva, per quanto rimanga ampiamente nell'ambito della prevedibilità.

personne, excepté vous, ne pourrait désarmer ces

[juges,

ils le condamneront!

RACHEL

Ils sont donc équitables,

j'estime les chrétiens et je veux les aimer!

EUDOXIE

Ah! Pour celui qui m'a trahie
si quelque amour vous reste encor,
écoutez ma voix qui supplie,
daignez l'arracher à la mort.

RACHEL

Non, c'est pour vous qu'il ma trahie!
Pour vous il a flétri mes jours.
Vous avez partagé sa vie,
moi je partagerai sa mort.

EUDOXIE

Rachel!

RACHEL

Ne viens pas d'avantage
quand nos droits sont égaux m'envier mon partage.

EUDOXIE

Ah! Je ne veux plus rien! tous nos nœuds sont

[rompus!

Tout est fini pour moi, puisqu'il ne m'aime plus!

Ah! Qu'il vive, qu'il vive!
Ah! Que ma voix plaintive
fléchisse votre cœur.
Ô vous, mon ennemie,
accordez moi sa vie
et prenez mon bonheur.

RACHEL

Moi, permettre qu'il vive?
Quand de la pauvre juive
il a brisé le cœur?
Non, que ma triste vie
près de lui soit finie,
c'est là mon seul bonheur.

EUDOXIE

Vous pouvez le soustraire à l'arrêt implacable,
en déclarant ici qu'il n'était pas coupable.

RACHEL

Pas coupable! Sais-tu qu'il avilit mes jours?
Sais-tu que je l'aimais? Que je l'aime toujours?

sol voi placar potete quei giudici spietati ...

Lo condanneranno!

RACHELE

Adunque giusti sono!

Or amo i cristiani e a lor perdono.

EUDOSSIA

Se per lui che m'ha tradita
qualche affetto in voi riman,
gli salvate almen la vita ...
La sua vita è in vostra man!

RACHELE

È per voi che m'ha tradita,
per voi misera mi fe' ...
se fu vostro, vostro in vita,
nella morte ei fia con me!

EUDOSSIA

Rachele! ... Ascoltami!

RACHELE

Poiché s'iam pari adesso,
i dritti miei di togliermi a te non è concesso.

EUDOSSIA

Omai per questa misera tutto finì quaggiù;

poiché lo deggio perdere e che non m'ama più!

Supplice ed avvilita,
ti chieggo la sua vita
e m'inginocchio a te.
Se aver vendetta vuoi,
io sono a' piedi tuoi,
ti sfoga sovra me!

RACHELE

Io dar a lui la vita,
dopo ch'ei m'ha tradita,
mancando alla sua fé?
No, me placar non puoi ...
Innanzi agli occhi suoi
morte fia dolce a me!

EUDOSSIA

Eppur, ti si consente da morte ancor sottrarlo,
soltanto che innocente tu voglia dichiararlo.

RACHELE

Innocente! ... Non sai ch'ei m'ha squarciato il cor,
che più di me l'amai, che l'amo, oh, l'amo ancor!

EUDOXIE
Entendez-vous et ce signal affreux,
ce bruit, ces pas tumultueux?
C'est lui, c'est lui que l'on traîne au concile!
Si vous tardez, tout devient inutile,
il meurt!

RACHEL
Ô ciel!

EUDOXIE
Rendez-vous à mes vœux!

RACHEL
Que faire, ô Dieu?

EUDOXIE
Rachel, entends mes vœux!

RACHEL
Dieu tutélaire,
toi qui vois ma misère,
à toi, j'ai recours.
Ah! Pour moi peine extrême,
oui, je sens que je l'aime,
et pour toujours!

EUDOXIE
Dieu tutélaire,
ah! Reçois ma prière,
ah! Sauve ses jours!
Ah! pour moi peine extrême,
oui, je sens que je l'aime,
et pour toujours!

Rachel, qu'ici j'obtienne
grâce et pardon pour ton cœur irrité!
Il ne sera pas dit qu'une femme chrétienne
sur une juive en rien l'ait emporté.

SCÈNE II^{ème}

Les mêmes, BROGNI, UN OFFICIER

L'OFFICIER
Le cardinal, Madame, en ce lieu doit se rendre!²⁵

EUDOSSIA
Odi tu quel signal, questo tumulto,
questo rumor di passi?
È desso, ahimè, che traggono al concilio!
Se tardi un solo istante,
egli morrà!

RACHELE
Morrà!

EUDOSSIA
T'arrendi alfine, al pregar mio!

RACHELE
Che far? ... O Dio!

EUDOSSIA
T'arrendi al voto mio!

RACHELE
O Dio che tutto puoi,
i giorni suoi
deh salva tu!
Quell'infedel non mora,
perché io l'amo ancora,
io l'amo sempre più.

EUDOSSIA
O Dio che tutto puoi,
accogli i voti miei,
salva Leopoldo tu!
Quest'è un supplizio estremo,
nell'animo io fremo:
per sempre l'amerò.

O Rachele, non sia la speme vana;
questa grazia da te certo otterrò.
E non si dica ch'una cristiana
in cosa alcuna un'ebrea non superò!

SCENA II^a

BROGNI, UN UFFICIALE, *e dette*

L'UFFICIALE
Il cardinal, signora, sta per venir.

²⁵ n. 20. Duettino. *Allegro* – 4/4

La sezione di recitativo che apre questo numero si collega logicamente al precedente, di cui costituisce l'epilogo: Eudoxie e Rachel si congedano, e un'ampia cantilena dei violoncelli nella regione acuta, accompagnati dagli altri archi, preannuncia l'uscita in scena di Brogni. Il successivo attacco del suo duettino con Rachel è sottolineato dal ritmo 'della morte' scandito dagli archi. La risposta di Rachel («Oui, d'un front qui m'est cher») è soste-

EUDOXIE	EUDOSSIA
Je me retire; adieu Rachel. Tu l'as juré, tu dois le sauver, le défendre!	Io mi ritraggo. Addio. Rachele or l'hai promesso! Difenderlo e salvarlo è a te concesso.
RACHEL	RACHELE
Décide à présent, tu le peux, qui de nous deux l'aime le mieux!	Saper alfin potrai, qual di noi due l'ami di più!
EUDOXIE	EUDOSSIA
Ah! qu'il vive et pour moi le trépas je l'espère, aura bientôt terminé ma misère.	Ch'ei viva! Per me la morte bramo, solo conforto che sperar mi lice.
RACHEL	RACHELE
Oh! Non, je mourrai seule, adieu! Vivez en paix!	Io morirò sola ... Addio ... Siate felice.
BROGNI	BROGNI
Devant le tribunal vous allez comparaître!	Innanzi al tribunal tratta sarai.
RACHEL	RACHELE
Eh bien! Le tribunal entendra mon aveu.	Ebbene, innanzi ad esso tutto confesserò.
BROGNI	BROGNI
Quel est-il?	Che mai favelli?
RACHEL	RACHELE
Bientôt vous allez le connaître; je ferai mon devoir et m'abandonne à Dieu!	In breve lo saprete. Il dover mio adempirò; poscia mi affido a Dio.
BROGNI	BROGNI
Cet aveu pourrait-il conjurer la tempête?	Credi tu se confessi scongiurar la tempesta?
RACHEL	RACHELE
Oui, d'un front qui m'est cher il la détournera!	Da una fronte a me cara almen la storerò.
BROGNI	BROGNI
Et ne peut-il sauver la tête?	A te salvare non può la testa!
RACHEL	RACHELE
Oh non! Oh non! La mienne tombera!	La mia troncata cadrà, lo so.
BROGNI	BROGNI
Ainsi donc à la mort vous courez sans défense?	Così dunque alla morte te ne vai con baldanza?
RACHEL	RACHELE
C'est mon refuge et mon désir!	È mio rifugio mio sol desir.

segue nota 25

nuta invece da legni e corni: questa contrapposizione per blocchi timbrici caratterizza anche il successivo cantabile, che Brogni attacca dopo una grande pausa con una frase intensamente espressiva («En mon âme une voix secrète»); la risposta simmetrica di Rachel è infatti accompagnata da flauto, oboe e fagotti. La sezione centrale di questa forma tripartita – più tormentata – procede per brevi sezioni: Brogni declama una frase in *Mi bemolle minore* («Du coup affreux»), cui ne fa seguito un'altra, in cui ancora una volta i violoncelli sono associati alla sua voce («que ne puis-je la sauver»); alla sua frase cruciale («Quelle est donc cette voix secrète») ricompare quindi la figura 'della morte'. Una cadenzina del flauto solo – nella quale evidentemente si concretizza questa 'voce segreta' – introduce la ripresa conclusiva del tema principale (cantato ora da entrambe le voci) e sarà ripresa ed elaborata, in funzione di coda conclusiva, su lunghe note tenute dagli archi e dal primo corno. Si conclude così, con un'ennesima dimostrazione di sapiente misura nell'uso espressivo della strumentazione, una pagina solo apparentemente secondaria nell'architettura generale del dramma, e al contrario fondamentale nella messa a fuoco dei protagonisti, oltre che determinante nel predisporre psicologicamente l'ascoltatore allo sviluppo successivo.

BROGNI
Vous n'avez donc plus d'espérance?

RACHEL
Il m'en reste une encor: le sauver et mourir!

BROGNI
En mon âme une voix secrète
parle pour elle et la défend,
et lorsque son bûcher s'apprête
je tremble du sort qui l'attend.

RACHEL
On dirait qu'une voix secrète
parle pour moi et me défend.

BROGNI
Du coup affreux qui va l'atteindre
ne pourrait-je la préserver?
Le ciel m'ordonne de la plaindre,
que ne puis-je la sauver!
Allez, Rachel, allez. Je veillerai sur vous!

BROGNI
Non hai più dunque qualche speranza?

RACHELE
Una men resta ancor: salvarlo e poi morir!

BROGNI
Una voce che in me spira
or m'impone la difesa
di quell'anima ch'è offesa:
tremo già per quella pira.

RACHELE
Una voce che in qui spira
parlar sembra in mia difesa.

BROGNI
Potrei forse ancor salvarla
dal martir che si prepara?
Grida il ciel di miserarla,
già sua morte è decretata!
Andate, Rachele! Su voi veglierò!!

SCÈNE III^{ème}
ÉLÉAZAR, BROGNI

BROGNI
Mourir, mourir si jeune! un seul espoir me reste.²⁶
Oui, son père lui seul peut détourner les coups
de l'humaine justice et du courroux céleste,
je veux le voir! Qu'on amène ce juif! Allez et
[laissez-nous!

SCENA III^a
ELEAZARO, BROGNI

BROGNI
Morir sì giovane! Una speme mi resta. Il padre suo
può sol da lei stornare il colpo dell'umana giustizia
e l'ira celeste. Io vo' vederlo. Qui quell'Ebreo
[recate:
poi partite, e con lui sol mi lasciate.

²⁶ n. 21. Duo. *Récit.-Allegro non troppo* – La maggiore, 4/4

Il recitativo che introduce questo numero si svolge in gran parte senza accompagnamento: il che rende per contrasto ancora più efficace l'intermezzino di dodici battute, intensamente cromatico ed affidato agli archi, che precede l'entrata di Éléazar. L'attacco del duetto è un'ampia sezione nella quale il cardinale affronta l'ebreo. La voce del basso si muove prevalentemente in ampie scale e in disegni costruiti sulle note della triade di tonica, che esprimono la sicurezza di sé e l'autorevolezza del personaggio. La risposta di Éléazar è completamente asimmetrica: l'armonia è instabile (solo alla fine dell'intervento si fissa temporaneamente su una triade di Do maggiore) e la voce anziché in linee cantabili procede in un arioso spezzato: l'atteggiamento del personaggio è infine sottolineato da un inquieto disegno dei bassi:

ESEMPIO 20 (n. 21, bb. 79-81)



La successiva breve sezione torna alla tonica La maggiore, ed è una sorta di sviluppo dei materiali sin qui ascoltati, che conduce ad una chiusa *a due* di questa prima parte. I protagonisti cantano il medesimo materiale dal carattere quasi marziale, a distanza di terza: è la tipica incongruenza di simili passaggi nei quali la ragione musi-

(À ÉLÉAZAR)

Ta fille en ce moment est devant le concile
qui va prononcer son arrêt!
Toi, son complice,
en vain mon cœur voudrait tenter
pour te sauver un effort inutile;
sa vie est dans tes mains, aux flammes du bûcher,
en abjurant ta foi, toi seul peux l'arracher!

ÉLÉAZAR

L'ai-je bien entendu? ...
Que me proposes-tu?
Renier la foi de mes pères!
Vers des idoles étrangères
courber mon front et l'avilir,
non, jamais plutôt mourir!

BROGNI

Mais le Dieu qui t'appelle est un Dieu redoutable!

ÉLÉAZAR

Non, le Dieu de Jacob est le seul véritable!

BROGNI

Et pourtant dans l'opprobre il laisse ses enfants!

(A ELEAZARO)

Tua figlia in questo istante
sta del concilio innante, che la dee giudicar.
Per te salvar, suo complice, invan m'adoprerai:
n'andrien dispersi e inutili tutti gli sforzi miei.
Tu sol la puoi salvar: dalla funesta pira
su cui langue e spira ancor la puoi strappar ...
Tua fé col rinnegar!

ELEAZARO

Dunque un sogno non fu!
Che mi proponi tu?
Ch'io rinneghi la mia fé
e ad altri dei mi prostri
è vano omai sperar:
piuttosto vo' spirar!

BROGNI

Ma quel che adoriamo, è Dio d'amor, di pace.

ELEAZARO

L'eterno Dio d'Abramo è il sol verace.

BROGNI

Intanto nell'obbrobrio i figli suoi lasciò!

segue nota 26

le prevarica quella drammatica, e personaggi in aperto contrasto cantano il medesimo tema, destinato dunque ad esprimere solo in maniera generica la tensione psicologica del momento. Il successivo recitativo dialogico («Ainsi tu veux mourir?») è gravido di conseguenze per la prosecuzione del dramma. Il disegno dei bassi (cfr. es. 20) ricollega espressivamente e drammaticamente questo passaggio al precedente intervento di Éléazar. L'orchestra accompagna il confronto tra i due uomini sciorinando un repertorio di procedimenti tipicamente destinati a creare *suspense*: accordi diminuiti, pedali, ritmi sincopati. La conseguente stretta (*Agitato espressivo*) a sua volta utilizza un meccanismo di elementare efficacia espressiva, un disegno sinuoso dei bassi che si snoda sotto accordi ribattuti in contrattempo per esprimere l'angosciata agitazione di Brogni:

ESEMPIO 21 (bb. 230-231)

Agitato espressivo
BROGNI

Ah! j'im-plore en tremblant

archi *p*

Anche qui i due personaggi intonano il medesimo materiale: i rispettivi interventi cambiano sì tonalità (Mi e La minori), ma più per mantenere la linea vocale nelle rispettive tessiture che per perseguire un contrasto espressivo. La coda, in La maggiore, riprende la conclusione della prima parte, che tuttavia viene cantata *forte* anziché *piano* come la prima volta. Questa ripresa – procedimento formale decisamente insolito – ritorna ad indicare l'inamovibilità delle posizioni dei due personaggi, e risulta emotivamente tanto più efficace in quanto inaspettata.

ÉLÉAZAR

Si de leurs fronts vainqueurs les palmes sont tombés,
Dieu qui dans les combats guidait les Macchabées
rendra bientôt ses fils, libres et triomphants!

Oui, le fer, le fer qui brille
et la flamme qui pétille,
d'avance ont comblé tous nos vœux!
Que mon destin s'achève
le bûcher qui s'élève
nous rapproche des cieux.

BROGNI

Va ce fer qui brille
et la flamme qui pétille,
me font gémir sur ton sort malheureux!
Dieu dissipez son rêve,
qu'il triomphe et s'élève
près de vous jusqu'aux cieux!

Ainsi tu veux mourir?

ÉLÉAZAR

Oui! C'est mon espérance!

Mais je veux avant tout et sur quelque chrétien,
me venger, et ce sera sur toi!
Quand les Napolitains
dans Rome sont entrés,
vous avez vu vos toits
au pillage livrés.
Et ta maison en proie à l'incendie
et ta femme expirante et ta fille chérie
en recevant le jour mourante a tes côtés!

BROGNI

Tais-toi, cruel, tais-toi, cruel! Que ces jours détestés
par qui j'ai tout perdu s'efface et s'oublie!

ÉLÉAZAR

Non! Tu n'avais pas tout perdu!

BROGNI

Ô ciel! Que dis-tu?

ÉLÉAZAR

Un juif avait sauvé ta fille,
un juif l'avait vivante enlevée en ses bras,
ce juif, je le connais.

BROGNI

Ah! Parle! Dis ... Son nom? Quel est-il?

ÉLÉAZAR

Non! Non!

ELEAZARO

Se le lor palme splendide han perduto gli ebrei;
il Dio ch'a le battaglie guidava i Maccabei,
Indipendenti e liberi render ancor gli può!

Quell'acciar che su me pende,
quella pira che si accende
tutti appaga i miei desir.
Or si compia il mio destino:
oh, dal rogo, più vicino
vedrò il cielo a me s'aprir!

BROGNI

Quell'acciar che su te pende,
quella pira che s'accende
mi fa il cor rabbrivir.
Dio, dirada il denso velo:
convertito ei possa in cielo
ai fedeli insiem salir.

Morir vuoi dunque, insano?

ELEAZARO

Altro non so sperar ...

Ma pria mi voglio
su qualche cristiano vendicar ...
E sarai quello tu stesso!
Allor che Ladislao
in Roma penetrò, preda al saccheggio
vedesti la cittade, arso il tuo tetto!
E tua moglie spirante e una bambina
appena nata, anch'essa
al suo fianco morir! ...

BROGNI

Spietato, cessa! Oh, quei giorni funesti,
in cui tutto perdei, sien obliati! ...

ELEAZARO

No, tutto non perdesti!

BROGNI

Ciel, che dicesti!

ELEAZARO

Un ebreo trafugò quella bambina ...
Viva la trasportò fra le sue braccia
e quell'ebreo m'è noto!

BROGNI

Oh, parla, parla! ... Il suo nome? ... Qual è? ...

ELEAZARO

No! Tu saper nol déi! ...

BROGNI (*avec beaucoup de force*)

Mais parle au nom du ciel!

ÉLÉAZAR

Tu ne le sauras pas!

BROGNI

Mais non! C'est un rêve,
par pitié, achève!

Ah! J'implore en tremblant ta clémence,

Ah! Par pitié, cruel, vois ma souffrance,

vois, je suis à tes pieds, hélas! Comble mes vœux!

Ah! Dis un mot ou j'expire à tes yeux!

Ma fille, eh! Quoi! Il serait vrai, peut-être elle

[respire?

Ah! Je succombe, hélas! à mon martyr.

ÉLÉAZAR

Et de quel droit viens-tu toi que la haine anime,
implorer ton pardon aux pieds de la victime?

Non, non, je reste sourd à tes vaines douleurs,

j'ai bravé le bûcher, je sais braver tes pleurs!

Ta fille, hélas! Il est trop vrai, oui, ta fille respire.

Seul je connais son sort, seul je puis tout dire,

mais bientôt mon trépas, va te glacer d'effroi

et mon secret va mourir avec moi.

Oui, ce fer qui brille

et la flamme qui pétille,

d'avance ont comblé tous mes vœux!

Que mon destin s'achève

le bûcher qui s'élève

nous rapproche des cieux!

BROGNI

Va le fer qui brille

et la flamme qui pétille,

sont moins cruels que mes tourments affreux;

je t'en supplie, hélas! Achève,

ô mon Dieu ce n'est qu'un rêve!

Prends pitié de mon sort malheureux!

Ou j'expire, hélas! À tes yeux.

BROGNI (*con forza sempre maggiore*)

Parla!

ELEAZARO

Non lo saprai!

BROGNI

Non è ver ... Mi tradisci ...

Per carità, finisci!

La tua clemenza tremando imploro,

deh, ti commuova tanto martoro!

Qui nella polve, cado a' tuoi piè ...

Parla, od io spiro dinanzi a te.

Mia figlia è viva! ... Troppa è la gioia! ...

O ciel pietoso, fa che non muoia ...

ELEAZARO

E alla tua vittima, grazia tu chiedi?

Tremante, supplice cadi a' miei piedi?

Sul rogo ascendo pieno di fé.

Tua figlia è viva! ...

Te 'l giuro è vero;

sol è a me noto questo mistero.

Verso il patibolo già muovo il piè,

e tal mistero morrà con me ...

Quell'acciar che su me pende,

quella pira che si accende

han colmato i miei desir.

Or si compia il mio destino:

oh, dal rogo, più vicino

vedrò il cielo a me s'aprir!

BROGNI

Dell'acciar che su te pende,

della pira che s'accende

più cruel è il mio patir

Prego Iddio che ponga fine

a quest'incubo feroce!

E che renda meno atroce

il destin che mi serbò!

SCÈNE IV^{ème}ÉLÉAZAR, *seul*²⁷

Va prononcer ma mort, ma vengeance est certaine!
C'est moi qui pour jamais te condamne a gémir!
J'ai fait peser sur toi mon éternelle haine
et maintenant je puis mourir!
Mais ma fille! ... Ô Rachel! ... Quelle horrible

[pensée]

vient déchirer mon cœur.
Délire affreux, rage insensée
pour me venger c'est toi qu'immole ma fureur!

Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire
à mes tremblantes mains confia ton berceau,
j'avais à ton bonheur voué ma vie entière,
et c'est moi qui te livre au bourreau!

Mais j'entends une voix qui me crie:
sauvez-moi de la mort qui m'attend!

SCENA IV^aELEAZARO, *solo*

Va, segna la sentenza: è certa omai la mia vendetta.
A dannarti a sempiterno dolor son io,
su te già pesa l'implacato odio mio.
Or posso morir.
Ma, mia figlia? ... O Rachele! ...

Viene a tentar il core qual pensiero crudele,
rabbia insensata, orribile delirio! ...
Per vendicarmi, lei traggio al martirio!

Rachele, allor che Iddio, a' voti miei propizio,
bambina al braccio mio qual figlia ti affidò,
a farti lieta, il sai, la vita consacrai ...
E all'ultimo supplizio io stesso ti trarrò!

La sua voce nel core mi grida:
ah, la morte sul capo mi sta!

²⁷ n. 22. Air. *Allegro-Andantino espressivo* – Fa minore, 4/4

La grande aria che eleva Éléazar alla statura di protagonista – voluta dal tenore Alfred Nourrit in luogo del quartetto originariamente previsto a conclusione dell'atto IV – è preceduta da un recitativo di insolita pregnanza espressiva, caratterizzato da ossessivi silenzi e dagli inquietanti arpeggi spezzati dei bassi su accordi di settima diminuita. Quindi un preludio relativamente ampio – affidato, con soluzione decisamente insolita, a una coppia di corni inglesi – preannuncia un'aria di inconsueta ampiezza: ed in effetti questa pagina si avvale di un'articolazione formale complessa, propria più di un duetto che di un'aria solistica. La prima parte, come da convenzioni, è un cantabile nella forma tipicamente francese in tre sezioni. L'inizio, in Fa minore, traduce la tormentosa meditazione del vecchio ebreo in una successione di incisi dall'andamento ascendente/discendente, caratterizzati dall'uso pervasivo di appoggiature di semitono. Un breve ma pregnante interludio strumentale, ancora una volta affidato ai legni trattati cameristicamente, conduce alla seconda sezione («Mais j'entends une voix») preparandone la tonalità di La bemolle maggiore: il differente tono espressivo – indicato dal profilo melodico che disegna traiettorie ascendenti – è sottolineato dai disegni dell'accompagnamento stemperati in figurazioni tranquille, sottolineate dalle lunghe note tenute dai bassi. L'articolazione resta quella a gruppi di quattro battute, ma le frasi si arricchiscono del contrasto armonico: la seconda («Je suis jeune et je tiens à la vie») introduce per giustapposizione la tonalità di Do minore, mentre la terza e conclusiva torna a La bemolle maggiore con un'ampia cadenza. Una battuta di transizione introduce la dominante che riporta al tono d'impianto, e alla ripresa della prima sezione. L'ultima parte viene variata introducendo un nuovo disegno, più concitato, prima della cadenza conclusiva. Il segmento che fa seguito a questo cantabile ha la classica funzione di transizione verso la cabaletta conclusiva, ma il rilievo assunto per l'intensità espressiva lo eleva a una dignità tale da farcelo considerare come un vero e proprio elemento formale autonomo: questo breve ma volitivo arioso drammatico sembra anticipare certe frasi icastiche, dal peso espressivo inversamente proporzionale alle proporzioni, che nel Verdi maturo terranno il luogo e la funzione emotiva delle cabalette. È solo a questo punto che – con il classico espediente del coro interno ascoltato ma non visto dal personaggio – si verifica il colpo di scena necessario a creare le condizioni per l'ultimo movimento dell'aria. Alle frasi minacciose della folla («Au bûcher les juifs») fa seguito un breve recitativo drammatico («Vous voulez notre sang») di Éléazar, e quindi prende il via una cabaletta costruita classicamente, con tanto di intervento del coro per consentire una ripresa *da capo* ampliata in funzione conclusiva e suggellata da una coda strumentale. Questa pagina non è priva di efficacia nella sua funzione di sfogo emotivo delle tensioni accumulate nella prima parte: e tuttavia occorre rilevare che si tratta del momento più debole di quest'aria notevolissima, che si può senz'altro considerare l'apice espressivo de *La juive*. In effetti altrove, nel corso dell'opera, Halévy aveva trattato il medesimo luogo formale con più felice inventiva tematica e con un trattamento del ritmo in funzione di esaltazione psicoemotiva ben più pregnante.

Je suis jeune et je tiens à la vie,
ô mon père épargnez votre enfant!

Ah! Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire,
[etc.]

D'un mot arrêtant la sentence,
je puis te soustraire au trépas!
Ah! J'abjure à jamais ma vengeance,
Rachel, non tu ne mourras pas!

LE CHEUR (*dans la coulisse*)

Au bûcher les juifs, qu'ils périssent!
La mort est due à leurs forfaits.

ÉLÉAZAR

Quels cris de mort retentissent?
Ils demandent ma mort.
Vous voulez notre sang, chrétiens et moi j'allais
vous rendre ma Rachel! Non, non, jamais!
(*Avec exaltation*)

Dieu m'éclaire,
fille chère,
près d'un père
viens mourir.
Et pardonne
quand il donne
la couronne
du martyr!
Vaine crainte,
plus de plainte,
plus de plainte
en mon cœur
saint délire
qui m'inspire,
ton empire
est vainqueur!

Dieu m'éclaire, etc.

Israël la réclame,
c'est au Dieu de Jacob que j'ai voué son âme!
Elle est à moi, c'est notre enfant
et j'irais en tremblant pour elle,
prolongeant ses jours d'un instant,
lui ravir la vie éternelle,
et le ciel qui l'attend!
Non, non, jamais!

Dieu m'éclaire, etc.

FIN du 4^e. ACTE.

sono giovin; la vita mi affida,
deh, mi salva, o mio padre, pietà!

Rachele, allor che Iddio, a' voti miei propizio, ecc.

E ch'io pronunzi un solo accento aspetta:
e salva ella sarà!
Da questo istante abiuro la vendetta ...
Rachele non morrà!

CORO

Al rogo, a morte alfin codesti ebrei!
Poca è pena ai delitti onde son rei!

ELEAZARO

Oh, quali grida ascolto? ...
Si chiede la mia morte! Il nostro sangue
volete, o cristiani? E un istante pensai
di rendervi Rachele ... Oh, no, giammai!
(*Con esaltazione*)

Dio m'ispira,
figlia cara,
presso al padre
a morir vien.
La corona
ei ti prepara
del martirio
nel suo sen.
Van timore!
Io tergo il pianto,
torna lieto
questo cor ...
Sacro ardir,
delirio santo
d'ogni affetto
è vincitor.

Dio m'ispira, ecc.

Israello la vuol!
Al Dio d'Abramo
ho votata quell'anima ... Essa è mia!
È mia figlia! ... E vorrei,
trepidante per lei,
per prolungar d'un giorno
questa vita rejeta,
rapirla al bene che lassù l'aspetta?

Dio m'ispira, figlia cara, ecc.

FINE DELL'ATTO QUARTO

ACTE CINQUIÈME

ATTO QUINTO

[Une vaste tente soutenue par des colonnes gothiques.]

Una vasta tenda sostenuta da colonne gotiche a capitelli dorati.

SCÈNE PREMIÈRE

SCENA PRIMA

LE CHŒUR²⁸

CORO

Quel plaisir! Quelle joie!
Contre eux que l'on déploie
et le fer et le feu!
Oui, gloire à Dieu!

O che gioia, o che piacer,
gl'infedeli, i traditor
dalle fiamme arsi veder! ...
Gloria a Dio, gloria al Signor.

Plus de travaux et plus d'ouvrage,
jour de liesse et de plaisir,
pour se trouver sur leur passage,
voyez tout le monde accourir!

Siam levati al primo raggio,
ché ci par di festa un dì.
Ci affrettiam! Sul lor passaggio
primi noi saremo così.

Vous l'entendez: ils vont passer!
Ah! tâchons de bien nous placer!

Non udiste? Han da passar.
Procuriam d'innanzi andar.

Oui, ce spectacle nous enchante!
Des juifs nous serons donc vengés?
On dit que dans l'onde bouillante
vivants ils seront tous plongés!

Oh, davvero spettacol piacente
fra non molto da noi si vedrà!
A morire nell'acqua bollente
ogni ebreo condannato sarà.

Voici l'heure!

Ecco l'ora, ecco l'ora!

(Des soldats arrivent et chassent le peuple en dehors de la tente)

(Le guardie scacciano a forza la gente dalla tenda)

²⁸ n. 23. Chœur. *Allegro* – Si minore, 2/2

L'introduzione sinfonica che apre l'atto V è caratterizzata da una successione di brevi ed energici incisi, collegati tra di loro da affinità intervallari: è il materiale sul quale sarà costruito il successivo coro. La prima sezione (in Si minore) di questa pagina inizia con brevi interiezioni, che ben presto si coagulano in frasi di grande potenza, come questa:

ESEMPIO 22 (n. 23, bb. 17-21)



in cui la propulsione determinata dal ritmo ossessivo già incontrato nel finale III (cfr. es. 17) è sottolineata da un'audace dissonanza, la cui risoluzione viene protratta, quasi deprivandola del suo significato funzionale, per metterne in risalto l'intrinseco valore sonoro. La seconda sezione («Plus de travaux»), in Re maggiore, si basa invece sul contrasto tra un passaggio in ottavi *staccati* (si noti ancora una volta la sesta maggiore ascendente) e un'altra basata su formule ritmiche derivate da quella evidenziata nell'es. 22. Queste due sezioni vengono ripetute, ma la seconda torna in Si maggiore. Una breve transizione, di nuovo in Si minore («Des juifs nous serons donc vengés»), costituisce l'attacco della lunga sezione conclusiva: qui il parossismo della folla è magistralmente dipinto sia attraverso il ritmo, sempre più incalzante, sia nell'armonia, che fa susseguire le tonalità con calcolata brutalità, senza transizioni modulanti: da Si a Re, a Fa, poi ancora a Si maggiori – attraverso un'audace trasformazione cromatica della dominante – per assolvere infine le formalità cadenzali in un apice di violenza

SCÈNE II^{ème} ET DERNIÈRE

RACHEL, ÉLÉAZAR, RUGGIERO, BROGNI

*(Procession de pénitents bleus, gris, blancs et noirs, conduisant ÉLÉAZAR et RACHEL au supplice)*²⁹

RUGGIERO

Le concile prononce un arrêt rigoureux!³⁰

Il vous a condamnés!

SCENA II^a E ULTIMA

RACHELE, ELEAZARO, RUGGIERO, BROGNI

(Processione di penitenti, blu, grigi, bianchi e neri, che conducono al supplizio ELEAZARO e RACHELE)

RUGGIERO

Il concilio segnò giusta sentenza:

vi dannò a morte.

segue nota 28

ca. Si tratta ovviamente di un'altra pagina 'scenografica', oltre che immotivata drammaturgicamente. Questo coro è una delle colonne che sorreggono e scandiscono l'architettura complessiva dell'opera: un immenso organismo formale imperniato sul contrasto di una dimensione pubblica, cerimoniale, monumentale, e di momenti intimisti. Contrasto nel quale si rende manifesto anche dal punto di vista formale il tema di fondo del *grand-opéra*: quello dell'individuo posto a confronto con meccanismi di massa nei cui confronti è impotente, e dai quali è inesorabilmente schiacciato. È qui che il genere manifesta una profondità che a prima vista non si riconoscerebbe ad una forma che tanto facilmente quanto erroneamente si associa al fasto dell'ufficialità celebrativa, mostrando una valenza 'politica' che da sola dovrebbe essere sufficiente a mantener vivo l'interesse nella coscienza del pubblico contemporaneo.

²⁹ n. 24. Marche Funèbre. 2/2, Fa diesis minore.

Il tema di sedici battute è esposto con desolazione dal clarinetto, doppiato dal fagotto,

ESEMPIO 23 (n. 24, bb. 1-4)

e viene immediatamente ripreso dall'orchestra, al cui interno Halévy individua nel timbro della tromba un'inopinata coloratura malinconica. La sezione centrale di questa marcia funebre si svolge su un pedale di tonica e, per contrasto con la sezione principale, è eseguita *fortissimo*. Alla conseguente ripresa del tema gli acuti dell'ottavino aggiungono una sfumatura tagliente e raggelata. Questa pagina sapientemente strumentata determina un forte contrasto con il precedente coro – mettendo ulteriormente a fuoco il conflitto pubblico/privato che sta alla base de *La juive* – ed assolve una funzione drammaturgico-musicale fondamentale, ancorché indiretta e di natura psicologica: interrompendo la progressione dell'azione, induce lo spettatore a metterne a fuoco le tensioni in una sorta di riflessione individuale, e prepara un terreno su cui lo scioglimento dell'azione potrà esercitare un'esasperata efficacia emotiva.

³⁰ n. 25. Finale. *Allegro non troppo* – 4/4, Re maggiore

Il finale dell'opera, dopo l'introduzione cerimoniale dell'orchestra, si apre con una scena drammatica: l'intenso recitativo di Rachel «Devant Dieu qui connaît» è seguito dall'esplosione del coro (nello stile del n. 23), e da un declamato di Brogni: alla sua esortazione la folla fa eco con un coro a cappella 'rinascimentale' che rimanda al *Te Deum* ascoltato nell'introduzione, quasi a suggellare in una sorta di ritorno circolare il carattere di simmetria di un'opera dalla concezione marcatamente architettonica. Segue quindi l'ultimo scorcio lirico dell'opera («Je vais quitter la terre»): un piccolo concertato che riunisce le voci dei protagonisti in un'inquadratura conclusiva, e il cui tema desolato è esposto da Rachel e poi ripreso da Éléazar, da Brogni e dal coro. Il confronto conclusivo tra padre e figlia si traduce in un energico declamato drammatico. La ripresa del coro a cappella e il recitativo di Brogni «Prêt à mourir» sul funereo rintocco della campana conducono al repentino scioglimento del dramma con un'ultima invettiva corale, preceduta da due battute introduttive nelle quali ritorna la figura 'della morte' che qui rende esplicito il proprio significato simbolico, e proietta retrospettivamente un'ombra tragica sulle proprie precedenti apparizioni.

ÉLÉAZAR

Tous les trois?

RUGGIERO

Tous les deux!

ÉLÉAZAR

Et Léopold?

RUGGIERO

De l'empereur l'ordre suprême
l'éloigne de ces lieux. Et dans cet instant même
de Sigismond les fidèles soldats
loin des murs de Constance ont entraîné ses pas!

ÉLÉAZAR

On épargne ses jours, lui, qui fut son complice!
Voilà donc des chrétiens l'éternelle justice!

RUGGIERO

Un témoin digne de foi
le déclare innocent!

ÉLÉAZAR

Qui l'ose attester?

RACHEL

Moi!

ÉLÉAZAR

Rachel!

LE CHŒUR

Ciel! de Dieu le pouvoir qui la guide
fait briller la vérité!

ÉLÉAZAR

Quoi Rachel quoi! C'est toi!

RUGGIERO

Déclarez devant tous, publiez en ces lieux
que nul ne vous dicta ces importants aveux!

RACHEL

Devant Dieu qui connaît quel sentiment me guide,
devant ce Dieu qui seul peut lire dans mon cœur,
de nouveau je l'atteste: oui, ma bouche perfide
hier a proclamé le mensonge et l'erreur!

LE CHŒUR

Ô crime, ô mensonge exécration!
La mort punira tes forfaits!

RUGGIERO

Vous avez tous les deux dans un fatal délire,
accusé faussement un prince de l'empire
et profané des rois la sainte majesté,
le bûcher vous attend, vous l'avez mérité!

ELEAZARO

Tutti tre?

RUGGIERO

No, sol due.

ELEAZARO

E Leopoldo?

RUGGIERO

Vuol l'imperatore
che in esilio sen vada; e in questo punto
di Sigismondo fra gli armati è tratto
lontano da Costanza.

ELEAZARO

E lui si salva, complice a tal nequizia! ...
De' cristiani è questa la giustizia.

RUGGIERO

Ch'egli è innocente attesta
un testimone fedele.

ELEAZARO

Chi lo può sostenere?

RACHELE

Io.

ELEAZARO

Rachele! ...

CORO

Il labbro suo sincero
spirava Iddio, perché svelasse il vero.

ELEAZARO

Tu! Rachele! Tu!

RUGGIERO

Dichiara innanzi a tutti
che niuno t'ha sforzato in tal modo a parlar.

RACHELE

Dinanzi a Dio, cui noto è ogni mistero,
dinanzi a Dio, che sol mi legge in core,
di nuovo io qui l'attesto, del popol al cospetto,
che ieri il labbro una menzogna ha detto.

CORO

Nero delitto! Orribil scelleratezza! ...
A morte si trascini! ...

RUGGIERO

Entrambi avete, chi sa mai da che spinti,
falsamente accusato
un prence dell'impero, e in esso lesa la regia maestà:
il rogo, o vili ebrei, vi punirà!

BROGNI

Au pécheur Dieu soyez propice,
saints et saintes intercédez,
du ciel apaisez la justice,
Seigneur tout puissant, pardonnez!

LE CHEUR

Au pécheur Dieu soyez propice, *etc.*

RACHEL

Ah! Mon père, j'ai peur!
Leurs lugubres prières
glacent mon cœur d'effroi!

ÉLÉAZAR

Mon Dieu que dois-je faire?
Hélas! Éclaire moi!

RACHEL

Je vais quitter la terre,
ce séjour de douleur;
priez pour moi mon père
et cachez moi vos pleurs.

ÉLÉAZAR

Faut-il, doute affreux,
la laisser à la terre
et la ravir aux cieux?

BROGNI

À ton heure dernière
oubliant ta rigueur,
révèle ce mystère
d'où dépend mon bonheur!

RACHEL

Unissons nos prières,
vers le Dieu de nos pères
élançons nous tous deux!

CHEUR DE FEMMES

Unissez vos prières,
vers le Dieu de vos pères
allez, montez tous deux!

ÉLÉAZAR

La laisser à la terre
et la ravir aux cieux?
Que faut-il faire?
Hélas! Moment affreux!

BROGNI

Ah! Termine la misère
d'un père malheureux

BROGNI

Dio perdona al peccatore!
Voglian gli angioli pregar
che si plachi il tuo furore
e a lor possa perdonar!

CORO

Dio perdona al peccatore! *ecc.*

RACHELE

O mio padre, ho pàura ...
Quelle preghiere funebri
mi fan rabbrividir!

ELEAZARO

Oh Dio, mi rassicura ...
Che far, ohimè, che dir! ...

RACHELE

Io lascio questa terra,
soggiorno di squallor ...
O padre, beneditemi ...
celate quel dolor!

ELEAZARO

E deggio, dubbio atroce
lei lasciar su questa terra,
e rapirle del cielo lo splendor? ...

BROGNI

Ora almen, disumano,
in te cessi il rigor ...
A me svela ogni arcano;
rendi pago il mio cor.

RACHELE

Congiungiamo le preghiere,
anelando all' alte sfere,
dove Dio ci attenderà

CORO DI DONNE

Congiungete le preghiere,
anelando all' alte sfere,
dove Dio vi attenderà.

ELEAZARO

E degg'io, dubbio feroce,
e a lei rapir del cielo lo splendor? ...
Lei lasciar su questa terra? ...
Che mai fare, istante atroce?

BROGNI

Le mie pene atroci e fiere
un tuo detto finirà.

RACHEL

Venez, venez mon père,
restez au près de moi!

RUGGIERO

Il est temps!

ÉLÉAZAR

Arrêtez! Plus qu'un mot!
(*Comme à voix basse*)

Rachel, je vais mourir!

Veux-tu vivre?

RACHEL

Pourquoi? Pour aimer et souffrir?

ÉLÉAZAR

Non! Pour briller au rang suprême!

RACHEL

Sans vous?

ÉLÉAZAR

Sans moi!

RACHEL

Comment?

ÉLÉAZAR

Ils veulent sur ton front verser l'eau du baptême,
le veux-tu, mon enfant?

RACHEL

Qui? Moi! Chrétienne? Moi! La flamme étincelle,
venez!

ÉLÉAZAR

Leur Dieu t'appelle!

RACHEL

Et le notre m'attend!

C'est le ciel qui m'inspire,
je choisis le trépas!

Oui, courons au martyre
Dieu nous ouvre ses bras!

ÉLÉAZAR

Ah! C'est le ciel qui l'inspire,
je te rends au trépas!

Viens, courons au martyre
Dieu nous ouvre ses bras!

CHŒUR

Au pécheur, Dieu, soyez propice,
saints et saintes intercédez.

BROGNI

Prêt à mourir réponds à la voix qui t'implora:
cet enfant que ce juif aux flammes arracha ...

RACHELE

Venite, padre mio ...
Restate accanto a me.

RUGGIERO

Giunta è l'ora.

ELEAZARO

Arrestate! Un detto solo.
(*A bassa voce*)

Rachele, io vo' a morir ...

Viver brami?

RACHELE

E perché? Per amare e soffrir?

ELEAZARO

No, per essere felice e grande.

RACHELE

Senza voi?

ELEAZARO

Senza me!

RACHELE

Come ciò?

ELEAZARO

Sulla tua fronte l'onda battesimale
voglion versar costor ... Fanciulla, accetti?

RACHELE

Io, cristiana? Già la fiamma brilla:
andiam.

ELEAZARO

Il loro Dio, figlia, ti chiama!

RACHELE

E là mi attende il mio!

Egli m'attende e ispira:
meo a morir ne vien!
Corro al martirio intrepida;
volo di Dio nel sen!

ELEAZARO

Egli l'attende e ispira:
meo a morir ne vien!
Corro al martirio intrepido;
volo di Dio nel sen!

CORO

Ai peccator perdona,
santi e sante intercedete!

BROGNI

Presso a morir, rispondi a chi t'implora:
quella bambina che dal foco trasse quell'ebreo ...

ÉLÉAZAR

Eh bien?

BROGNI

Réponds: ma fille existe-t-elle encore?

ÉLÉAZAR

Oui!

BROGNI

Dieu! Où donc est elle?

(On précipite RACHEL dans le bûcher)

ÉLÉAZAR

La voilà!!!

CHEUR

Oui c'en est fait, oui c'en est fait,
et des Juifs nous sommes vengés.

FIN.

ELEAZARO

Seguitate ...

BROGNI

Rispondi: la mia figlia vive ancora?

ELEAZARO

Sì!

BROGNI

Dov'è dessa, dov'è? ...

*(RACHELE vien precipitata in questo momento nella
caldaia bollente)*

ELEAZARO

La guarda là!!!

CORO

Ciò ch'è fatto capo ha:
ogni giudeo così finir dovrà!

FINE

L'orchestra

2 Flauti e Ottavino	4 Corni
2 Oboi (anche Corni inglesi)	4 Trombe
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	Oficleide
Organo	Timpani
Arpa	Triangolo
2 Chitarre	Grancassa
	Piatti
Violini I	Tamburo
Violini II	Tam-tam
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

Sul palco:

Incudini, Tamburo, Campane

L'orchestra de *La juive* utilizza un organico di dimensioni medio-grandi: i legni sono *a due*, con l'aggiunta dell'ottavino ai due flauti ordinari. Inoltre entrambi gli oboisti sono chiamati a suonare anche il corno inglese. Tra gli ottoni troviamo quattro corni e quattro trombe: Halévy specifica che il terzo e il quarto esecutore delle due sottosezioni debbano suonare anche il «corno a pistoni» e la «tromba a pistoni», ossia non gli strumenti naturali, ma i nuovi esemplari a macchina, che proprio in quegli anni venivano messi a punto, e che arricchivano di inusitate possibilità cromatiche la scrittura delle parti degli ottoni. La sezione degli ottoni è completata, nel registro contrabbasso, da un'oficleide. Tale strumento era stato messo a punto nel 1817 da Halary, che lo realizzò in varie taglie; ma solo l'oficleide basso ebbe fortuna, in particolare nelle orchestre francesi. L'oficleide cadde in disuso a fine secolo, quando la parte di contrabbasso degli ottoni in orchestra cominciò a standardizzarsi, ed i vari strumenti utilizzati in quei ruoli furono sostituiti dal bassotuba. Nessuna sorpresa tra le percussioni, dove accanto ai timpani troviamo i consueti grancassa, piatti, triangolo, tamburo oltre a un tam-

tam (spesso è confuso con il gong – che si distingue esteriormente per il rigonfiamento al centro e per i bordi rivoltati – rispetto al quale, a causa del maggior spessore della lastra, ha un suono meno rotondo e ‘fluttuante’, dal timbro più aperto ed aggressivo nel *forte* e più misterioso nel *piano*). L’arpa è una presenza abituale nell’orchestra d’opera, e così l’organo, spesso impiegato – come in *La juive* – in passaggi in cui, nell’azione scenica, si ascolta musica chiesastica. Insolita, invece, la presenza della chitarra (in questo caso ne sono previste due, per accompagnare la serenata di Léopold): in effetti Halévy ha prudentemente previsto una strumentazione alternativa, nella quale le chitarre sono sostituite dal *pizzicato* dei violini. Nella buca d’orchestra, naturalmente, troviamo il coro degli archi, divisi in cinque sottosezioni. Come accade piuttosto di frequente nel teatro lirico, abbiamo infine strumenti in palcoscenico in funzione di connotazione realistica: tamburo e campane sono presenze consuete, ma anche le incudini sono un reperto non del tutto insolito (*Il trovatore*, *L’oro del Reno*).

Halévy gestisce questa compagine strumentale con grande varietà di effetti ed elasticità di scrittura. Ammirabile, per quanto prevedibile, la sua capacità di valorizzarne al massimo le potenzialità foniche nelle scene di massa a grande effetto. Del tutto rimarchevole è invece la sua capacità di utilizzare i piani timbrici in termini di efficacia drammatica: cosa che il maestro francese ottiene grazie ad un particolare gusto nell’uso dei fiati, trattando con inconsueta autonomia e portando frequentemente in primo piano i legni e gli ottoni, di cui sfrutta a fondo le possibilità offerte dalle recenti innovazioni tecniche.

Le voci

The image shows six staves of musical notation, each representing a different vocal part. From top to bottom, the parts are labeled: Eudoxie, Rachel, Léopold, Éléazar, Albert, Ruggiero, and Brogni. Each staff contains a single melodic line with a treble clef for the soprano parts (Eudoxie, Rachel, Léopold, Éléazar) and a bass clef for the tenor and bass parts (Albert, Ruggiero, Brogni). The notation includes notes, rests, and dynamic markings, illustrating the vocal range and character of each role.

La juive comporta ben cinque ruoli principali ed una distribuzione vocale senza dubbio impegnativa. Il ruolo della protagonista era stato concepito per Marie-Cornélie Falcon, cantante dotata di una voce di soprano fuori del comune: non particolarmente agile, ma caratterizzata da potenza ed incisività eccezionali. L'estensione generosa e la tessitura imperniata su centri robusti le consentivano di sostenere un ampio fraseggio e di sveltare sull'insieme di un denso tessuto strumentale e corale. Si trattava di una fisionomia vocale per l'epoca inedita, tanto che, identificandola con la sua personalità di esecutrice, venne definita *soprano-Falcon*. La parte di Rachel è in effetti il tipico ruolo di soprano drammatico che può essere affrontato anche da mezzosoprani dotati di un esteso registro acuto (gli spartiti italiani definivano il ruolo di Rachele come «Mezzo-soprano»).

Il ruolo di Éléazar doveva originariamente essere assegnato al basso Lévasseur, secondo la consueta convenzione romantica che assegnava le figure paterne alle voci gravi: fu il tenore Adolphe Nourrit (per il quale era stato previsto il personaggio di Léopold) ad insistere perché gli fosse riservata la parte del padre di Rachel. Piuttosto estesa (tocca il Do₄), la linea vocale è però disseminata di passaggi declamati e intensi ariosi che, per essere restituiti in modo convincente, richiedono ricchezza timbrica e un corposo registro centrale; ma soprattutto la parte esige un cantante di grande intelligenza interpretativa per poter cogliere la psicologia del protagonista in tutte le sue sfaccettature. Il ruolo di Brogni (concepito per Nicolas-Prospér Levasseur), richiede – come quello della protagonista – un cantante con caratteristiche vocali fuori dall'ordinario, essendo scritta per un basso dotato di un registro profondo di eccezionale risonanza; anche questo ruolo, peraltro, può essere valorizzato appieno solo da un interprete duttile, in grado di calarsi in modo convincente in un personaggio dalla natura ambivalente. Per il ruolo di Eudoxie la voce ideale è quella di un soprano lirico-leggero. Infatti la sua linea vocale, pur caratterizzata da vistosi passaggi di agilità nel registro acuto, presenta anche momenti di canto espressivo, per i quali una voce sonora anche nelle regioni cen-

trali può apparire preferibile a quella di un soprano leggero ‘puro’: senza contare la necessità di disporre di una voce dal peso sufficiente a equilibrarsi con quella dell’interprete di Rachel. La parte di Léopold, per differenziarla nettamente da quella di Éléazar, deve necessariamente essere affidata ad un tenore ‘contraltino’, dotato di particolare facilità di emissione nel registro acuto (Marcel Lafont, primo interprete del ruolo, eccelleva come Elvino della *Sonnambula*).

Ruggiero e Albert sono definiti entrambi come bassi in partitura: ma all’epoca de *La juive* il termine era indifferentemente assegnato anche alle voci baritonali. In effetti se Ruggiero richiede preferibilmente una voce di basso – ancorché di timbro ed estensione più leggeri rispetto a Brogni, la parte di Albert dovrebbe preferibilmente essere affidata ad un baritono, anche per variare il ventaglio timbrico delle voci. *La juive* comporta altri ruoli di piccolo comprimariato (oltre ad individuare alcune voci soliste nell’ambito del coro): si tratta di parti di limitato impegno vocale, che non richiedono doti di timbro o di estensione particolari: tuttavia in un *cast* ideale anche questi ruoli dovrebbero essere oggetto di cura adeguata, e riservati ad artisti dalla dizione impeccabile che ne valorizzino la funzione nello sviluppo del dramma.

La juive, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Dopo averne presentato significativi esemplari tardo-ottocenteschi quali *Thaïs* e *Le roi de Lahore* di Massenet, quest'anno, con *La juive* di Jacques Fromental Halévy e del librettista Eugène Scribe, il Teatro La Fenice rivolge la propria attenzione al periodo culminante della storia del *grand-opéra*, il più grandioso fra i generi dell'opera ottocentesca. Presentata al pubblico parigino nel 1835 (esordì il 23 febbraio all'Académie Royale de Musique), il significato de *La juive* seppe di gran lunga eccedere i tempi e le circostanze che le fecero da contorno, divenendo ben presto, insieme al quasi gemello *Les huguenots* (1836) di Meyerbeer, il capolavoro per antonomasia del genere.

Il valore emblematico de *La juive* per un'intera civiltà musicale si riassume in alcuni suoi decisivi aspetti: l'evidenza più immediata consiste nell'apparato visivo, tradotto nello sfarzo scenico – garantita dal ricorso, tipico del genere, ad un preciso contesto storico (il celebre Concilio ecumenico di Costanza, convocato nel 1414) –, nella presenza dell'immancabile *divertissement* al centro dell'atto centrale, nel tipico sfruttamento di novità e/o mode dei tempi presenti (l'ambientazione tardomedievale, che consentiva il ricorso a scenografie neogotiche, rispecchiando così una tendenza architettonica dominante). Tali aspetti corrisposero senz'altro al gusto del pubblico alto-borghese parigino, formato prevalentemente da ricchi finanziari che nel fasto, nel lusso e nella grandiosità dell'*Opéra* vedevano rispecchiarsi la propria definitiva affermazione storica e di classe dopo i moti del luglio 1830.

Tuttavia, che il significato de *La juive* non si risolvesse solo in questi tratti esteriori, è testimoniato da più aspetti. Non secondario è che il libretto di Scribe intessa con sicuro mestiere azione e contemplazione, dando facile agio al compositore di tradurli nei due principali mezzi costruttivi della drammaturgia grandoperistica, *choc* e *tableau*: in questo senso il profondo radicamento storico de *La juive* evidenzia il momento di definitiva maturazione di un genere che aveva iniziato a delinearsi nei primi anni dell'Ottocento tanto sul piano delle forme musicali quanto su quello dei temi affrontati, in un rapido processo di emancipazione dal modello dominante nel periodo dell'*ancien régime* (la *Tragédie lyrique*).

Parallelamente allo sviluppo dei nuovi mezzi drammaturgici, l'aggiornamento del teatro musicale francese passava infatti anche attraverso l'attenzione ai nuovi temi e valori culturali dei primi decenni dell'Ottocento, assorbendo l'interesse verso il soggetto storico – si pensi al *Fernand Cortez* (1809) di Spontini. In effetti, anche sotto questo piano, *La juive* appare determinante, prospettando alla storia del *grand-opéra* la possibilità che il tipico intreccio fra destino individuale e dramma politico-collettivo potesse spingersi a livelli di commista complessità che prefigurano gli ultimi due grandi capolavori del genere: *Don Carlos* e *Aida* di Verdi.

Per comprenderne il valore storico giova inoltre rammentare l'ammirazione che *La juive* riscosse da parte di eminenti personalità di un mondo musicale, quello tedesco, che l'immagine più comune ci trasmette come irriducibilmente (nonché assai polemicamente) alternativo a quello operistico francese: non altrettanto nota dell'acredine riversata a piene mani da Richard Wagner sul

grand-opéra (e segnatamente su Meyerbeer) è infatti la lode suprema da egli tributata all'autore de *La juive*, e forse ancor meno diffusa è la conoscenza del giudizio di Gustav Mahler, che definì il capolavoro di Halévy una delle più grandi creazioni dell'umanità. Per spiegarci questo favore, dobbiamo soffermarci su aspetti meno appariscenti di quelli scenici, ma altrettanto o ancor più decisivi: innanzitutto lo stile musicale di Halévy, che diminuisce il canto di coloratura a favore di melodie d'ampio respiro, dall'espressività interiorizzata, in ciò assecondata dall'assunzione (o, in casi-limite, dall'invenzione) di forme musicali di volta in volta diverse. Questo fascinoso melodismo sarebbe stato gratificato, a quasi un secolo di distanza, dal richiamo all'aria «Rachel, quand du Seigneur» in un capolavoro letterario non certo accomunabile al gusto *pompier* della borghesia affaristica parigina: la *Recherche* di Proust.

Sul piano dei contenuti del libretto, particolarmente notevole è che l'argomento della persecuzione per motivi religiosi (tema quasi ossessivo per il *grand-opéra*) sia sviluppato al di fuori della facile prospettiva che oppone schematicamente virtuosi e reprobri, esibendo al pubblico un contenuto tutt'altro che accomodante: la storia dei 'vincitori' (i cristiani) viene rappresentata come teatro dell'incomprensione e dell'intolleranza, come tragica carneficina dei 'diversi'. Se, da un lato, è facile immaginare quanto un simile soggetto possa aver mosso le corde profonde del compositore (nella cui memoria certamente albergava il ricordo di un'esperienza vissuta da fanciullo, quando, in seguito alle leggi del 1807, la sua famiglia, ebrea, mutò prudenzialmente il cognome Lévy in Halévy), d'altronde è da rilevare come anche l'ebreo Éléazar venga trattato da Scribe sotto il medesimo segno assegnato ai suoi antagonisti: l'ambiguità.

Le conseguenze di tutto ciò sulla caratterizzazione sono tanto notevoli quanto storicamente atipiche, per un'epoca nella quale i personaggi del teatro in musica erano più l'incarnazione di ideali morali che individui scolpiti a tutto tondo. La contraddizione interiore è in effetti il segno indelebile di tutti i personaggi de *La juive*: Rachel è in grado di affrontare l'estrema e più terribile conseguenza del proprio amore per Léopold ma è in preda ad un rimorso profondo nei confronti del presunto padre. Il principe cristiano Léopold non sa decidere fra l'amore sentito (e proibito) per un'ebrea e l'amore 'politico' per la principessa Eudoxie. Il cardinale Brogni, pur incline al perdono ed alla conciliazione, non si libera dagli obblighi che la sua carica comporta e ne sconta il fio col tragico epilogo. Éléazar, vecchio ma energico (Halévy non a caso gli attribuì la voce di tenore) è grande tanto nell'affetto positivo, paterno e disinteressato, per Rachel, quanto nell'affetto distruttivo dell'odio viscerale ed incondizionato verso i cristiani. Si tratta insomma di personaggi il cui spessore sta tutto nell'umana contraddittorietà che li caratterizza.

La tragica altezza della figura di Éléazar rivela infine un ulteriore nesso storico, di centrale importanza soprattutto nei confronti dell'opera italiana dell'Ottocento: esso fa da ponte fra la complessa e sinistra grandezza di uno fra i massimi personaggi del teatro di prosa – lo Shylock del *Merchant of Venice* di Shakespeare – e due fra le più grandi figure del teatro di Giuseppe Verdi quali Rigoletto ed Azucena: entrambi costretti ai margini del consesso sociale, entrambi legati ai propri figli da un rapporto ambivalente. Con il che possiamo comprendere come la centralità storica de *La juive* si fosse estesa fino ad assumere un ruolo cosmopolita, superando le barriere dei confini nazionali in un periodo storico che si avviava pericolosamente ad alzarle sempre più.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

A Costanza, nel 1414, il popolo è in festa per l'apertura dello storico concilio e celebra con un *Te Deum* la sconfitta dell'eresia di Jan Hus ad opera dell'esercito guidato da Léopold, nipote dell'imperatore Sigismondo. Il ricco gioielliere ebreo Éléazar, tuttavia, continua a lavorare nonostante il giorno festivo, e il gran prevosto Ruggiero ne ordina la condanna a morte, insieme alla figlia Rachel. Dalla cattedrale esce il cardinale Brogni, presidente del concilio, che conosce Éléazar dal tempo in cui viveva, non ancora consacrato, a Roma. In quella città – dalla quale aveva bandito l'ebreo – il suo destino aveva incontrato una svolta decisiva, in seguito a un incendio che aveva causato la morte della moglie e della figlia. Egli salva la vita al gioielliere, ma finisce per stimolarne ulteriormente il già acceso rancore anticristiano.

Il principe Léopold, marito della principessa Eudoxie, è innamorato della bella Rachel, nella cui casa è riuscito ad entrare spacciandosi per un giovane artista ebreo di nome Samuel. In quelle vesti intona una serenata a Rachel e riesce ad ottenerne un appuntamento notturno. Successivamente, nella città che festeggia tra fiumi di vino, Rachel ed Éléazar vengono sorpresi davanti alla chiesa. È solo l'intervento dello stesso Léopold a salvarli da una morte sicura, ma Rachel si chiede il motivo di tanta autorevolezza.

ATTO SECONDO

In casa di Éléazar e Rachel si sta celebrando la Pasqua; Léopold viene colto da Rachel nell'atto di sbarazzarsi del pane consacrato, e si ritrae quando entra la principessa Eudoxie per acquistare un gioiello, che intende donare al marito. Uscita la principessa, Rachel affronta l'amato che le promette un chiarimento definitivo nell'appuntamento notturno che riesce ad ottenere.

Mentre attende, angosciata, Rachel teme che Samuel abbia ingannato lei insieme al padre. Léopold la raggiunge e le confessa di essere cristiano, convincendola a fuggire con lui. Éléazar li sorprende: il sedicente Samuel si offre alla sua vendetta, ma Rachel implora il perdono per l'amato. Léopold, tuttavia, si nega recisamente all'ipotesi del matrimonio, suscitando la rabbia di Éléazar e lo sconcerto di Rachel.

ATTO TERZO

QUADRO PRIMO. Sempre ignara della vera identità di Samuel, ma avendolo seguito, Rachel si presenta a Eudoxie, supplicandola di accoglierla fra la servitù impiegata nella sua residenza. Le implorazioni commuovono la principessa che accetta la giovane fra i ranghi della servitù. Léopold appare assorto ed impensierito: vieppiù scosso dalla presenza di Rachel a palazzo, egli risolve

di confessare tutto alla moglie, ma viene interrotto dalle trombe che annunciano la festa in suo onore.

QUADRO SECONDO. Nei magnifici giardini del palazzo si tiene un ricevimento cui partecipano tutte le massime personalità e una vasta folla di nobili e popolo, mentre i servitori, fra i quali Rachel, attendono alle piccole e grandi necessità della festa. Una pantomima rappresenta la vittoriosa liberazione di alcune dame, prigioniere nel castello incantato presieduto dal Moro. Al successivo banchetto Eudoxie dona a Léopold la catena frattanto recata da Éléazar. Rachel allora irrompe, strappando la catena a Léopold, restituendola a Eudoxie e denunciando il crimine commesso dai due amanti, che appartengono a due diverse religioni. Irrompe anche Éléazar, che accusa l'iniquità dei cristiani, pronti al perdono reciproco ma crudelmente inflessibili verso chi non faccia parte della loro comunità. Per l'affronto il popolo reclama la giustizia estrema.

ATTO QUARTO

Nel carcere Eudoxie implora Rachel di ritrattare: in cambio le cederà l'amato. Rachel opta per il sacrificio personale. Colpito dalla generosità della giovane, Brogni fa condurre Éléazar al proprio cospetto, per convincerlo a salvare Rachel attraverso l'abiura. Scorgendo ormai prossima la vendetta, nella quale vede finalmente compiersi il proprio odio contro i cristiani, Éléazar si conferma inflessibile, e inizia col ricordare al cardinale il rogo, a Roma, nel quale perse la moglie e la figlia, svelandogli come quest'ultima fosse stata in verità salvata da un ebreo. Invano Brogni implora di conoscere le sorti della fanciulla, mentre la folla, all'esterno, reclama la morte per gli infedeli.

ATTO QUINTO

Un corteo di penitenti conduce Éléazar e Rachel al supplizio. Ruggiero decreta loro la condanna a morte emessa dal concilio. Un decreto dell'imperatore Sigismondo salva invece Léopold, condannato all'esilio a vita. Éléazar ha buon gioco ad accusare la giustizia dei cristiani, ma Rachel non intende salvarsi abiurando la propria fede. Una volta che Rachel è stata gettata nell'acqua bollente, ed un momento prima di finirvi egli stesso, Éléazar svela a Brogni che proprio Rachel era la sua figlia perduta.

Argument

PREMIER ACTE

À Constance, en 1414, le peuple fête l'ouverture du concile historique et célèbre avec un *Te Deum* solennel la victoire de l'armée commandée par Léopold, neveu de l'empereur Sigismond, sur les hérétiques de Jan Hus. Cependant, le riche orfèvre juif Éléazar continue son travail malgré le jour de fête; Ruggiero, grand prévôt de la ville, ordonne donc qu'il soit condamné à mort avec sa fille Rachel. Mais le cardinal Brogni, président du concile, sort à ce moment-là de l'église. Il a connu Éléazar autrefois, lorsqu'il vivait à Rome, au temps où il n'était pas encore dans les ordres, et l'avait banni de la ville. C'est justement là que sa vie a pris un tournant décisif, à la suite de l'incendie qui avait provoqué la mort de sa femme et sa fille. Le cardinal sauve donc la vie à l'orfèvre, mais cela ne fait qu'attiser davantage la haine antichrétienne, déjà farouche, du vieux juif.

Le prince Léopold, époux de la princesse Eudoxie, est épris de la belle Rachel et s'est introduit chez elle en se faisant passer pour un jeune peintre juif nommé Samuel; il entonne donc une sérénade à l'intention de la jeune fille et obtient qu'elle lui donne un rendez-vous pour le soir. Ensuite,



Isabel Inez Glathar, figurini (Éléazar, Rachel, Léopold, Imperatore) per *La juive* al Teatro La Fenice di Venezia, 2005 (allestimento della Staatsoper di Vienna, 1999).

Rachel et Éléazar, sortis de leur atelier, sont portés par la foule qui danse et qui boit jusqu'à la porte de l'église, où ils sont attaqués; c'est seulement grâce à l'intervention de Léopold qu'ils échappent à une mort certaine. Rachel est cependant stupéfaite par l'autorité qu'il semble en mesure d'exercer.

DEUXIÈME ACTE

Chez Éléazar et Rachel, on est en train de célébrer la Pâque; Léopold se débarrasse du pain sacré, non sans que Rachel ait remarqué son geste. On frappe à la porte; Léopold se retire à la vue de la princesse Eudoxie, venue acheter une chaîne précieuse pour son époux. À la sortie de la princesse, Rachel affronte son bien-aimé et lui demande des explications; il lui promet alors de tout lui dire au rendez-vous nocturne qu'il réussit à obtenir.

Le soir, pendant qu'elle attend, Rachel se tourmente: elle craint que Samuel ne l'ait trompé avec son père. Léopold la rejoint et lui avoue qu'il est chrétien, mais il parvient à la convaincre de s'enfuir avec lui. Toutefois, Éléazar les surprend; le soi-disant Samuel s'offre alors à sa vengeance, mais Rachel implore pardon pour son amoureux. Cependant Léopold avoue qu'il ne peut pas l'épouser, en déclenchant ainsi la colère d'Éléazar et en troublant Rachel.

TROISIÈME ACTE

PREMIER TABLEAU. Rachel ignore encore la véritable identité de Samuel, mais l'a suivi jusqu'à la porte du palais. Elle se présente à Eudoxie et l'implore de bien vouloir l'accueillir parmi ses servantes; ses prières touchent la princesse, qui accepte la jeune fille comme servante. Léopold paraît



Isabel Inez Glathar, figurini (Eudoxie, Ruggiero, Brogni, Albert) per *La juive* al Teatro La Fenice di Venezia, 2005 (allestimento della Staatsoper di Vienna, 1999).

pensif et inquiet; troublé encore davantage par la présence de Rachel au palais, il résout de tout avouer à sa femme, mais il est interrompu par les coups de clairon qui annoncent le commencement de la fête en son honneur.

DEUXIÈME TABLEAU. Dans les magnifiques jardins du palais, une réception a lieu; les plus hautes personnalités et une multitude de nobles et de gens du peuple y participent, tandis que les serviteurs, et Rachel avec eux, s'occupent des plusieurs nécessités de la fête. Une pantomime représente la libération de quelques dames, prisonnières dans le château du Maure. Pendant le banquet qui suit, Eudoxie donne à Léopold la chaîne qu'Éléazar vient de lui apporter. À ce moment-là Rachel fait irruption, arrache la chaîne des mains de Léopold, la rend à Eudoxie et accuse Léopold d'avoir séduit une juive: elle-même. Éléazar, à son tour, demande qu'on punisse le coupable et dénonce l'iniquité des chrétiens, qui sont cruels et inflexibles seulement envers ceux qui ne font pas partie de leur communauté. Le peuple exige que l'affront soit expié par la mort.

QUATRIÈME ACTE

Eudoxie implore Rachel de rétracter son accusation; en échange, elle lui cédera son bien-aimé. Rachel choisit de se sacrifier. Brogni, touché par la générosité de la jeune fille, fait amener Éléazar, pour le convaincre de sauver Rachel en abjurant sa foi. Mais Éléazar se montre inébranlable: il voit approcher le jour de sa vengeance, où finalement sa haine des chrétiens s'accomplira. Il rappelle au cardinal l'incendie de Rome où il perdit sa femme et sa fille et lui révèle que cette dernière en réalité a été sauvée par un juif. Brogli le supplie en vain de lui révéler où se trouve maintenant sa fille, alors que la foule, à l'extérieur, réclame la mort pour les infidèles.

CINQUIÈME ACTE

Une procession de pénitents conduit Éléazar et Rachel au supplice. Ruggiero leur arrête la condamnation à mort prononcée par le concile. Quant à Léopold, une ordonnance de l'empereur Sigismond lui a sauvé la vie, tout en le condamnant à l'exil à vie. Éléazar ne manque pas de railler la justice chrétienne, mais Rachel ne veut pas se sauver en abjurant sa foi. Au moment où on la précipite dans l'eau bouillante, et avant d'y finir lui-même, Éléazar révèle à Brogni que sa fille perdue, c'était justement Rachel.

Synopsis

ACT ONE

In Constance in 1414, the people are celebrating the opening of the historic council and singing a *Te Deum* to rejoice the defeat of the heresy of Jan Hus thanks to the army led by Léopold, the nephew of Emperor Sigismund. However, the wealthy Jewish goldsmith Éléazar is still working although it is a feast day so the Provost Ruggiero sentences both him and his daughter, Rachel, to death. The president of the Council, Cardinal Brogni, comes out of the cathedral. He has known Éléazar ever since he lived in Rome when he had not yet been ordained. It was in that city – from which the Jew had been banished – that his fate took its decisive turn when his wife and daughter died in a fire. He saved the goldsmith's life, but only ended up by rousing his already fiery Anti-Christian resentment.

Prince Léopold, husband of princess Eudoxie, is in love with the beautiful Rachel; he managed to gain admittance to her house by pretending to be a young Jewish artist called Samuel. In his disguise, he sings Rachel a serenade and manages to make arrangements to meet her at night. Later, in the city that is celebrating with wine glasses filled to the brim, Rachel and Éléazar are taken by surprise in front of the church. It is only thanks to Léopold that they are saved from certain death, but Rachel doesn't understand the cause for such authority.

ACT TWO

Passover is being celebrated in the home of Éléazar and Rachel; Rachel notices as Léopold is trying to get rid of the unleavened bread. He withdraws when Princess Eudoxie arrives to buy a jewel she wishes to give to her husband. Once the princess has left, Rachel turns to her beloved who promises to explain when they meet that night.

While she is waiting in anguish, Rachel worries that Samuel has deceived both her and her father. Léopold arrives and confesses he is a Christian, convincing her to run away with him. Éléazar takes them by surprise: the would-be Samuel offers to surrender himself, but Rachel implores forgiveness for her beloved. Léopold, however, expresses his firm disagreement to any marriage, thus rousing Éléazar's anger and Rachel's bewilderment.

ACT THREE

SCENE ONE. Still unaware as regards Samuel's true identity but having followed him, Rachel goes to Eudoxie, begging her to take her in as a servant in her home. Her implorations move the princess who accepts the young woman amongst the ranks of her servants. Léopold appears deep in thought and uneasy: greatly shocked by Rachel's presence in the palace, he decides to tell his wife everything, but is interrupted by the trumpets announcing the celebrations in his honour.

SCENE TWO. In the magnificent palace gardens, a reception is taking place in the presence of the highest dignitaries and a vast crowd of noblemen and people while the servants, including Rachel, are tending to all the needs of the festivities. A pantomime acts out the victorious liberation of several women, prisoners in the enchanted castle led by the Moro. During the next banquet, Eudoxie gives Léopold the chain she has collected from Éléazar. Rachel then suddenly interrupts and snatches the chain from Léopold, giving it back to Eudoxie and confessing the two lovers' crime since they are of two different religions. Éléazar also bursts in, accusing the Christians of injustice since they proclaim reciprocal pardon but are inflexibly cruel towards anyone outside their community. In view of this insult, the people call for the most extreme form of justice.

ACT FOUR

In prison Eudoxie is begging Rachel to retract her charge: in exchange she will give up her beloved. Rachel chooses personal sacrifice. Overcome by the young woman's generosity, Brogni summons Éléazar to convince him to save Rachel through abjuration. Seeing his revenge so close at hand, when he will finally be able to vindicate his own hatred of the Christian, Éléazar declares his inflexibility and begins reminding the Cardinal of the fire in Rome, when he lost his wife and daughter, revealing that the latter had actually been saved by a Jew. Brogni implores him to reveal the young girl's fate but in vain while outside the crowd is calling for the death of the two infidels.

ACT FIVE

A procession of penitents is leading Éléazar and Rachel to the execution. Ruggiero decrees their death sentence proclaimed by the Council. However, a decree from Emperor Sigismund is to save Léopold, who is condemned to life-long exile. Éléazar has no difficulty in accusing Christian justice, but Rachel has no intention of saving herself by abjuring her true faith. Once Rachel has been thrown into the boiling water, just before he is to meet the same fate, Éléazar tells Brogni that it was Rachel who was his lost daughter.

Handlung

ERSTER AKT

Im Jahre 1414 feiert die Konstanzer Bevölkerung die Eröffnung des historischen Konzils und preist mit einem *Te Deum* die Niederschlagung der ketzerischen Hussiten durch ein von Kaiser Sigmunds Enkel Léopold geführtes Heer. Da der reiche jüdische Juwelier Éléazar trotz des Feiertagserlasses arbeitet, verhängt Großvogt Ruggiero das Todesurteil gegen ihn und seine Tochter Rachel. Kardinal Brogny, der Präsident des Konzils, verläßt eben die Kathedrale; er kennt Éléazar noch aus der Zeit vor seiner Weihe, als er in Rom lebte. Damals hatte er den Juden der Stadt verwiesen. Brognys Schicksal hatte eine wesentliche Wende erfahren, als er wenig später Frau und Tochter bei einem Brand verlor. Er rettet dem Juwelier das Leben, schürt damit jedoch dessen bereits ausgeprägte Aversion gegen die Christen.

Der mit Prinzessin Eudoxie vermählte Prinz Léopold hat sich in die hübsche Rachel verliebt und verschafft sich, als jüdischer Künstler namens Samuel verkleidet, Zutritt zu ihrem Hause. In seiner Verkleidung stimmt er eine Serenade für Rachel an und verabredet mit ihr ein nächtliches Stelldichein. Später werden Rachel und Éléazar von der mit Strömen von Wein feiernden Stadtbevölkerung vor der Kirche überrascht. Einzig Léopolds beherztes Einschreiten bewahrt die beiden vor dem sicherern Tod; aber Rachel sich fragt den wahren Grund dieser Rettung.



La juive alla Staatsoper di Vienna, 1999; regia di Günther Krämer; scene di Gottfried Pilz, costumi di Isabel Inez Glather (allestimento ripreso al Metropolitan di New York nel 2001, e ora riproposto al Teatro La Fenice di Venezia).

ZWEITER AKT

Im Hause Éléazars und Rachels feiert man das Paschah-Fest; Rachel ertappt Léopold beim Versuch, das geweihte Brot heimlich unter den Tisch fallen zu lassen. Er zieht sich fluchtartig zurück, als Prinzessin Eudoxie das Juweliergeschäft betritt, wo sie ein Geschenk für ihren Gemahl kaufen möchte. Als die Prinzessin wieder fort ist, stellt Rachel den Geliebten zur Rede. Dieser verspricht ihr, alles beim nächsten nächtlichen Treffen aufzuklären.

Verängstigt wartet Rachel auf Samuel: sie befürchtet, er könne sie und ihren Vater hintergangen haben. Léopold trifft ein und beichtet ihr, dass er in Wahrheit ein Christ ist. Dennoch gelingt es ihm, sie zur gemeinsamen Flucht zu überreden. Aber Éléazar überrascht die beiden: um Rachels Ehre zu rächen, will er Léopold töten, doch seine Tochter erwirkt Vergebung für den Geliebten. Dieser weigert sich trotz allem standhaft, das Mädchen zu heiraten, wodurch er Éléazar Zorn und Rachels Bestürzung provoziert.

DRITTER AKT

ERSTER AUFZUG. Rachel, die Samuels wahre Identität immer noch nicht kennt, folgt ihm heimlich und meldet sich bei Eudoxie: ihr sehnlichster Wunsch sei es, als Dienstmagd in der Residenz zu

arbeiten. Vom flehentlichen Bitten des Mädchens gerührt, nimmt die Prinzessin sie als Dienstmagd an. Léopold tritt verwirrt und nachdenklich auf: bestürzt über Rachels Anwesenheit im Palast, beschließt er, seiner Gemahlin alles zu beichten; genau in diesem Moment aber ertönen Posaunen und kündigen das Fest zu seinen Ehren an.

ZWEITER AUFZUG. Im prächtigen Palastgarten wird ein Empfang für die obersten Würdenträger gegeben; Adelige und einfaches Volk sind in großer Schar zugegen. Die Dienerschaft, unter ihnen Rachel, wartet dienstbereit am Rande der Veranstaltung. Eine Pantomime stellt die erfolgreiche Befreiung einiger Damen dar, die ein Mohr auf sein verwunschenes Schloß entführt hatte. Beim anschließenden Bankett überreicht Eudoxie Léopold die von Éléazar erworbene Goldkette. Rachel stürzt dazwischen und entreißt Léopold die Kette: sie gibt den Schmuck Eudoxie zurück und klagt öffentlich das Verbrechen an, dessen sie sich mit Léopold schuldig gemacht hat: als Angehörige unterschiedlicher Religionen hätten sie nicht miteinander verkehren dürfen. Nun stürzt Éléazar herein und beklagt die Ungerechtigkeit der Christen, die sich zwar gegenseitig verzeihen, aber Andersgläubigen nicht vergeben wollen. Als Antwort auf diesen Affront fordert das Volk die Exekution der Juden.

VIERTER AKT

Im Kerker fleht Eudoxie Rachel an, ihre Anklage zu widerrufen: im Gegenzug will sie ihr den Geliebten überlassen. Rachel entscheidet sich jedoch für die Selbstopferung. Vom Mut des Mädchens ergriffen, läßt Brogny Éléazar zu sich bringen: Wenn er seinem Glauben abschwört, werde die Tochter begnadigt. Aber Éléazar sieht die Rache nahen, die er sich in seinem Christenhaß immer gewünscht hat. Daher zeigt er sich unnachgiebig und erinnert den Kardinal an den Brand, bei dem dieser Frau und Tochter verlor: er eröffnet Brogny, dass dessen Tochter in Wahrheit von einem Juden gerettet worden sei. Vergebens bittet Brogny um Auskunft über das weitere Schicksal seines Kindes; draußen fordert das Volk längst lautstark die Hinrichtung der Ungläubigen.

FÜNFTER AKT

Eine Büsserprozession führt Éléazar und Rachel zum Richtplatz. Ruggiero verkündet die vom Rat erlassene Todesstrafe. Indes wandelt ein Erlaß Kaiser Sigmunds Léopolds Todesstrafe in lebenslange Verbannung um. Für Éléazar ist es daher ein leichtes Spiel, die christliche Justiz zu beklagen. Rachel zeigt sich nicht gewillt, zur eigenen Rettung dem jüdischen Glauben abzuschwören. Als sie ins kochende Wasser gestoßen wird, nur einen Augenblick vor seiner eigenen Hinrichtung, gibt Éléazar Brogny zu verstehen, dass Rachel dessen verlorene Tochter war.

Nicola Bizzaro
Bibliografia

L'approfondimento del contesto storico, sociale e politico in cui prende corpo un fenomeno artistico o culturale è, in linea di principio, una condizione essenziale per garantirne una comprensione approfondita. Tale postulato, generalmente valido, risulta del tutto imprescindibile nel quadro della produzione operistica francese (o meglio parigina) della prima metà dell'Ottocento, laddove l'espressione artistica diviene uno degli anelli di quel circuito di elaborazione delle tematiche dell'Illuminismo pre- e post-rivoluzionario, a loro volta notevolmente influenti sulle modalità di creazione dell'opera, tanto dal punto di vista della scelta dei linguaggi e della costruzione dei soggetti, quanto da quello dei meccanismi di produzione e rappresentazione, inscindibilmente connessi a un sistema economico in delicato equilibrio fra istanze di controllo del potere centrale e desideri di appropriazione della borghesia emergente. L'approccio a un'opera così rappresentativa del genere grandoperistico qual è *La juive* di Fromental Halévy troverà quindi notevole giovamento dalla lettura preliminare di alcuni titoli prelevati dalla nutrita letteratura dedicata a tale soggetto,¹ fra i quali si segnala per ampiezza di vedute e ricchezza di dettagli lo studio di Anselm Gerhard sui generi 'metropolitani' del teatro musicale francese nella fase di affermazione e sviluppo del *grand-opéra*, in cui le intersezioni fra opera e società sono osservate attraverso l'analisi di alcuni dei titoli più significativi.² Accanto a questi, proponiamo inoltre alcuni interventi esclusivamente dedicati all'approfondimento della situazione musicale del primo Ottocento francese e di alcune problematiche relative al teatro musicale dello stesso periodo.³

¹ Di cui elenchiamo qui di seguito una prima selezione (in ordine cronologico): PAUL BEKKER, *Wandlungen der Oper*, Zurich-Leipzig, Orel Füssli Verlag, 1934 (trad. ingl. di A. Mendel: *The changing Opera*, New York, W. W. Norton, 1935); WILLIAM L. CROSTEN, *French Grand Opera: An Art and a Business*, New York, King's Crown Press, 1948; JOSEPH MARC BAILBÉ, *Le roman et la musique sous la monarchie de juillet*, Paris, Minard, 1969; CLAUDE DUCHET, *La Saint-Barthélemy: De la 'scène historique' au drâme romantique*, «Revue d'histoire littéraire de la France», LXXIII/5, 1973, pp. 845-852; MICHEL FAURE, *Opéra historique et problématique sociale en France, du premier au second Empire*, in *La Musique et le pouvoir* a cura di Hugues Dufourt e Joël-Marie Fauquet, Paris, Aux amateurs des livres, 1987, pp. 87-101; JOSEPH MARC BAILBÉ, *La musique en France à l'époque romantique: 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991; KATHARINE ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, in «*La Revue et Gazette musicale de Paris*», 1834-1880, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

² ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. ingl. di Mary Whittall: *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1998). Dello stesso autore si veda anche: *Die französische 'Grand Opera' in der Forschung seit 1945*, «Acta Musicologica» 50/3, 1987, pp. 220-270.

³ *La musique a Paris en 1830-1831*, a cura di François Lesure (enquête réalisée par Marie-Noëlle Colette, Joël-Marie Fauquet, Adélaïde de Place, Anne Randier et Nicole Wild), Paris, Bibliothèque nationale, 1983; CARL DAHLHAUS, *Französische Musik und Musik in Paris*, «Lendemains», XXX-XXXII, 1983, pp. 5-10; CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus: zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982 (trad. it. di Susanna

All'interno del repertorio grandoperistico, come il lettore avrà appreso dalla consultazione dei saggi di questo volume che precedono questa breve nota bibliografica, il capolavoro di Halévy riveste un ruolo di primissimo piano, non solo in quanto prototipo stilisticamente e formalmente compiuto del genere, ma soprattutto per le tematiche sociali e politiche in esso rappresentate, in particolare proprio in virtù dell'ottica tendenzialmente liberale e progressista promulgata dalla neo-instaurata «Monarchia di Luglio» e attivamente sostenuta dagli autori del dramma.⁴ Ciononostante, lo studioso e il melomane che all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso avessero desiderato approfondire la conoscenza di quest'opera e del suo autore, si sarebbero trovati di fronte a una situazione decisamente desolante: fatta eccezione per uno sparuto corpuscolo d'interventi di carattere prevalentemente biografico apparsi fra il 1870 e il 1970,⁵ la disattenzione della critica e della ricerca sembrano aver indelicatamente consegnato all'oblio più profondo l'immagine di uno dei compositori maggiormente celebrati del Romanticismo musicale francese.

È infatti indubbio che, soprattutto grazie al successo de *La juive*, il compositore parigino godette di un'ampia notorietà per tutto l'arco della sua vita, testimoniata, fra l'altro, da un considerevole numero di scritti a lui dedicati:⁶ non è certo per caso che il talento di Halévy sia stato celebrato addirittura dall'autorevole penna di Richard Wagner,⁷ il cui giudizio positivo è ovviamente reso ancor più eclatante dalle note traiettorie tendenzialmente antisemite intraprese in seguito. Accanto a questo, è necessario inoltre citare le numerose recensioni,⁸ alcune delle quali firmate da

Gozzi: *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino, 1987); *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, a cura di Peter Bloom, New York, Stuyvesant, 1987; MARIE ANTOINETTE HALÉVY, *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, E. Droz, 1938 (Genève, Slatkine Reprints, 1976); *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*, a cura di Heinz Becker, Regensburg, Bosse, 1976 («Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts», LXII); EDWARD J. DENT, *The rise of romantic Opera*, a cura di Winton Dean, Cambridge, Cambridge University Press, 1976; STEVEN HUEBNER, *Opera Audiences in Paris 1930-1970*, «Music and Letters» DXX/2, 1989, pp. 206-225. Per una ricostruzione esaustiva della bibliografia relativa al *grand-opéra* rimandiamo al volume citato nella nota 2.

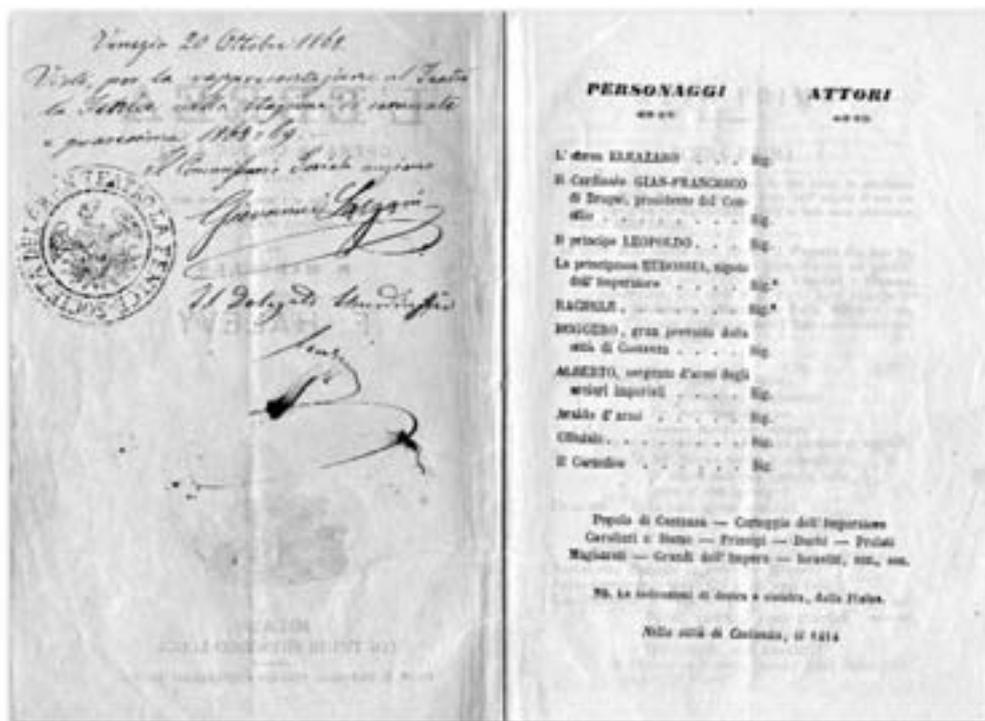
⁴ Per un primo approccio al compositore e all'opera, segnaliamo immediatamente le voci «(Jacques-François) Fromental (-Elie) [Fromentin (-Elias)] Halévy» e «*Juive, La*», entrambe a cura di Hugh MacDonald ospitate in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, 4 voll., London, Macmillan, 1992, e la voce «(Jacques-François) Fromental (-Elie) [Fromentin (-Elias)] Halévy» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, 29 voll., London-New York, Macmillan, 2001.

⁵ JUDAH L. LANDAU, *Judaism in music: Jacques-François Halévy*, London, [s. e.], 1936; JOHN J. H. EBERS, *Spohr und Halévy, und die neues Kirchen-und Opern Musik*, Breslau, Max u. Co., 1937; MINA CURTISS, *Fromental Halévy*, «Musical Quarterly», XXXIX, 1953, pp. 196-214; JOHN WILLIAM KLEIN, *Jacques Fromental Halévy (1799-1862)*, «Music Review», XXIII, 1962, pp. 13-17.

⁶ Si vedano ad esempio HERRMANN STARCKE, «*Die Jüdin*», *Oper von Halévy*, Erfurt, Bartholomäus, [1883 ca.] (Id., «Die Inszenierung und Charakteristik deutscher, italienischer und französischer Opern; Leitfaden für Theater-Verwaltungen, Regisseure, Opernsänger, Capellmeister etc., 2»); CHARLES-ERNEST BEULÉ, *Eloge de F. Halévy à l'Institut de France*, «Les Archives israélites», XIII/2, novembre 1862, pag. 643; CHARLES DE LORBAC, *Fromental Halévy: sa vie, ses œuvres*. Paris, Heugel et Cie, 1862.

⁷ RICHARD WAGNER, *Bericht über eine neue Pariser Oper: «La reine de Chypre» von Halévy*, «Dresdener Abendzeitung», gennaio 1842, pp. 26-29; (trad. ingl. di William Ashton Ellis: *Richard Wagner's Prose Works*, vol. 7, London 1899, p. 205-207); RICHARD WAGNER, *Halévy et «La reine de Chypre»*, «Revue et gazette musicale de Paris», 1842, p. 75-78, 100-102, 179-180, 187-188 (trad. ingl. di William Ashton Ellis, *Richard Wagner's Prose Works*, vol. 7, London, 1899, p. 175-200).

⁸ Si veda *Fromental Halévy: «La juive»*. *Dossier de presse parisienne (1835)*, a cura di Karl Leich-Galland, Saarbrücken, Galland, 1987, a sua volta recensito da STEPHEN HUEBNER, *Review of Fromental Halévy, «La juive»: dossier de presse parisienne (1835)*, edited by Karl Leich-Galland, Saarbrücken, Musik-Edition Lucie Galland, 1987, «Music and Letters», DXXXI/4, novembre 1990, pp. 579-580.



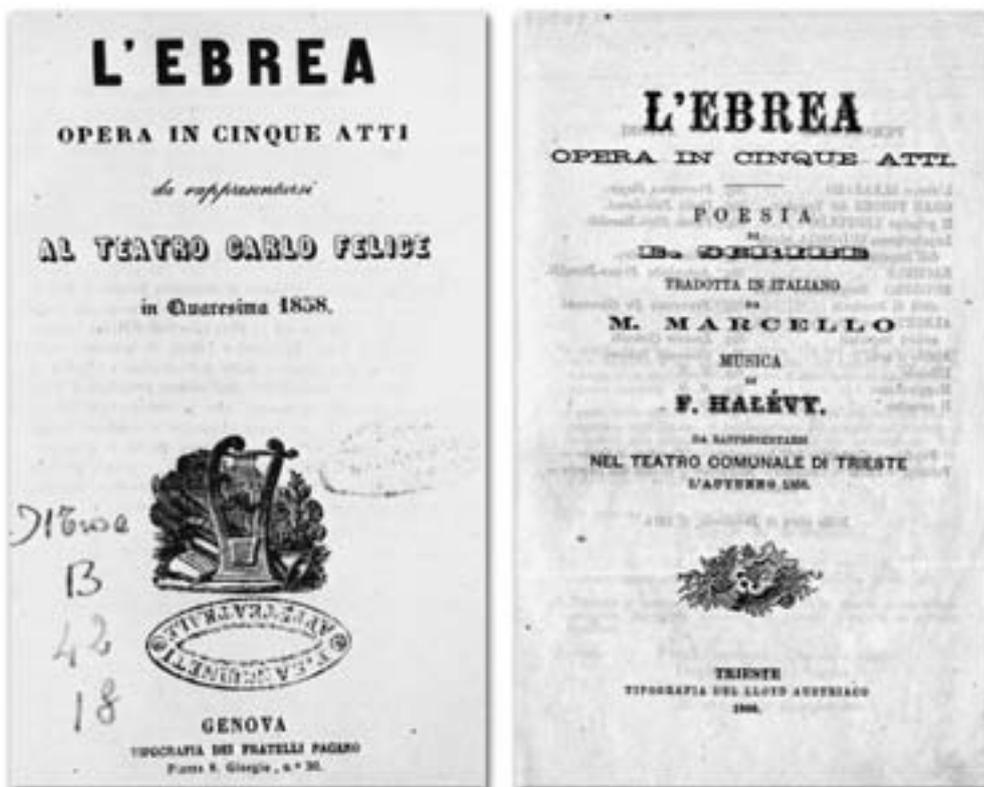
La seconda e terza pagina del libretto (Milano, Francesco Lucca) per la ripresa de *L'ebrea* al Teatro La Fenice di Venezia, 1869, con nota manoscritta: «Venezia 20 Ottobre 1868. Visto, per la rappresentazione al Teatro La Fenice nella stagione di carnevale 1868-1869. Il Commissario Sociale anziano Giovanni Lazzari». Cantavano (gl'interpreti compaiono in un altro esemplare del libretto, conservato, come il presente, nell'Archivio storico del Teatro): Giuseppe Villani (Eleazaro), Paolo Medini (Brogni), Iginio Corsi (Leopoldo), Ida Visconti Grossi (Eudossia), Bianca Blume (Rachele), Francesco Ragner (Ruggiero), Antonio Galletti (Alberto).

nomi decisamente illustri,⁹ anche se non sempre completamente positive, che seguirono le prime rappresentazioni del suo celebre *grand-opéra* e che contribuirono certo in misura non indifferente ad aumentare la popolarità del compositore. Completano il quadro della bibliografia ottocentesca su Halévy, gli scritti e il carteggio dello stesso autore,¹⁰ in cui sono reperibili notizie imprescindibili per una ricostruzione della sua poetica, e la dettagliata biografia stilata dal fratello Léon,¹¹ punto di riferimento fondamentale per ogni ricostruzione storica della vita del compositore e della genesi delle opere.

⁹ Ad esempio HECTOR BERLIOZ, *La juive*, «Le rénovateur», 1 marzo 1935 (si vedano anche i riferimenti contenuti in ID. *Les musiciens et la musique*, a cura di A. Hallays, Paris, 1903) e ALEXANDRE DUMAS, *La juive*, «La Gazette musicale de Paris», n°17, aprile 1835, pp. 141-146; n°18, maggio 1835, pp. 149-154.

¹⁰ FRANÇOIS FROMENTAL ELIE HALÉVY, *Souvenirs et portraits; études sur les beaux-arts*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861; ID., *Derniers souvenirs et portraits*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863; ID., *Correspondence. Selections, Lettres. Fromental Halévy; réunies et annotées par Marthe Galland*, Heilbronn, Galland, 1999.

¹¹ LÉON HALÉVY, *F. Halévy, sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel et Cie., 1863².



Frontespizio del libretto per la ripresa de *L'ebrea* al Carlo Felice di Genova, 1858 (prima rappresentazione italiana). Biblioteca Universitaria di Genova. Cantavano: Noemi De Roissi (Rachele), Rosa Vigliardi (Eudossia), Giovanni Landi (Eleazaro), Pietro Stecchi (Leopoldo), Ippolito Bremond (Brogni). L'opera fu un fiasco, e venne drasticamente mutilata dopo la prima serata (cfr. la recensione riportata in EDILIO FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, s. d., I, p. 233).

Frontespizio del libretto per la ripresa de *L'ebrea* al Comunale di Trieste, 1866. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Francesco Steger (Eleazaro), Paolo Poli Lenzi (Brogni, qui «Gran Priore dei Templari»), Pietro Neri Baraldi (Leopoldo), Calisté Huntley (Eudossia), Antonietta Fricci Baraldi (Frietsche; Rachele; 1840-1912; la prima Selika italiana), Francesco De Giovanni (Ruggiero, qui «Borgomastro della città di Breslavia»), Ignazio Cancelli (Alberto).

L'infelice sorte toccata alla memoria di Fromental Halévy, quasi completamente ostracizzata dall'ordine del giorno della ricerca per circa un secolo, sorprende sicuramente meno se inserita nel contesto degli studi musicologici tardo ottocenteschi e novecenteschi, di certo più interessati, se non legittimamente quantomeno in modo comprensibile, alle grandi stelle del firmamento musicale, non solo operistico. Nel nostro caso, probabilmente, una parte considerevole della 'sfortuna' del compositore parigino è da imputarsi alla spietata concorrenza di compositori attivi in quegli anni in terra francese, da Rossini a Donizetti e Meyerbeer, l'ombra lunga dei quali ha indubbiamente contribuito ad attutirne la meritata fama. Non bisogna tuttavia sottovalutare la

‘scomodità’ di un soggetto come quello tematizzato ne *La juive*, quel conflitto fra cristianesimo ed ebraismo fanatizzati,¹² reso ancor più difficile dallo sviluppo dell’intreccio e soprattutto dal finale: un tema di certo più appropriato per la Parigi degli anni Trenta dell’Ottocento che per quella degli anni Quaranta del Novecento.¹³ Si aggiunga infine che la diffusione della musica di Halévy non ha potuto neanche godere del sostegno che ci si sarebbe potuto aspettare dalla stampa di provenienza ebraica (nella voce «Fromental Halévy» dell’*Enciclopedia Judaica* si legge per esempio che l’atteggiamento del compositore «nei confronti dell’ebraismo sembra essere stato coscientemente neutrale»)¹⁴ e si otterrà una misura approssimativa della portata del silenzio che ne ha contraddistinto la storia della ricezione.

Alla luce di queste premesse, paradossalmente, risulta pertanto (positivamente) sconcertante il riscontro, in tempi recentissimi, di una *Halévy renaissance*, virtualmente inaugurata da un numero della rivista «L’Avant-Scène Opéra» interamente dedicato al compositore parigino,¹⁵ e caratterizzata da una rigogliosa fioritura di saggi e articoli sia di carattere biografico¹⁶ sia dedicati allo studio di aspetti particolari della produzione operistica.¹⁷ A questi si affianca un’altrettanto note-

¹² Sulle relazioni fra ebraismo e musica si vedano: ABRAHAM ZVI IDELSOHN, *Jewish music in its historical development*, New York, Holt, 1929; PAUL NETTL, *Jewish Connections of some Classical Composers*, «Music & Letters», vol. 45/4, 1964, pp. 337-344; ARTHUR HOLDE, *Jews in Music: from the Age of Enlightenment to the Mid-Twentieth Century*, New York, Bloch Publishing Company, 1974. Particolarmente rilevanti per il nostro soggetto sono inoltre: JAMES H. JOHNSON, *Antisemitism and Music in Nineteenth-Century France*, «Musica Judaica» v/1, 1982/83, pp. 79-96; MAURICE BLOCH, *La Femme juive dans le roman et au théâtre*, in *Conférence faite à la Société des études juives le 23 janvier 1982*, extrait de la «Revue des études juives», XXXIII, Paris, Librairie A. Durlacher, 1892; JOHN H. BARRON, *A Golden Age for Jewish Musicians in Paris 1820-65*, «Musica Judaica», XII/2, New York, 1992, pp. 30-51.

¹³ Vale la pena, a tale proposito, di menzionare alcuni titoli la cui consultazione potrà contribuire alla comprensione della condizione politica della popolazione di confessione ebraica nella Francia post-rivoluzionaria: THÉOPHILE HALLEZ, *Des juifs en France: de leur état moral et politique depuis les premières temps de la monarchie jusqu’à nos jours*, Paris, G.-A. Dentu, 1845; LÉON HALÉVY, *Résumé de l’histoire des juifs modernes*, Paris, Lecointe, 1928; ZOSA SZAJKOWSKI, *Jews and the French Revolutions of 1789, 1830 and 1848*, New York, Ktav, Szajkowski, 1970; PHILIPPE BOUDREL, *Histoire des juifs de France*, Paris, A. Michel, 1974; DAVID FEUERWERKER, *L’émancipation des juifs en France de l’Ancien Régime à la fin du second Empire*, a cura di Michel Albin, Paris, 1976; MICHAEL GRAETZ, *Les juifs en France au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁴ *Enciclopedia Judaica*, 16 voll. Jerusalem, Macmillan, 1971; voce «Halévy, (François) Fromental Elie» a cura di Josef Tal.

¹⁵ *Fromental Halévy*, «*La juive*», «L’Avant-Scène Opéra», 100, luglio 1987, all’interno del quale segnaliamo i seguenti interventi: JEAN-ALEXANDRE MÉNÉTRIER, *L’amour triste: Fromental Halévy et son temps*, pp. 4-12; HÉLÈNE PIERRAKOS, *Chrétien, judaïsme et la musique*, pp. 20-23; KARL LEICH-GALLAND, «*La juive*»: *Commentaire musical et littéraire*, pp. 32-87.

¹⁶ ANNE DELILLE-CHOUKROUN, *Jacques Fromental Elie Halévy*, «Archives Juives» 28/2, Paris, 1995; KARL LEICH-GALLAND, *Fromental Halévy et l’âge d’or de l’opéra français*, Paris, Fayard, 1996, pp. 68-79; RUTH JORDAN, *Fromental Halévy – His Life and Music 1799-1862*, London, Kahn and Averill, 1994 (New York, Limelight, 1996), recensito da DIANA R. HALLMAN, *Review of «Fromental Halévy: His life and Music», by Ruth Jordan*, «Notes», DIV/2, autunno 1997, pp. 83-84; THOMAS G. KAUFMAN, *Jacques Fromental Halévy: More than a one-opera composer*, «The Opera Quarterly» xv, 1999, pp. 660-676. Si veda anche *Entre le théâtre et l’histoire: La famille Halévy, 1760-1960*, a cura di Henri Loyrette, Paris, Fayard, 1996.

¹⁷ KARL LEICH-GALLAND, *Quelques Observations sur les autographes des grands opéras de Fromental Halévy*, in *Les Sources en musicologie. Actes des journées d’études de la Société française de musicologie à l’Institut de recherche et d’histoire des textes d’Orléans-La Source*, 9-11 septembre 1979, a cura di Michel Huglo, Paris, Editions du CNRS, 1981, pp. 159-163; PETER KAISER, *Ballettmusiken in Opern von Fromental Halévy: Notwendigkeit einer Annäherung*, in *Meyerbeer und der Tanz*, a cura di Gunhild Oberzaucher-Schuller e Hans Moeller, Feldkirchen bei München, Paderborn, 1998 («Meyerbeer Studien, II»).



Copertina del libretto per la ripresa de *L'ebrea* a Buenos Aires, 1874. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Libretto bilingue: traduzione italiana di Marcello e traduzione spagnola in prosa (manca il *cast*). Nonostante quanto si legge nel frontespizio («representada por la primera vez en Buenos Aires»), *La juive* era già stata data, in francese, nel 1854 (cfr. ALFRED LOEWENBERG, *Annals of Opera*, Genève, Societas Bibliographica, 1955).

vole mole di studi specificamente consacrati all'analisi de *La juive*,¹⁸ fra i quali non possiamo non citare il contributo di Diana Hallman, *Opera, Liberalism and Antisemitism in Nineteenth-Century Music*, in cui è ricostruita, con dovizia di particolari e notevole acume critico, la storia della ge-

¹⁸ JOHN WILLIAM KLEIN, *Halévy's «La juive»*, «Musical Times», CXIV/1560, febbraio 1973, pp. 140-141; JACQUES JOLY, *Due padri-tenori tra odio e follia: «La juive» e «Maria Padilla»*, in «Opera & libretto» II, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1993; ISABELLE MOINDROT, *Le geste et l'idéologie dans le grand-opéra: «La juive» de Fromental Halévy*, «Sur les scènes du XX^{ème} siècle. Revue

nesi dell'opera nel quadro della vicenda socio-politica degli autori, dedicando un'attenzione particolare al delicato problema dell'antisemitismo all'interno e all'esterno della scena teatrale.¹⁹

Diversamente da quanto abbiamo notato per Halévy, l'interesse per l'autore del libretto dell'opera, l'onnipresente Eugène Scribe, mantenutosi vivo attraverso una regolare uscita di pubblicazioni ottocentesche²⁰ e novecentesche²¹ (caso piuttosto singolare per un librettista), sembra essersi esaurito proprio negli anni Ottanta del Novecento. Buona parte dei risultati di detti studi sono compendiate nella tesi di dottorato di Katrin Pendle, pubblicata nel 1979 col titolo *Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, di cui si raccomanda vivamente la lettura.²² Resta comunque a disposizione per ulteriori ricerche il monumentale *corpus* della produzione letteraria, pubblicato in sedici volumi fra il 1874 e il 1885.²³ Da segnalare infine la ricca monografia,²⁴ accompagnata da un breve ma interessante articolo²⁵ (entrambi decisamente datati) sulla vita e l'ar-

de la Société des Études Romantiques», CII, 1998, p. 63-79; KARL LEICH-GALLAND, 'Scheut Ihr Erinnerung?' Zur Wirkung von Halévy's «La juive», in Halévy: «La juive», programma di sala per la rappresentazione de *La juive* alla Vienna Staatsoper, 1999/2000, pp. 19-26; FRIEDER REININGHAUS, *Religion als Triumph und Trauma. Glaubensfragen und Kirchenbilder in musikalischem Gewand*, *ivi*, pp. 48-52; CORMAC NEWARK, *Ceremony, Celebration and Spectacle in «La juive»*, in *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; *Actes du colloque Fromental Halévy. Paris, Novembre 2000*, a cura di Francis Claudon, Gilles de Van e Karl Leich-Galland, Weinsberg, Galland, 2003 («Études sur l'opéra français du XIX^e siècle, 5»).

¹⁹ DIANA R. HALLMAN, *Opera, Liberalism and Antisemitism in Nineteenth-century France. The Politics of Halévy's «La juive»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 (si veda inoltre DIANA R. HALLMAN, *The french grand Opera «La juive» (1835): A Socio-Historical Study*, Ph.D. diss., New York, City University of New York, 1995, 2 voll.).

²⁰ PAUL SMITH, *Eugène Scribe*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», vol. XXVIII/8, febbraio 1861, pp. 57-58; ERNEST LEGOUVÉ, *Eugène Scribe*, Paris, Didier, 1874; ERNEST LEGOUVÉ, *Eugène Scribe*, «Le Menestrel», XI, 1874, pp. 108-109; A. DE FORGES, *Scribe, son répertoire, ses collaborateurs*, «Le Menestrel», XLII, 1876, pp. 67-68; BRANDER MATTHEWS, *Eugène Scribe*, in *Dramatists of the Nineteenth Century*, New York, Scribner, 1881.

²¹ MICHAEL KAUFFMANN, *Zur Technik der Komödien von Eugène Scribe*, Hamburg, Lutcke & Wulff, 1911; PAUL BONNEFON, *Les Métamorphoses d'un opéra. Lettres inédites de Eugène Scribe*, «Revue des deux Mondes», ser. 6, vol. XLI, 1917, pp. 877-899; PAUL BONNEFON, *Scribe sous l'Empire et sous la Restauration d'après des documents inédits*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», vol. XVII, 1920, pp. 321-370; PAUL BONNEFON, *Scribe sous la Monarchie de Juillet d'après des documents inédits*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», vol. XXVIII, 1921, pp. 240-260; NEIL COLE ARVIN, *Eugène Scribe and the French Theatre, 1815-1860*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1924; ARTHUR SCHERLE, *Eugène Scribe und die Oper des 19. Jahrhunderts*, «Maske und Kothurn», III, 1957, pp. 141-158; KARIN PENDLE, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, «Musical Quarterly», vol. LVII, 1971, pp. 535-561; HANS HEINSHEIMER, *Libretti am laufenden band: Eugène Scribe*, «Neue Zeitschrift für Musik», CXXXV, 1974, pp. 237-240; ANDREW PORTER, *Don't blame Scribe!*, «Opera News», XXXVII, aprile 1975, pp. 26-27; HANS HEINSHEIMER, *The Scribe Factory*, «Opera News», XLI, gennaio 1977, pp. 16-19; CAROLE CHABOT, *Ballet in the operas of Eugène Scribe: An apology for the presence of dance in opera*, «Studies in Music from the University of Western Ontario», V, 1980, pp. 7-14; HELENE KOON e RICHARD SWITZER, *Eugène Scribe*, Boston (Mass.), Twayne, 1980; J. BRANDER MATTHEWS, *Eugène Scribe*, «Atlantic Monthly», XLVII, 1881, pp. 678-690; ANTOINE BENOIST, *Les opéras et les opéras comiques de Scribe*, «Revue des Cours et Conférences», III, 1985, pp. 80-96; JACQUES BONNAURE, *Monsieur Scribe ou le romantisme du juste milieu*, «L'Avant-Scène Opéra» cit., pp. 88-93.

²² KARIN PENDLE, *Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979 («Studies in Musicology, VI»).

²³ EUGÈNE SCRIBE, *(Œuvres complètes, 76 voll.)*, Paris, E. Dentu, 1874-1885.

²⁴ LOUIS M. QUICHERAT, *Adolphe Nourrit. Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, 3 voll., Paris, L. Hachette, 1867.

²⁵ FRANCIS ROGERS, *Adolphe Nourrit*, «Musical Quarterly», XXV, 1939, pp. 11-25.



Copertina del libretto per la ripresa de *L'ebrea* alla Scala di Milano, carnevale-quaresima 1882-1883. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Edmondo Vergnet (Eleazaro), Paolo Medini (Brogni), Vittore Delilieri (Leopoldo), Giuseppina Musiani (Eudossia), Abigaille Bruschi Chiatti (Rachele), Napoleone Limonta (Ruggiero), Giovanni Bonivento (Alberto). Nella Raccolta Rolandi si conservano sedici libretti relativi ad altrettante riprese de *La juive*, più altri non collegati a specifiche rappresentazioni, tra i quali uno (Milano, Ricordi, 1849) con una traduzione diversa da quella di Marcello (non menzionato il traduttore).

te di Adolphe Nourrit (di cui si possono leggere i ricordi autobiografici, in una rielaborazione inglese),²⁶ primo interprete del ruolo di Éléazar che, com'è noto, collaborò attivamente alla stesura definitiva della partitura.

²⁶ *The great tenor tragedy: the last days of Adolphe Nourrit as told (mostly) by himself*, edited, annotated, and with an introduction and epilogue by Henry Pleasants (trad. di Henry e Richard R. Pleasants), Portland (Or.), Amadeus Press, 1995.

Online

a cura di Roberto Campanella

Distrazioni anticlericali

Nell'opinione generale il *grand-opéra* si configura come una complessa macchina teatrale, verosimilmente concepita a scopo di mero intrattenimento: la lunga trama da *feuilleton*, che procede a tinte fosche e con grandi colpi di scena, appare come 'alleggerita' da sontuosi allestimenti scenici, eleganti costumi, imponenti masse corali, accattivanti canzoni e, non ultimi, i famosi 'ballabili', tanto cari al pubblico parigino, da divenire un ingrediente obbligatorio per questa forma di spettacolo. Tutto questo apparato, dunque, doveva appagare gli occhi e le orecchie dello spettatore, tenendolo inchiodato alla poltrona nel corso di ben cinque atti e, per così dire, 'distrarlo' di tanto in tanto dalla storia spesso truculenta, che si svolgeva sul palcoscenico, aiutandolo ad arrivare più agevolmente all'immane *coup-de-théâtre* finale ...

Ma ad una più attenta analisi non può passare inosservato il fatto che due tra i maggiori rappresentanti di questo genere, Halévy e Meyerbeer, sono entrambi di religione ebraica e che i loro rispettivi capolavori, comparsi sulla scena nello stesso periodo, *La juive* e *Les huguenots*, presentano una tematica per certi aspetti scabrosa, nella quale emerge la spietata intolleranza dei sostenitori della chiesa e del papa verso gli appartenenti ad un'altra confessione religiosa. Si tratta di una pura coincidenza, dovuta all'affannosa ricerca da parte di Scribe di argomenti atti a suscitare le più forti emozioni negli spettatori, assecondandone il capriccio? No di certo. La spiegazione è diversa e va cercata nella situazione socio-politica instauratasi in Francia, immediatamente dopo la 'rivoluzione di luglio' (1830).

In quel momento la borghesia francese riassaporava il gusto della libertà dopo il goffo tentativo da parte di Carlo X di soffocare ogni istanza di rinnovamento con un colpo di stato, sostenuto dalla parte più retriva della nobiltà e del clero, allo scopo, ormai anacronistico, di ristabilire l'assolutismo monarchico e la tradizionale alleanza fra trono ed altare. Alle provocatorie *ordonnances* dell'ultimo regnante della dinastia borbonica aveva risposto invitando il popolo a sollevarsi. *Le trois glorieuses*, le esaltanti giornate della 'rivoluzione di luglio', si erano concluse con l'instaurazione di una monarchia costituzionale di stampo assai moderato, ma intanto era ritornato in Francia un clima politico un po' più respirabile. Il nuovo sovrano, Luigi Filippo, non era quel che si dice un 'democratico', per quanto nutrisse idee vagamente liberali (del resto proprio per questo era stato eletto dall'alta borghesia, della quale egli assecondava l'impulso all'arricchimento e all'espansione coloniale), tuttavia la sua azione di governo mirò a smantellare ogni residuo dell'*Ancien Régime*; il che si tradusse, tra l'altro, in una linea politica 'anticlericale', volta a ridimensionare l'influenza della chiesa sulla società.

Ed eccoci al punto che ci sta a cuore: opere come *La juive* e *Les huguenots* sono elementi tutt'altro che secondari in questo quadro storico, per la semplice ragione che contribuirono dal *côté* artistico-culturale alla realizzazione della politica 'religiosa' della monarchia orleanista, mettendo a nudo il volto talora truce dell'istituzione ecclesiastica e, più in generale, gli effetti deleteri d'ogni 'fanatismo' o 'fondamentalismo' che dir si voglia; in questo senso non svolgerebbero più soltanto

quella funzione di puro intrattenimento, che superficialmente potrebbe essere loro attribuita in modo esclusivo, per assumere, in parte, anche una connotazione ‘impegnata’ e veicolare un messaggio tutto sommato valido anche nel nostro travagliato presente.

Ma questi sono dati ormai acquisiti dalla recente ricerca critica, di cui si trova qualche eco anche nella rete, come si constaterà esaminando la rassegna dei siti più significativi rispetto all’argomento dell’attuale fascicolo, che ci accingiamo presentare.

Iniziamo col dire che non esiste un sito consacrato interamente ad Halévy, che deve accontentarsi dell’ospitalità, a dire il vero piuttosto generosa, offertagli dal virtuale *Meyerbeer Fan Club* (in inglese). Qui si trova una biografia, redatta in occasione del bicentenario della nascita; con foto del monumento funebre e copia di una lettera autografa, indirizzata al nome eponimo di questo sito. Il testo si snoda tra reiterate lamentazioni per la scarsa attenzione che, nella seconda metà del Novecento, i Francesi hanno dedicato non solo all’autore de *La juive*, ma anche a vecchie glorie come Auber e lo stesso ‘divino’ Meyerbeer, a differenza dai ‘cugini’ abitanti a sud delle Alpi, che invece avrebbero saputo rivalutare anche gli operisti ottocenteschi minori: Mercadante, Pacini, i fratelli di Ricci, nonché perfetti sconosciuti, quali Carlo Coccia, Giuseppe Apolloni, Nicola Vaccai...¹ *Glissons!*

Ancora il *Meyerbeer Fan Club* contiene l’elenco delle opere con nome del librettista, luogo e data della prima rappresentazione (per *La juive* è disponibile anche il riassunto della vicenda),² oltre ad una discografia ad opera di Tom Kaufman, aggiornata però solo al 1998: nelle brevi parole di commento ricorrono più o meno le stesse lamentele che accompagnano la biografia.³

Lo stesso sito offre, inoltre, due testi critici – *The three Giants of ‘french’ Opera* («I tre giganti dell’opera ‘francese’») del già citato Tom Kaufman (1998),⁴ *Halévy’s «La tempesta»* di Clarissa Lablache (1999)⁵ – nonché un articolo, apparso sul *New York Time* a firma di Anthony Tommasini in occasione della sopraccitata esecuzione presso la Carnegie Hall, *An unfamiliar Tale of Pride and Prejudice* («Un inquietante racconto d’orgoglio e pregiudizio», 1999).⁶ Nel testo di Kaufman si indagano, con dovizia di argomentazioni, le cause del declino dei tre ‘giganti’ del *grand-opéra* – ovviamente Meyerbeer, Auber e Halévy – per arrivare alla situazione presente, in cui si può intravedere la possibilità di una loro rinascita. Clarissa Lablache, invece, presenta uno spaccato della situazione caratterizzante il teatro musicale londinese intorno alla metà dell’Ottocento, quando fanno la loro apparizione vari capolavori provenienti dalla Francia, che riescono a soddisfare l’ultraesigente pubblico britannico: in particolare *La juive* e *La tempesta* di Halévy (della quale viene offerta un’ampia sintesi). L’articolo di Tommasini, infine, prima di recensire lo spettacolo cui è dedicato, solleva ancora una volta la questione riguardante le cause che hanno potuto provocare la scomparsa per così lungo tempo de *La juive*, a dispetto dell’ammirazione suscitata in Mahler e addirittura in Wagner, tutt’altro che alieno, nel corso della sua vita, da attacchi di antisemitismo ‘musicale’.

Altre brevi biografie in inglese si possono reperire sull’enciclopedia *Wikipedia*, che presenta una breve rassegna degli avvenimenti più salienti della vita con citazione delle opere più importanti,⁷ su *Opera World*, che in conclusione ricorda l’apprezzamento nei confronti compositore da

¹ <http://www.meyerbeer.com/halebio.htm>.

² <http://www.meyerbeer.com/Halevy.htm>.

³ <http://www.meyerbeer.com/halvdisc.htm>.

⁴ <http://www.meyerbeer.com/three.htm>.

⁵ <http://www.meyerbeer.com/halvysla.htm>.

⁶ <http://www.meyerbeer.com/juivenytimes.htm>.

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Halévy.

L'EBREA
Opera in 5 Atti
DI
E. SCRIBE
traduzione italiana
DI
M. MARCELLO
Musica di
F. HALÉVY

6800

CANTO IN CHIAVE DI SOL
con accomp.^{to} di Pianoforte

6800

Proprietà dell'editore

Milano *F. Lucca*

Firenze, Bacci Torino, Bianchi Napoli, Girard e C. Venezia, Bassan

Edizione Rolandi

Spartito di F. Lucca. Traduzione di Marco Marcelliano Marcello (1820-1865). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). La prima rappresentazione italiana ebbe luogo a Genova, Carlo Felice, 1858.



La juive all'Opera di San Francisco, 1935. In scena: Ezio Pinza (Brogni), John Howells (Ruggiero). Foto Morton. Pinza (1892-1957) esordì a Soncino (1914) nella *Norma* (Oroveso). Tra i maggiori bassi del suo tempo, fu tra l'altro un grandissimo Don Giovanni.

parte di Berlioz e, appunto, di Wagner⁸ e su *Music with Ease*.⁹ Tra le pagine di *Jewry in Music* troviamo, invece, la genealogia della famiglia Halévy, a partire da Elyahu Halfon Levy, *alias* Élie Halévy (1760-1826).¹⁰

Per quanto riguarda i siti in francese – diversamente da quello che si potrebbe pensare – la situazione non è migliore: non esiste un sito ‘ufficiale’ e le pagine degne di nota sono veramente limitate. Il sito in omaggio a Jules Massenet (disponibile anche in inglese) ospita un breve profilo, in cui ancora una volta si sottolinea il valore di questo compositore ingiustamente emarginato;¹¹ l’enciclopedia telematica *Wikipedia* (edizione francese) mette in rilievo, tra l’altro, le doti di melodista, ma anche di scrittore e di docente;¹² *100% Musique*, realizzato da Michaël Petit, un appassionato di musica, in un fulmineo cenno sintetizza con chiarezza le caratteristiche peculiari dell’arte dell’autore de *La juive*;¹³ infine *Musicologie.org*, dopo una breve sintesi della vita, offre l’elenco completo delle composizioni musicali e degli scritti, oltre ad un’esauriente bibliografia.¹⁴

In tedesco segnaliamo solo la scarna pagina biografica della corrispondente edizione dell’enciclopedia *Wikipedia*.¹⁵

Un po’ più interessante il sito olandese *klassiekemuziekgids.net*, che propone un breve profilo, seguito dall’elenco delle opere principali, in cui viene messo in evidenza il legame di Halévy con Auber e Boïeldieu, ravvisabile nello stile fluido e melodioso.¹⁶

Nulla, purtroppo, che valga la pena di segnalare tra i siti in italiano. Consoliamoci citando altre pagine significative riguardanti i documenti iconografici: innanzi tutto quelle di *Gallica*, l’imponente raccolta digitale di testi ed immagini della Bibliothèque nationale de France, che offre una galleria di trentaquattro riproduzioni relative in gran parte a ritratti e caricature;¹⁷ poi quelle del nordamericano *Picture History* su cui è possibile reperire un ritratto del compositore e uno della figlia Geneviève, che – com’è noto – si unì in matrimonio con Georges Bizet;¹⁸ infine le pagine del sito ospitante *Wikimedia Commons*, una sorta di libera enciclopedia multimediale aperta al contributo del pubblico, che mette a disposizione un bel ritratto in bianco e nero.¹⁹

Un altro importante documento iconografico si può visionare su *Jewish Virtual Library*: si tratta della riproduzione (purtroppo a bassa definizione) della locandina della *Marche Funèbre et De Profundis en Hébreu* con dedica al Maestro Luigi Cherubini da parte dell’allievo Halévy, a cui era stata commissionata dal Consistoire Israélite du Département de la Seine, per una celebrazione in memoria del duca di Berry (Parigi, 1820). Il nome del giovane artista – che grazie a questa composizione si meritò l’interesse del pubblico – vi appare associato a quello di importanti istituzioni musicali.²⁰ Per finire, il sito *Argosy Book Store* presenta la fotocopia della lettera autogra-

⁸ <http://www.operaworld.com/special/halevy1.shtml>.

⁹ <http://www.music-with-ease.com/halevy-life.html>.

¹⁰ <http://www.smerus.pwp.blueyonder.co.uk/halevytree/halevy/aqwg01.htm#11C>.

¹¹ <http://www.jules-massenet.com/halevy.htm>.

¹² <http://fr.wikipedia.org/wiki/Halévy>.

¹³ <http://100musique.free.fr/histoire/compostr/halévy.htm>.

¹⁴ <http://www.musicologie.org/Biographies/h/halévy.html>.

¹⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Fromental_Halévy.

¹⁶ <http://www.klassiekemuziekgids.net/componisten/halevy.htm>.

¹⁷ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721084>.

¹⁸ <http://www.picturehistory.com/find/p/15955/mcms.html> (Jacques) e <http://www.picturehistory.com/find/p/21540/mcms.html> (Geneviève).

¹⁹ http://commons.wikimedia.org/wiki/Jacques_Fromental_Halévy.

²⁰ <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsourceloc/Halevy.html>.

fa, datata 12 maggio 1858, in cui il compositore offre entusiasticamente l'ultima opera portata a termine, *La magicienne*, per una nuova produzione. La lettera originale è proposta all'acquisto *online*.²¹

Ma passiamo all'argomento-*clou* della presente rassegna: *La juive*, alla quale la rete dedica molto più spazio, rispetto a quello accordato al suo pur geniale compositore. Il libretto si può reperire sul tedesco *Operone*, insieme ad indicazioni relative a personaggi e ruoli vocali («Personen»), coro e comparse («Chor und Statisterie»), luogo e tempo («Ort und Zeit»), composizione dell'orchestra («Orchester»), struttura formale («Form»), durata («Aufführungsdauer») e casa editrice («Verlag»). Segue una discografia aggiornata al 2003 («Tondokumente»). Lo stesso sito contiene, inoltre, l'elenco delle opere più importanti, diviso per generi (*grand-opéra* e *opéra-comique*).²²

Anche *Opera Glass*, presso il server della Stanford University, offre il libretto, nonché l'elenco delle opere più importanti e la riproduzione di un ritratto (di buona qualità).²³

Due edizioni 'd'epoca' del libretto sono acquisibili in formato PDF sul già citato *Gallica*: la prima fa parte del volume IV del *Théâtre de Eugène Scribe* (Paris, M. Lévy frères, 1859, pp. 216-288), l'altra è costituita da un unico volumetto (Paris, Stock, 1935).²⁴

Una sintesi dell'opera, preceduta da qualche notizia sulla sua genesi e seguita da alcune note sulla 'fortuna' e una breve analisi della vocalità, si può leggere sulla versione consultabile gratuitamente *online* del *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi).²⁵

Sempre riguardo al capolavoro di Halévy, *Culturevulture.net* propone la recensione (in inglese, con foto di scena) relativa ad una recente produzione del New Israeli Opera, accompagnata da alcune notizie su famose interpretazioni del passato, oltre ad un cenno su due edizioni contemporanee (Vienna, 1999 e New York, 2003).²⁶ Sul sito della statunitense NPR (National Public Radio) troviamo, tra le pagine rispettivamente di *World of Opera* e *At the Opera*, due articoli in riferimento alla già menzionata esecuzione de *La juive*, avvenuta nell'aprile del 2000 presso la Carnegie Hall sotto la direzione di Eve Queler.²⁷

A proposito d'opera, non possiamo non accennare ad un sito dedicato agli appassionati frequentatori dei teatri a livello internazionale: il multilingue *Operabase*, un'imponente banca dati, che fornisce ragguagli sulle rappresentazioni in tutto il mondo, i festival, gli artisti e i teatri. Ad esempio selezionando sulla pagina dell'indice la voce «strumento di ricerca» (nella sezione «Rappresentazioni») e poi digitando «Halévy» e «Juive» nei campi corrispondenti del motore di ricerca si ha in un attimo l'elenco degli spettacoli relativi al periodo di tempo, e volendo anche al luogo, preventivamente determinato. Nel caso de *La Juive* risulta che nel 2005, oltre alle rappresentazioni programmate alla Fenice, si svolgeranno, tra febbraio ed aprile, tre recite all'Opera di Vilnius.²⁸

²¹ <http://www.argosybooks.com/-autographs/-GHs/Halevy.html>.

²² <http://www.operone.de/libretti/halevyjuive1.htm>, <http://www.operone.de/opern/juive.html> e <http://www.operone.de/komponist/halevy.html>.

²³ <http://opera.stanford.edu/Halevy/LaJuive/libretto.html>, <http://opera.stanford.edu/Halevy/main.html> e <http://opera.stanford.edu/Halevy/pix/phot0.jpg>.

²⁴ <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-29691&I=1&M=pagination&Y=Image> e <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-27241&M=pagination&Y=Image>.

²⁵ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1672.

²⁶ <http://www.culturevulture.net/Opera/Juive.htm>.

²⁷ <http://www.npr.org/programs/worldofopera/archives/990925.woo.html#performers> e <http://www.npr.org/programs/attheopera/archives/990925.ato.html>.

²⁸ <http://www.operabase.com/index.cgi?lang=it>.

Su *Hearth Link* possiamo leggere un'analisi dell'opera a cura di Miriam Palay, preceduta da qualche cenno sulla storia della famiglia Halévy e seguita da un elenco di altre opere d'argomento ebraico (l'ortografia, però, lascia un po' a desiderare).²⁹

Il sito della stazione radio 5MBS (The Music Broadcasting Society of South Australia) riporta (più correttamente) la già citata analisi della Palay, seguita da alcune note relative ad una registrazione dell'opera andata in onda nel febbraio 2003: in esse si precisa che la partitura è stata ridotta a proporzioni meno 'wagneriane' grazie ai soliti tagli, per poi concludere, non senza qualche contraddizione, con l'auspicio che tale registrazione contribuisca a ridare a questo capolavoro quel posto d'assoluto rilievo che gli avevano riservato *il tempo* Berlioz e lo stesso Wagner.³⁰

Su *Musicweb International* troviamo, a firma di Colin Clarke, una presentazione della prima edizione discografica in tedesco (Francoforte, 1951, sotto la direzione di Kurt Schröder), in occasione del suo riversamento su CD.³¹

Su *Klassik Akzente* si può leggere (ancora in tedesco) la recensione ad un DVD del capolavoro di Halévy (Deutsche Grammophon, 2004), intitolata *Racheist grausam* («La vendetta è crudele»): si tratta della rappresentazione andata in scena il 12 maggio 2003 allo Staatsoper di Vienna, sotto la direzione di Vjekoslav Sutej, con l'apprezzato Neil Shicoff nel ruolo di Eléazar, il cui allestimento verrà riproposto in queste recite veneziane.³² Un'ampia recensione (in francese) alla medesima edizione (*La juive* «*Tout ce qui souffre est plein de haine*» di Jacques Hétu) si trova su *ResMusica.com*: anche qui non si risparmiano le lodi per Neil Shicoff, oltre che per lo spettacolo nel suo complesso.³³ *Classics Today France* propone un'ulteriore positiva recensione (sempre in francese) a firma di Laurent Barthel, che si sofferma, tra l'altro, sulle suggestioni offerte dalla regia di Günter Krämer.³⁴

Sul sito dell'*Internet Bookshop Italia* è possibile ascoltare alcuni frammenti da un'edizione *live* (RCA, Red Seal, 2002),³⁵ mentre quello della *Universal Music* presenta un CD di arie interpretate dall'insuperabile Cesare Siepi, dando anche la possibilità di ascoltare, per ognuna, un breve frammento musicale: tra esse vi è anche «*Si la rigueur et la vengeance*» da *La juive*, (1.2).³⁶

Quanto al contesto politico e culturale in cui *La juive* fu concepita e rappresentata, il sito della Cambridge University Press offre alla lettura il primo capitolo (*The collaboration and rapprochement of the authors of «La Juive»*) di un saggio di Diana R. Hallman: *Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteenth-Century France. The Politics of Halévy's «La Juive»*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2002.³⁷

Una recensione (in inglese) all'intero saggio della Hallman è disponibile su *H-France Rewiew*. In base al resoconto fornito, si comprende che la studiosa ravvisa nel capolavoro di Halévy una denuncia dell'intolleranza clericale e del fanatismo religioso, pur cogliendo nell'opera un atteggiamento alquanto contraddittorio nei confronti degli ebrei, come testimonierebbero i numerosi ste-

²⁹ <http://home.earthlink.net/~mgpalay/opera2.html>.

³⁰ <http://www.5mbs.com/juive.htm>.

³¹ http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/May05/Halevy_wlcd0029.htm.

³² <http://www.klassikakzente.de/CDA.jsp?objectId=26416&productContainerId=41369#00440%200734001>.

³³ http://www.resmusica.com/aff_articles.php3?num_art=1090.

³⁴ <http://www.classicstodayfrance.com/review.asp?ReviewNum=615>.

³⁵ <http://www.internetbookshop.it/cd/ser/serdsp.asp?shop=1&ce=0743217959623>.

³⁶ http://www.universal-music.de/html/frames/artists_produkt.php?db=&ean_code=00289&article_no=4756815&detail=1&searchstring=&cid.

³⁷ <http://assets.cambridge.org/052165/0860/sample/0521650860ws.pdf>.



La juive allo Stadttheater di Bielefeld, 1989; regia di John Dew, costumi di Gottfried Pilz.

reotipi antisemiti di cui è disseminata. Del resto il compositore – nota, tra l'altro, la Hallman – faceva parte di quell'*élite*, in seno all'ebraismo francese, che si batteva per il rinnovamento culturale della comunità israelitica in linea con il cambiamento dell'intera società: siamo nel periodo iniziale della 'monarchia di luglio', quando nel riaffermato clima liberale si sviluppava il dibattito sui rapporti tra la chiesa cattolica e lo stato con l'intento di abbattere ogni forma di integralismo, mentre gli ebrei avevano da poco raggiunto l'uguaglianza dal punto di vista legale, per quanto spesso smentita nei fatti. Il saggio sembra davvero interessante, anche se alcune questioni rimangono aperte.³⁸

Per concludere non resta che occuparci brevemente di Scribe, lo scaltrito drammaturgo, cui si deve il libretto de *La juive* insieme a tanti altri testi concepiti per le scene del *grand-opéra*. Nel sito della *Bibliothèque nationale de France*, oltre alle due già citate edizioni del libretto, è possibile consultare anche una serie di ritratti;³⁹ mentre il sito dell'*Académie française* offre l'elenco completo delle opere⁴⁰ e una breve biografia.⁴¹

Un caro saluto, in particolare ai temerari cybernauti, disposti ad affrontare il 'diluvio' telematico!

³⁸ <http://www.h-france.net/vol4reviews/leff.html>.

³⁹ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=07722225>. Gli autori sono Bernard-Romain Julien (1802-1871), Félix Nadar (1820-1910), Eugène Louis Pirodon (1824-1908).

⁴⁰ <http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/publications/oeuvres.asp?param=369>.

⁴¹ <http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=369>.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Parigi e Venezia a braccetto, dal *grand-opéra* all'«opera-ballo»¹

L'attenzione tradizionalmente rivolta dalla Fenice ai cartelloni degli altri teatri, per attingervi suggerimenti e idee per la propria programmazione, è una consuetudine, nota se non altro a chi abbia scorso anche superficialmente la successione degli spettacoli nei teatri veneziani. La produzione è totalmente autoctona solo nella breve storia settecentesca e nei primi due decenni del secolo successivo, quando le prime assolute si fondono a riprese prevalentemente basate sulla produzione del rivale, ma pur sempre nobile, teatro San Benedetto; risultano invece assolutamente sporadiche le riprese dai teatri non veneziani, e, in genere, queste scelte sono limitate ai balli. È con gli anni Venti dell'Ottocento che La Fenice inizia a manifestare maggior interesse nei confronti del grande circuito lirico nazionale, attingendo vistosamente alle prime teatrali napoletane e milanesi, evidentemente considerate le più degne d'attenzione: sempre, comunque, si ritiene opportuno pescare nel grande repertorio, apprezzando talvolta più il valore del compositore che l'originalità del titolo. Nel seguire questo cammino, la prima data utile per una presenza 'estera' sarà il 1829, anno in cui il maggior teatro veneziano metterà in scena un lavoro di origini italiane sì, ma riscritto proprio per Parigi, *L'assedio di Corinto* rossiniano del 1826 – peraltro già rappresentato in altre piazze della penisola, e comunque rimaneggiato qualche tempo prima proprio per La Fenice dallo stesso compositore: si tratta quindi sotto molti punti di vista di un'opera 'veneziana' e il gradimento del pubblico è testimoniato dalla sua ripresa nel 1836.²

Anche la ripresa de *I puritani*, a poco più di un anno di distanza dalla prima parigina, va senz'altro considerata alla luce di tali considerazioni: la presenza nella stagione del 1836 è testimonianza dell'affetto del pubblico veneziano nei confronti di Vincenzo Bellini, piuttosto che un riconoscimento della importanza o addirittura di una sorta di diritto di primogenitura francese: e d'altra parte, ad onta dell'impegno del compositore a varcare i propri presunti limiti, l'opera è ampiamente sbilanciata verso una tradizione del tutto italiana. Le stesse considerazioni valgono naturalmente anche per la prima rappresentazione del *Marino Faliero*, offerta nel 1840 con un lustro di ritardo nei confronti della prima francese; paradossalmente influisce forse in questa dilazione eccessiva l'argomento veneziano, che ha sempre insospettito la nobiltà lagunare, tanto da indurla ad una sorta di ostracismo nei confronti di quei lavori nei quali il valore del governo locale potesse in qualche modo essere messo in discussione.

È forse con il 1841 che inizia la prima vera attenzione nei confronti non tanto delle prime quanto del dramma francese: il 9 febbraio La Fenice mette in scena *La muta di Portici* di Daniel

¹ Su questo 'genere' si veda l'approfondito studio di ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Opera, opera-ballo e «Grand opéra»*, «Opera & Libretto» II, 1993, pp. 283-349

² Il riferimento va alla cosiddetta 'versione veneziana' del *Maometto II* (il soggetto originale aveva debuttato a Napoli nel 1820), che venne data alla Fenice il 26 dicembre 1822, e ivi ripresa nel gennaio 2005 (cfr. Gioachino Rossini, «*Maometto II*», «La Fenice prima dell'Opera», 2004-2005/4).

Auber in una stagione di basso profilo che aveva visto la ripresa del *Templario* di Nicolai dal Regio di Torino (peraltro a pochi mesi di distanza dalla prima assoluta), quella del proprio *Belisario* donizettiano (dopo un lustro) e de *Il giuramento* di Saverio Mercadante, anche questo a quasi cinque anni di distanza dalla prima scaligera.³ Sole novità assolute la *Ginevra di Monreale* di Pietro Combi, poco gradita nella prima assoluta e malamente rabberciata nella seconda e ultima sua serata accostandole un atto del *Templario*; completano il quadro la sufficiente *Margherita di York* di Alessandro Nini, che raggiunge a fatica le quattro recite soprattutto grazie ai due balli che le si accostano per sostenerla, e l'onesta *Clemenza di Valois* di Vincenzo Gabussi che raggiunge le nove recite grazie ad accorti accostamenti soprattutto nelle ultime tre serate. È una stagione sfortunata, testimoniata anche dallo spropositato numero di lavori che vi vengono rappresentati: otto opere e quattro balli contro le tradizionali quattro opere e tre balli che in questi anni formano l'assetto ordinario e di partenza della stagione-tipo di carnevale e quaresima. *La muta di Portici*, che aveva aperto la stagione scaligera nel dicembre 1838, esordisce in piena emergenza, soffrendo la fretta con la quale viene messa in scena proprio a causa della *débauche* della *Ginevra* di Combi: nel disordine dei primi giorni di febbraio, a fronte della tradizionale rappresentazione di un'opera e di un ballo, viene a prender forma una serie di serate dedicate sempre e comunque ad almeno tre lavori, veri e propri pasticci che dovevano dare sicurezza alla impresa e attrarre il pubblico. La stessa *Muta di Portici* viene data sempre e comunque associandola al *Templario* e alla *Rivolta delle donne nel serraglio*, e spesso anche chiamando in causa le cose migliori sentite nel *Giuramento* di Mercadante.

Non è questo evidentemente un esordio felice, che però prelude ad un sincero interesse per il mondo francese, visto con evidente simpatia in tutti gli anni Quaranta, anche per motivi politici. Passano infatti un paio d'anni e la stagione di primavera 1843 punta dichiaratamente sul repertorio francese, allestendo un'opera di Ferdinand Hérold (*Zampa ossia la sposa di marmo*) e un ballo di grande interesse e di sicuro impatto, il celebre *Giselle* su musica di Adolphe-Charles Adam. E se per il primo titolo si tratta di una ripresa meditata (la prima parigina risale a ben dodici anni prima, la prima scaligera a otto), per il secondo bastano meno di due anni di attesa (il maggior teatro milanese dovrà attendere la metà del Novecento), e le numerose repliche sia del primo che del secondo spettacolo confortano sulla buona opinione espressa dal pubblico veneziano nei confronti dei due lavori d'oltralpe.

Sotto alcuni punti di vista, ancor più rimarchevole è la presenza del *grand-opéra Robert le diable* rappresentato sulle scene veneziane la sera del 22 gennaio 1845, naturalmente in lingua italiana e però arricchito dalla presenza dei balli propri del lavoro originale: per la prima volta a Venezia la struttura della serata teatrale fissa la propria attenzione su un lavoro unitario, nel quale il ballo non costituisce un tanto prezioso quanto estraneo divertimento, bensì su una serata dedicata interamente ad uno spettacolo omogeneo e unico, che a maggior ragione prevede e richiede una attenzione e persino quasi una dedizione totale da parte del pubblico, negando quella evasione nel repertorio parallelo che era fino ad allora sempre stata garantita dal ballo ospite della serata. La programmazione di un lavoro così organizzato nasconde dei rischi anche gestionali, dal momento che l'insuccesso dell'opera costringe automaticamente all'oblio anche il ballo che ne fa parte; non

³ Si noti che il San Benedetto era stato il secondo teatro d'Italia, dopo Trieste (1832), ad allestire *La muta di Portici* il 21 novembre 1834, con grande tempismo rispetto alla diffusione italiana dell'opera francese – si veda l'esperienza fiorentina, discussa da FIAMMA NICOLÒDI nel suo *Les Grands Opéras de Meyerbeer en Italie (1840-1890)*, in *L'Opéra en France et en Italie (1791-1925)*, a cura di Hervé Lacombe, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 87-115) –; cfr. GIUSEPPE PAVAN, *Il Teatro San Benedetto (ora Rossini). Catalogo cronologico degli spettacoli (1755-1900)*, «L'Ateneo Veneto», XXXIX, vol. 1, fasc. 2, marzo aprile 1916, p. 42.

fu questo il caso di *Roberto il diavolo*, il cui successo è confortato da un 'filotto' di sei allestimenti contigui: dal 22 al 28 gennaio ben cinque recite (i riposi collocati al 24 e al 27) e una nuova replica l'8 febbraio, il tutto per di più in una stagione fortunata che vede spendersi il teatro in una serie un poco sospetta del *Bonifazio de' Geremei* del conte Poniatowski, che inanella diciotto serate tutte precedenti il lavoro di Meyerbeer e che forse vengono proposte così di frequente anche per alcuni ritardi organizzativi dei quali fu oggetto proprio l'allestimento del *grand-opéra*.

Un quinquennio separa quest'ultima apparizione francese con la ripresa de *I martiri*, alias la versione italiana di *Les martyrs* che Donizetti aveva elaborato per Parigi nel 1840, dall'originale *Polinto*; analoga sorte è condivisa nel 1854 dalla ripresa di *Gerusalemme*, la versione italiana della *Jérusalem* verdiana (1847), rifacimento a sua volta de *I lombardi* di quattro anni prima. Di ben altro peso un'insolita stagione estiva nel luglio-agosto 1855, imbastita intorno a una sola opera di Meyerbeer che tiene banco con ben ventisei rappresentazioni (completate dalle due esecuzioni dello *Stabat Mater* rossiniano, esso pure eseguito per la prima volta a Parigi – Théâtre des Italiens, gennaio 1842): *Il profeta* aveva visto la luce nel 1849 e, dopo la prima italiana a Firenze (1852), aveva conosciuto da due mesi il proprio battesimo scaligero. Il modello francese evidentemente attrae il pubblico, dal momento che la successiva stagione di carnevale e quaresima si apre nel segno del *Don Sebastiano* di Donizetti, e la stagione estiva del 1856 propone il *Guglielmo Tell* e *Gli ugonotti* di Meyerbeer, completando peraltro gli spettacoli con l'*Ernani* verdiano. L'ultima stagione prima della serrata quinquennale dettata dai ben noti motivi risorgimentali ripropone *Il profeta*, che aveva così ben meritato qualche tempo prima sulle scene della Fenice. Anche a voler tacere delle riprese di altri lavori francesi di autori comunque italiani, non può passare sotto silenzio la proposta del *Faust* di Charles Gounod, allestito nel marzo e nell'aprile del 1867 per un totale di ben undici recite, le prime tre con il ballo relativo, poi sostituito da un altro ballo (*Flik e Flok* di Paolo Taglioni). Il notevole favore dimostrato nei confronti dei lavori francesi continua con la stagione successiva, nella quale trionfa la *Dimorah ossia il pellegrinaggio a Ploërmel* sempre di Meyerbeer, che vanta una serie di ben venti rappresentazioni pressoché continuative e sempre associate al ballo *La contessa d'Egmont*. Basta osservare le poche recite de *La sonnambula* e de *Il trovatore* per convincerci del momento tanto favorevole ai cugini d'oltralpe e a Meyerbeer in particolare, la cui presa su un pubblico (che, va detto, lo conosceva dal lontano 1824 per *Il crociato in Egitto* appositamente composto per La Fenice) è evidente grazie anche all'esecuzione de *L'africana*, con le sue diciotto recite in larga parte corredate dal ballo relativo all'opera stessa. E, tra una ripresa del *Faust* e la proposta de *La favorita* (che, anche questo va detto, attende ben ventotto anni per approdare nel massimo teatro veneziano), è la volta de *La juive*, naturalmente in lingua italiana ma ancora una volta nella sua veste di «opera-ballo»: sedici repliche la pongono ai vertici del gradimento stagionale, condiviso con l'allestimento di *Marta*, opera abbastanza rara alla Fenice. In realtà, questa è tutta una stagione *foresta*, dal momento che a questi due titoli, l'uno francese l'altro tedesco, vengono associati non solo una riedizione del *Don Sebastiano*, per la verità poco frequentata dal pubblico, quanto l'eccezionale e tempestiva ripresa del *Don Carlo* verdiano che segue la ripresa bolognese di poche settimane prima, esso pure nella versione in cinque atti e con il ballo originale, *La peregrina*, battendo questa volta sul tempo anche il Teatro alla Scala, il cui pubblico dovrà attendere un altro anno per poter apprezzare la prima versione del capolavoro verdiano.

Ancora la stagione successiva vede in veste di mattatore il *Faust* di Gounod e le sue ben ventidue recite, e se è vero che il mediocre *Ercolano* di Félicien-César David può contare solo su due recite, la continuità con il mondo francese viene testimoniata dall'allestimento di *Roberto il diavolo*, continuamente proposto anche qui in attesa di una prima assoluta francamente inconsistente come l'*Orio Soranzo* di Gustavo Ruiz, distrutto in un'unica serata. Anche la stagione successiva

ha legami francesi: sono ben diciannove le recite del *Don Carlo*, sempre nella versione in cinque atti, però diminuisce il peso del ballo originale, che viene riservato a sole tre recite per sostituirlo nelle serate successive con *L'isola degli amori* o – più spesso – con *La Devâdâcy*. A confortare questo schietto successo valgono anche le undici recite de *Gli ugonotti*, che quasi da sole coprono l'intero mese di marzo. L'oramai inestinguibile passione per la tradizione francese induce la Nobile Presidenza ad aprire la successiva stagione di carnevale e quaresima 1871-1872 con *Mignon* di Charles-Louis-Ambroise Thomas, già nota da un quinquennio sui teatri europei; l'opera apre e chiude una stagione peraltro più che dignitosa con una prestazione da considerarsi abbastanza positiva. E la conferma di questa tendenza è data dalla stagione 1873-1874, inaugurata stavolta da *L'africana*, nel contesto di una ciclo di recite che guarda all'estero: conferma di *Favorita* e *Guglielmo Tell* (quest'ultimo con ben ventuno serate) e apertura finalmente al teatro wagneriano con la prima del *Rienzi*, opera di successo sincero e continuo che copre quasi tutte le serate della seconda metà del marzo 1875.

Risultano ampiamente positivi anche i risultati offerti dall'*Amleto* di Thomas nel marzo 1876, non a caso riproposto anche nella stagione successiva, dove va ad accompagnarsi alla nuova ripresa de *Gli ugonotti* del gennaio 1877. Anche qui il paragone con il Teatro alla Scala è confortante: il pubblico milanese dovrà attendere il 1890 per poter applaudire *Amleto*. Alla Fenice viene invece registrata una nuova ripresa del *Faust* per alcune recite straordinarie alla fine dello stesso 1877, e le due successive stagioni maggiori di carnevale e quaresima aprono ancora con lavori francesi: il 26 dicembre 1878 la Fenice inaugura con la nuovissima opera ballo di Massenet *Il re di Lahore*,⁴ che verrà ripetuta per ben diciannove recite, mentre la stagione successiva segnerà l'altra grande apparizione di *Ebrea*, l'ultima ripresa prima di quella attuale (la prima in lingua originale), anche questa volta in un periodo denso di attenzione e di interesse nei confronti di quell'opera alla francese (*Favorita*, *Faust* e *Vespri siciliani*) che nei nostri anni La Fenice ha voluto fortemente rivalutare, riscoprire e riproporre.

Teatro La Fenice: stagione di carnevale e quaresima 1868-1869

Cariche sociali

Commissario straordinario in luogo della presidenza: Giovanni Lazzari, Ulderico Carminati, Carlo Balbi Valier; segretario ragioniere: Guglielmo Brenna; impresario: Francesco Malipiero e socio.

Ruoli musicali e di palcoscenico

Maestro concertatore e direttore d'orchestra: Giovanni Castagnari; primo violino dei balli: Ulderico Ghislanzoni; primo violino: Carlo Trombini; maestro del coro: Guglielmo Acerbi; rammentatore: Francesco Tona; scenografi: Giuseppe e Pietro Bertoja; direttore del macchinismo: Luigi Caprara; vestiarista: Davide Ascoli; attrezzisti: F.lli Dolcetta; parrucchiere: Gaetano Gasparotto.

Compagnia di canto

Prime donne soprano assolute: Isabella Galletti Gianoli, Bianca Blume; altra prima donna soprano assoluta: Ida Visconti Grossi Pellegata; prime donne soprano: Paolina Cagnolis, Luisa Wanda Müller; comprimarie soprano: Maddalena Bordato, Adelina Lapi; seconda donna: Filomena Curti; altra seconda donna: Luigia Lay; prima donna contralto assoluta: Agnese Palmer; primo tenore assoluto: Giuseppe Villani; primi

⁴ Il capolavoro giovanile di Massenet è stato riproposto in lingua originale dal Teatro La Fenice nel dicembre 2004 (cfr. Jules Massenet, «*Le roi de Lahore*», «La Fenice prima dell'Opera», 2004-2005/3).

tenori: Iginio Corsi, Andrea Marin, Giacomo Galvani; tenore comprimario: Antonio Galletti; primo baritono assoluto: Virgilio Collini; primo baritono: Francesco Raguer; primi bassi profondi assoluti: Paolo Medini, Federico Feitlinger, Giovanni Capponi; primi bassi: Raffaele Marconi, Domenico Menia; secondi bassi: Giovanni Casonato, Andrea Bellini.

Composizione del corpo di ballo

Primi ballerini mimo danzanti assoluti: Claudina Cucchi, Alessandro Rossi Brighenti; prima ballerina assoluta e supplemento: Stella Neri; prima ballerina italiana: Orsolina Bordino; primi mimi assoluti: Carolina Volanti, Carolina Salvioni Rossi, Raffaele Rossi, Giovanni Rando, Carlo Coppi; primi mimi: Costanza Ferrero, Caterina Foglia, Antonio Cecchetti, Luigi Vittonati, Giovanni Canal; 35 prime ballerine di rango italiane, 16 primi ballerini di mezzo carattere.

Otello ossia l'Africano di Venezia, dramma tragico in tre atti di Francesco Berio di Salsa, musica di Gioachino Rossini – 26 dicembre 1868 (10 recite).

1. Otello: Giuseppe Villani 2. Desdemona: Isabella Galletti Gianoli 3. Elmiro: Federico Feitlinger 4. Rodrigo: Iginio Corsi 5. Jago: Francesco Raguer 6. Emilia: Maddalena Bordato (poi Adelina Luppi) 7. Il Doge: Antonio Galletti 8. Lucio: N.N.

Fiamma d'amore, ballo mitologico-romantico in quattro quadri di Arthur Saint-Léon, direttore del ballo Raffaele Rossi, musica di Leon Aloysius Minkus – 26 dicembre 1868 (7 recite).

1. Amore: Carolina Salvioni Rossi 2. Fiamma d'amore: Claudina Cucchi 3. Mercurio: Angelina Tubaldini 4. Le tre Grazie: Lucia Zuliani, Luigia Zuliani, Barberina Benfatti 5. Principessa Yolanda: Costanza Ferrero 6. sua figlia: Stella Neri 7. Imeri: Alessandro Rossi Brighenti 8. Conte Sternoldo: Antonio Cecchetti 9. suo figlio: Raffaele Rossi 10. Un domestico del conte: Giovanni Canal.

Marta (Martha oder der Markt zu Richmond), opera semiseria in quattro atti di Wilhelm Friedrich (in lingua italiana, trad.: Achille De Lauzières), musica di Friedrich von Flotow – 7 gennaio 1869 (18 recite).

1. Lady Enrichetta: Luisa Wanda Müller (poi Ida Visconti Grossi) 2. Nancy: Agnese Palmer 3. Lionello: Giacomo Galvani (poi Iginio Corsi) 24. Plumkett: Francesco Raguer 5. Sir Tristano di Mickeford: Domenico Menin 6. Lo sceriffo di Richmond: Andrea Bellini.

La Capricciosa, balletto comico danzante in tre atti di Raffaele – 9 gennaio 1869 (10 recite).

1. Eloisa: Carolina Salvioni 2. Elvina: Claudina Cucchi (poi Orsolina Bordino) 3. Gastone: Raffaele Rossi 4. Armando: Alessandro Brighenti Rossi.

L'ebrea (La juive), opera-ballo in cinque atti di Eugène Scribe (in lingua italiana, trad.: Marco Marcelliano Marcello), musica di Fromental Halévy – 26 gennaio 1869 (16 recite).

1. L'ebreo Eleazaro: Giuseppe Villani 2. Il cardinale Brogni: Paolo Medini (poi Giovanni Capponi) 3. Il principe Leopoldo: Iginio Corsi 4. La principessa Eudossia: Ida Visconti Grossi 5. Rachele: Bianca Blume 6. Ruggero: Francesco Raguer 7. Alberto: Antonio Galletti 8. Araldo d'armi: N.N.

Nephte o il figliuol prodigo, ballo in sei atti di Pasquale Borri, direttore del ballo: Giovanni Rando, musica di Giuseppe Giaquinto – 16 febbraio 1869 (16 recite).

1. Ruben: Antonio Cecchetti 2. Azaele: Carlo Coppi 3. Efraim: Luigi Vittonati 4. Jeftele: Carolina Salvioni Rossi 5. Nephte: Claudina Cucchi (poi Orsolina Bordino) 6. Bocoris: Giovanni Rando 7. Agar: Carolina Volanti 8. Amenor: Alessandro Rossi Brighenti 9. Zaid: Luigi Rando 10. Akbar: Giovanni Canal 11. Nemrod: N.N. 12. Eperia: Costanza Ferrero.

Don Sebastiano (Dom Sébastien de Portugal), opera in cinque atti di Eugène Scribe (in lingua italiana, trad.: Giovanni Ruffini), musica di Gaetano Donizetti – 20 febbraio 1869 (2 recite).

1. Don Sebastiano: Giuseppe Villani 2. Don Antonio: Antonio Galletti 3. Don Giovanni da Silva: Federico Feitlinger 4. Camoens: Virgilio Collini 5. Ben-Selim: Giovanni Coletti, Andrea Bellini 6. Abaialdo: Francesco Raguer 7. Zaida: Isabella Galletti Gianoli 8. Don Enrico: Giovanni Casorati.

Don Carlo (Don Carlos), opera-ballo in cinque atti di François-Joseph Méry e Camille Du Locle (in lingua italiana, trad.: Achille De Lauzières), musica di Giuseppe Verdi – 11 marzo 1869 (10 recite).*

1. Filippo II: Paolo Medini 2. Don Carlo: Giuseppe Villani 3. Rodrigo: Virgilio Collini 4. Il grande Inquisitore: Federico Feitlinger 5. Un frate: Raffaele Marconi 6. Elisabetta di Valois: Bianca Blume 7. La principessa Eboli: Isabella Galletti Gianoli 8. Tebaldo: Maddalena Bordato 9. La Contessa d'Arenberg: Edwige Solfanelli 10. Il Conte di Lerma: Antonio Galletti 11. Un Araldo Reale: Antonio Galletti.

* con *La Peregrina*, divertimento danzante dell'atto III, di Raffaele Rossi. 1. Regina delle acque: Carolina Salvioni 2. Pescatore: Carlo Coppi 3. Paggio di Filippo II: Caterina Foglia 4. Perla bianca: Stella Neri 5. Perla nera: Luigia Zuliani 6. Perla rosa: Lucia Zuliani.

Teatro La Fenice: stagione di carnevale e quaresima 1879-1880

Cariche sociali

Presidente dell'assemblea: Giuseppe Valmarana; direttore agli spettacoli: Alessandro Tornielli; direttore anziano e all'economia: Giuseppe Zannini; direttore cassiere: Giovanni Lazzari; segretario: Guglielmo Brenna; impresario: Giuseppe Brunello.

Ruoli musicali e di palcoscenico

Maestro concertatore e direttore d'orchestra: Giuseppe Mancinelli; direttore dei balli: Alessandro Venanzi; maestro del coro: Giuseppe Poli; primo violino: Giovanni Frontali; sostituto direttore dei balli: Guglielmo Wolff; rammentatore: Giuseppe Rigon; scenografo: Cesare Recanatini; direttore del macchinismo: Luigi Caprara; fornitore della luce elettrica: Francesco Beretter; proprietario del vestiario: Davide e Pietro Ascoli; attrezzista: Luigi Capuzzo; responsabile delle calzature: G. Donesana; parrucchiere: Gaetano Gasparotto; gioielliere: Edoardo Rancati & C.; direttore della messa in scena e compositore dei ballabili per le opere: Enrico Cecchetti.

Compagnia di canto

Prime donne: Giuseppina De Giuli Borsi Villani, Isabella Galletti Gianoli, Luisa Marziali, Lydia Torrigi; comprimaria: Adele Fiorio Poli; primi tenori: Luigi Bolis, Giovanni Perusini, Carlo Raverta, Napoleone D'Ermance, Carlo Vicentelli, Andrea Anton, Giacomo Ferrari; primo baritono: Giovanni Vaselli; tenore comprimario: Giuseppe Damiani; primo basso: Alessandro Silvestri; altro basso: Lodovico Buti.

Composizione del corpo di ballo

Primi ballerini assoluti d'obbligo: Sofia Coppini, Enrico Cecchetti; prima ballerina e supplemento: Giuseppina De Maria Cecchetti; primi mimi assoluti: Elena Balbiani, Angelo Cuccoli, Giovanni Rando, Achille Balbiani; primi mimi: Maria Vagnozzi, Augusto De Giacomo, Carlo Fossaluzza, Antonio Cecchetti; primi ballerini distinti italiani: Adele Tassalini, Antonietta Zanetti, Rachele Agrati, Teresina Manzoni, Giulia Covitt, Giuseppina Tornaghi, Giuditta Malagoli, Cesira Zanibelli, Maria Bronzo, Giuseppina Fleccia; 30 prime ballerine di mezzo carattere, 16 ballerini, 8 allieve ballerine.

L'ebrea (La juive), opera-ballo in cinque atti di Eugène Scribe (in lingua italiana, trad.: Marco Marcelliano Marcelllo), musica di Fromental Halévy – 26 dicembre 1879 (4 recite).

1. L'ebreo Eleazaro: Luigi Bolis (poi Carlo Raverta) 2. Il cardinale Brogni: Alessandro Silvestri 3. Il principe Leopoldo: Giovanni Perusini (poi Napoleone D'Ermance) 4. La principessa Eudossia: Lydia Torrigi 5. Rachele: Giuseppina De Giuli Borsi Villani 6. Ruggiero: Lodovico Buti 7. Alberto: Angelo De Giuli 8. Araldo d'armi, Ufficiale: N.N.

Day Sin, ballo grande in un prologo e sette quadri di Ferdinando Pratesi, direttore del ballo: Giovanni Rando, musica di Romualdo Marengo – 3 gennaio 1880 (18 recite).

1. Ten-Sio: Maria Vagnozzi 2. Fats-Man: Vagnozzi 3. Day-Sin: Sofia Coppini Reali 4. Gis-Kay: Angelo Cuccoli 5. Tong-Hoo: Elena Balbiani 6. Ges-Kon: Achille Balbiani 7. Un principe: Augusto De Giacomo 8. Il Gran Khan: Giovanni Rando 9. Kramor: Carlo Fossaluzza.

La favorita (La favorite), opera in quattro atti di Alphonse Royer e Gustave Vaëz: (in lingua italiana, trad.: Francesco Jannetti), musica di Gaetano Donizetti – 11 gennaio 1880 (8 recite).

1. Alfonso XI: Giovanni Vaselli 2. Leonora di Gusman: Luisa Marziali 3. Fernando: Andrea Anton 4. Baldassarre: Alessandro Silvestri 5. Don Gasparo: Giuseppe Damiani 6. Ines: Adele Fiorio Poli.

Faust, dramma lirico in cinque atti di Paul-Jules Barbier e Michel Carrè: (in lingua italiana, trad.: Achille De Lauzières), musica di Charles Gounod – 17 gennaio 1880 (14 recite).

1. Margherita: Giuseppina De Giuli Borsi Villani 2. Siebel: Luisa Marziali 3. Marta: Adele Fiorio 4. Faust: Carlo Vicentelli 5. Mefistofele: Alessandro Silvestri 6. Valentino: Giovanni Vaselli 7. Wagner: Angelo De Giuli.

Sieba o la spada di Wodan, azione coreografica in sette atti e nove quadri di Luigi Manzotti, musica di Romualdo Marengo – 4 febbraio 1880 (21 recite).

1. Wodan: Carlo Fossaluzza 2. Surtun: Enrico Cecchetti 3. Sieba: Sofia Coppini 4. Aroldo: Elena Balbiani 5. Kafur: Angelo Cuccoli 6. Meuhor: Augusto De Giacomo 7. Holerut: Giovanni Rando 8. Cadmo: Achille Balbiani 9. Gran Alfi: N.N. 10. Wolf: Antonio Cecchetti.

Cola di Rienzo, dramma lirico in cinque atti di Giuseppe Carlo Bottura, musica di Luigi Ricci-Stolz – 21 febbraio 1880 (11 recite).

1. Cola di Rienzo: Giovanni Vaselli 2. Nina Raselli: Giuseppina De Giuli Borsi Villani 3. Raimondo: Carlo Vicentelli 4. Cecco del Vecchio: Alessandro Silvestri 5. Angelo: Adele Fiorio Romani 6. Stefano Colonna: Ludovico Buti 7. Adriano Colonna: Andrea Anton 8. Orsini: Angelo De Giuli 9. Savelli: N.N. 10. Annibaldi: N.N. 11. Pietro Raselli: N.N.

I vespri siciliani (Les vêpres siciliennes), dramma in cinque atti di Eugène Scribe e Charles Duveyrier (in lingua italiana, trad.: Eugenio Caimi), musica di Giuseppe Verdi – 13 marzo 1880 (1 recita)

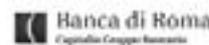
1. Guido di Monforte: Giovanni Vaselli 2. Il sire di Bethune: Ludovico Buti 3. Il conte Vaudemont: Angelo De Giuli 4. Arrigo: Gaetano Ferrari 5. Giovanni da Procida: Alessandro Silvestri 6. La duchessa Elena: Giuseppina De Giuli Borsi Villani 7. Ninetta: Adele Fiorio 8. Danieli: Giuseppe Damiani 9. Tebaldo: L. Ranzato 10. Roberto: P. Ferrazzuto 11. Manfredo: N.N.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA s.r.l.

IL GAZZETTINO



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lucia Cecchelin

Gianni Pilon

Paolo Cucchi *direttore di palcoscenico*

Lorenzo Zanoni

Walter Marcanzin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Stefano Callegaro

Giuseppina Cenedese

*nnp**

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Pierangelo Conte *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

Susanne Schmidt

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Santino Malandra

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi
direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto
responsabile allestimenti scenici

Francesca Pivotti

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Salvatore Guarino

Alfredo Iazzoni

Stefano Lanzi

Renata Magliocco

Fernanda Milan

*nnp**

Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo
direttore

Elisabetta Bottoni

Andrea Carollo

*nnp**

Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*
Silvano Zabeo *altro direttore musicale di palcoscenico*
Stefano Gibellato *maestro di sala*
Maria Cristina Vavolo *aiuto maestro di sala*

Jung Hun Yoo *maestro di palcoscenico*
Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*
Gabiella Zen *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
Gisella Curtolo •
Nicholas Myall •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra • ¹
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
*nnp**
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Mirko Bellucco • ¹
Fabiano Maniero •
Gianfranco Busetto
Eleonora Zanella
Luigi Squarzolo ¹

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Chitarre

Andrea Menafra ¹
Rossella Perrone ¹

Organo

Ulisse Trabacchin ¹

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andelihero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Maria Braconi ¹

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ¹
Paola Colaceci ¹
Roberta De Iulii ¹

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Massimo Castorina ¹
Dionigi D'Ostuni ¹
Dario Meneghetti ¹
Massimo Squizzato ¹

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

¹ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Rosalba Filieri <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto		Annamaria Canuto Elsa Frati
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin	Romeo Gava		Luigina Monaldini
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Sandra Tagliapietra
Roberto Cordella	Andrea Benetello			Nicola Zennaro
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Michele Benetello			<i>addetto calzoleria</i>
Dario De Bernardin	Marco Covelli			
Luciano Del Zotto	Cristiano Faè			
Paolo De Marchi	Stefano Faggian			
Bruno D'Este	Euro Michelazzi			
Roberto Gallo	Roberto Nardo			
Sergio Gaspari	Maurizio Nava			
Michele Gasparini	Marino Perini <i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	<i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Adamo Padovan	Giancarlo Vianello			
Pasquale Paulon	Massimo Vianello			
<i>nnp*</i>	Roberto Vianello			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegon				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Stagione 2005-2006

LIRICA E BALLETO

Teatro La Fenice

11 / 13 / 15 / 17 / 19 / 20 / 23
novembre 2005

La juive (L'ebrea)

musica di **Fromental Halévy**

prima rappresentazione a Venezia
in lingua originale

personaggi ed interpreti principali

Éléazar Neil Shicoff / John Uhlenhopp

Jean-François de Brogni Roberto
Scandiuzzi / Riccardo Zanellato

Léopold Bruce Sledge / Giovanni
Botta

Eudoxie Annick Massis

Rachel Iano Tamar / Francesca Scaini

maestro concertatore e direttore

Frédéric Chaslin

regia **Günter Krämer**

scene **Gottfried Pilz**

costumi **Isabel Ines Glathar**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Wiener Staatsoper

Teatro La Fenice

25 / 28 / 31 gennaio
2 / 5 / 7 febbraio 2006

Die Walküre (La Valchiria)

musica di **Richard Wagner**

prima giornata dell'«Anello del Nibelungo» in
tre atti

personaggi ed interpreti principali

Siegmund Christopher Ventris

Hunding Kristinn Sigmundsson

Wotan Greer Grimsley

Sieglinde Petra Lang

Brünnhilde Janice Baird

Fricka Doris Soffel

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Darko Petrovic**

Patrick Kinmonth

drammaturgia **Ian Burton**

una produzione di Robert Carsen e Patrick
Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice

in coproduzione con *Oder der Stadt Köln*

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 25 / 26 / 28
febbraio 2006

I quattro rusteghi*

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi ed interpreti principali

Lunardo Roberto Scandiuzzi /
Giovanni Tarasconi

Margarita Gloria Scalchi / Marta
Moretto

Lucietta Roberta Canzian / Sabrina
Vianello

Filipeto Emanuele D'Aguanno / Enrico
Paro

maestro concertatore e direttore

Tiziano Severini

regia **Davide Livermore**

scene **Santi Centineo**

costumi **Giusy Giustino**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

in coproduzione con il *Teatro Massimo*

Vincenzo Bellini di Catania

* in occasione del centenario della prima
rappresentazione, Monaco 1906

Manifestazione per il Carnevale di Venezia
2006

Teatro La Fenice

24 / 25 / 26 / 28 / 30 / 31 marzo
1 aprile 2006

Il crociato in Egitto

musica di **Giacomo Meyerbeer**

prima rappresentazione in tempi moderni

personaggi ed interpreti principali

Armando d'Orville Flavio Oliver / Florin

Cezar Ouatu

Adriano di Monfort Giovanni Botta

Aladino Simone Alberghini

Felicia Anna Rita Gemmabella

maestro concertatore e direttore

Brad Cohen

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

in coproduzione con il

Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
aprile 2006

Die Zauberflöte (Il flauto

magico)

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Pamina Isabel Rey / Eva Kirchner

Sarastro Matthias Hölle / Ethan
Herschenfeld

Tamino Herbert Lippert

Königin der Nacht Clara Polito

Papageno Alex Esposito / Vito Priante

Papagena Sofia Solovey

maestro concertatore e direttore

Günter Neuhold

regia **Jonathan Miller**

scene e costumi **Philip Prowse**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Opernhaus Zürich

una produzione realizzata con il contributo di

Consorzio Venezia Nuova

* in occasione del 250° anniversario della
nascita



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO

Teatro La Fenice
19 / 21 / 23 / 25 / 27 maggio 2006

Luisa Miller

musica di **Giuseppe Verdi**
personaggi ed interpreti principali
Il conte di **Walter Alexander Vinogradov**
Rodolfo **Giuseppe Sabbatini / Vittorio Grigolo**

Luisa **Darina Takova**

Federica **Ursula Ferri**

maestro concertatore e direttore

Maurizio Benini

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
allestimento Nazionale Reisopera

Teatro La Fenice
23 / 25 / 27 / 29 giugno
1 luglio 2006

Lucio Silla

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Lucio Silla **Roberto Saccà**

Giunia **Annick Massis**

Cecilio **Monica Bacelli**

Lucio Cinna **Veronica Cangemi**

maestro concertatore e direttore

Tomas Netopil

regia **Jürgen Flimm**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento in coproduzione con il
Salzburger Festspiele

** in occasione del 250° anniversario della
nascita*

Teatro Malibrán
13 / 15 / 17 / 19 settembre 2006

Didone

musica di **Francesco Cavalli**
maestro concertatore e direttore
Fabio Biondi

regia, scene e costumi **Facoltà di**

**Design e Arti
dell'Università IUAV di Venezia**

Orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice
23 / 24 / 26 / 27 / 28 settembre 2006

Romeo e Giulietta

musica di **Sergej Prokof'ev**

coreografia **John Cranko**

scene e costumi **Jürgen Rose**

Bayerische Staatsballet

interpreti principali

Lucia Lacarra

Alen Bottaini

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
13 / 15 / 18 / 20 / 22 ottobre 2006

L'Olimpiade

prima rappresentazione in tempi moderni

musica di **Baldassare Galuppi ***

maestro concertatore e direttore

Andrea Marcon

regia **Dominique Poulange**

scene e costumi **Francesco Zito**

Venice Baroque Orchestra

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

** in occasione del 3° centenario della nascita*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STILI & INTERPRETI

Teatro La Fenice

giovedì 13 ottobre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 60
Leningrado

direttore

Dmitrij Kitajenko

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

martedì 29 novembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Der Schauspieldirektor: Ouverture
Sinfonia n. 34 in do maggiore KV 338

Ernst von Dohnányi

Sinfonia n. 1 in re minore op. 9

direttore

György G. Ráth

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 3 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Carl Maria von Weber

Der Freischütz: Ouverture
Concerto per clarinetto e orchestra n. 1
in fa minore op. 73

Robert Schumann

Requiem op. 148 per soli, coro e
orchestra

direttore

Stefan Anton Reck

clarinetto Alessandro Fantini

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 10 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 32 in sol maggiore KV 318

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore

op. 20 *Il 1° maggio*

per coro e orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op.
38 *Primavera*

direttore

Friedemann Layer

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

venerdì 16 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Richard Strauss

Don Juan

Wolfgang Amadeus Mozart

Serenata notturna in re maggiore KV
239

Luigi Dallapiccola

Variazioni

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore
KV 543

direttore

Bernhard Klee

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 21 dicembre 2005 ore
20.00, Turno S

*Apertura delle celebrazioni dedicate
a Baldassare Galuppi (1706-1785)
nel terzo centenario della nascita*

Baldassare Galuppi

«Nunc dimittis», cantico R I.2.5

Kyrie R I.1.3

Gloria R I.2.18

Credo R I.3.3

prima esecuzione in tempi moderni

direttore

Claudio Scimone

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

Teatro Malibrán

domenica 8 gennaio 2006 ore 17.00,
Turni S-T

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Alexander von Zemlinsky

Die Seejungfrau

direttore

Gerd Albrecht

Orchestra del Teatro La Fenice

STILI & INTERPRETI

Teatro Malibran

sabato 11 febbraio 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Ave verum corpus
mottetto per coro e orchestra in re
maggiore KV 618
Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504
Praga

Robert Schumann

Nachtlied op. 108

Edward Elgar

Variations on an Original Theme
(*Enigma*) op. 36

direttore

Jeffrey Tate

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran

venerdì 10 marzo 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 33 in si bemolle maggiore
KV 319

Robert Schumann

Requiem für Mignon
per soli, coro e orchestra

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 10 in mi minore op. 93

direttore

Gabor Ötvös

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran

sabato 8 aprile 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Ein Sommernachtstraum: Ouverture
Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90
Italiana

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

direttore

Kurt Masur

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 6 maggio 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Edward Elgar

Serenade per archi op. 20

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

direttore

Sir Andrew Davis

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

domenica 4 giugno 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Le nozze di Figaro: Ouverture
Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

direttore

Gennadi

Rozhdestvensky

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 9 giugno 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 31 in re maggiore KV 297
Parigi

Luca Mosca

Down by the delta - cantata per coro e
orchestra su testo di Gianluigi Melega
commissione Fondazione Teatro La
Fenice di Venezia

prima esecuzione assoluta

Karlheinz Stockhausen

Formel per orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

direttore

Michel Tabachnik

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 8 luglio 2006 ore 20.00,
Turno S

Benjamin Britten

Rejoice in the Lamb
«festival cantata» op. 30

Ralph Vaughan Williams

Toward the Unknown Region
per coro e orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 15 in sol maggiore KV 124
Concerto per clarinetto e orchestra in la
maggiore KV 622

direttore

Sir Neville Marriner

clarinetto Andrew Marriner

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

venerdì 14 luglio 2006 ore 20.00,
Turno S

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201

Johannes Brahms

Schicksalslied op. 54 per coro e
orchestra

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 1 in fa minore op. 10

direttore

Michail Jurowski

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeSTeL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



AMICI DELLA FENICE E DEL TEATRO MALIBRAN

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. L'Associazione 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	€ 55	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 110	«Emerito»	€ 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 380/68 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Amici della Fenice e del Teatro Malibran
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo,
Giovannella Ferri

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Accesso alle prove generali nei teatri di Venezia
- 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 dell'Associazione

- 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
- Incontri con l'opera

Continua la nostra raccolta di fondi «Ricostruzione» per il Teatro La Fenice,
Conto Corrente n. 69-59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 30124 Venezia.
e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATO 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, 1ª ediz. 2ª ediz. 1997, dopo l'incendio, Albrizzi editore

Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936, di Franco Rossi e Michele Girardi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Marsilio editore

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, 1ª ediz. 2ª ediz. con un saggio di Paolo Cossato, Marsilio editore

Il Teatro La Fenice. L'immagine, e la scena. Bozzetti di proprietà del Teatro La Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice 1839-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Marsilio editore

Concorso per la Fenice 1789-1992, Maria Ida Biggi, Marsilio editore

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice 1997-2000, Marsilio editore

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi, Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Marsilio editore

La Fenice: 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Marsilio editore

Il mito della «fenice», a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Marsilio editore



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2005-2006

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004-05
a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 1, 180 pp. ess. mus.: saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Carsen

GOFFREDO PETRASSI, *Morte dell'aria e Il cordovano*, 2, 142 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Daniela Tortora, Goffredo Petrassi, Daniele Carnini

JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, 3, 174 pp. ess. mus.: saggi di Jean-Christophe Branger, Steven Huebner, Gian Giuseppe Filippi, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Marco Beghelli, Gian Giuseppe Filippi, Stefano Piana, Michela Niccolai

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice*, 5, 160 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlida Steffan, Davide Daolmi

RICHARD WAGNER, *Parsifal*, 6, 182 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti, Denis Krief, Riccardo Pecci

GAETANO DONIZETTI, *Pia de' Tolomei*, 7, 158 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Emanuele d'Angelo, Gabriele Dotto, Christian Gangneron, Giorgio Pagannone, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, *Daphne*, 8, 152 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Marco Marica, Giovanni Guanti

JACQUES OFFENBACH, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, 9, 192 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Davide Daolmi, Marco Gurrieri, Michela Niccolai

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2005-06
a cura di Michele Girardi

FROMENTAL HALÉVY, *La juive*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Anselm Gerhard, Enrico Maria Ferrando, Nicola Bizzarro

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 1

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Cecilia Palandri

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

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

finito di stampare

nel mese di novembre 2005 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)

€ 10,00