



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



La Fenice prima dell'Opera 2002-2003 1

JULES
Massenet
Thaïs



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Albo dei Fondatori



Provincia di Venezia





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

aprilia

arnee



Autorità portuale



UNITED COLORS
OF BENETTON.



Camera di Commercio Industria
Artigianato e Agricoltura Venezia

CASA DI RISPARMIO DI VENEZIA SPA

Deltagas



INDUSTRIALI VENETO



Fondazione Carlo Stefanel

coin

italgas

Mazzotto

STARWOOD
HOTELS & RESORTS WORLDWIDE, INC.



Associazione Veneziana Albergatori

**BANCA
MEDIOLANUM**

GRUPPO CARRARO



CS elettrostudio Ingegneria elettrica - Mercato dell'energia



FINANZIARIA
INTERNAZIONALE



PAM

Industria Chimica Padova

Industrie Zignago
Santa Margherita spa



RUBELLI

**LUXOTTIC
GROUP**

Marsilio



MOTIA - COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.



Roberta di Camerino



IL GAZZETTINO

Abbonati sostenitori



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

IL GAZZETTINO



Unione Veneta Assicurazioni Anonima



Unione Provinciale di Venezia



HOTEL SATURNIA & INTERNATIONAL VENEZIA





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

GRAN T
LA FI

Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa
presidente

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

Giampaolo Vianello
sovrintendente

Collegio Revisori dei Conti

Angelo Di Mico
presidente

Adriano Olivetti
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Marcello Viotti
direttore musicale

Fortunato Ortombina
direttore della programmazione artistica

Tito Menegazzo
direttore amministrativo

Paolo Libettoni
*direttore del personale
e dello sviluppo organizzativo*

Bepi Morassi
*direttore di produzione
e dell'organizzazione scenico-tecnica*

Cristiano Chiarot
direttore marketing e comunicazione

Thais

La Fenice prima dell'Opera 2002-2003 1

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Thaïs

Comédie Lyrique in tre atti e sette quadri

Dal romanzo di Anatole France

parole di

Louis Gallet

musica di

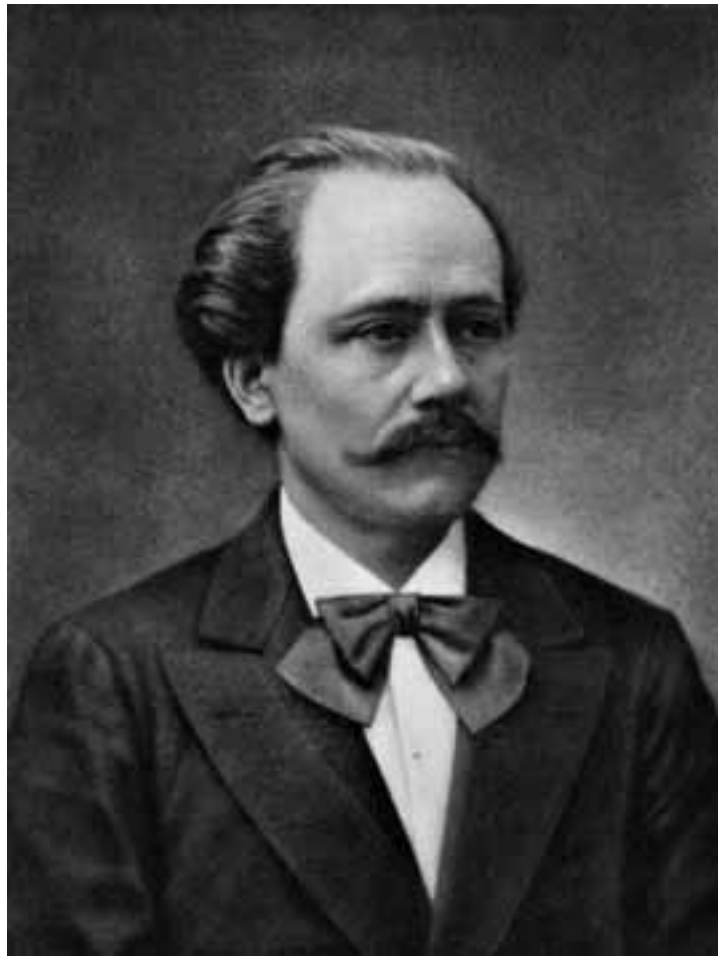
Jules Massenet

Teatro Malibran

venerdì 22 novembre 2002 ore 20.00 *turni A-Q*
domenica 24 novembre 2002 ore 15.30 *turno B*
mercoledì 27 novembre 2002 ore 20.00 *turni D-R*
venerdì 29 novembre 2002 ore 20.00 *turni E-F*
domenica 1 dicembre 2002 ore 15.30 *turni C-G*



opera inaugurale stagione 2002-2003



Jules Massenet. V. A. Heck, Wien.

Sommario

- 7 La locandina
- 9 *Thaïs, putaine respecteuse*
di Michele Girardi
- 11 *Thaïs*, libretto e guida all'opera
a cura di Enrico Maria Ferrando
- 59 *Thaïs* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 61 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 71 Jürgen Maehder
Sesso e religione nell'Alessandria decadente:
Thaïs di Louis Gallet e Jules Massenet
- 93 Adriana Guarnieri
Esotismo e teatro musicale nella Francia dell'Ottocento:
Thaïs tra cultura romantica e *Décadence*
- 107 Mercedes Viale Ferrero
La santità sulle scene teatrali
- 121 Louis Gallet
A proposito di *Thaïs*. La poesia 'melica'
- 127 Jürgen Maehder
Bibliografia
- 133 *Online*: <http://www.masse.net>
a cura di Roberto Campanella
- 139 Jules Massenet
a cura di Mirko Schipilliti



Manifesto di Manuel Orazi per la prima rappresentazione. Parigi, Biblioteca dell'Opéra.

Thaïs

Comédie Lyrique in tre atti e sette quadri

libretto di Louis Gallet

musica di

Jules Massenet

Edizione Heugel et C^{ie} - rappresentante per l'Italia

Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali

personaggi ed interpreti

Thaïs Eva Mei

Athanaël Michele Pertusi

Nicias William Joyner

Palémon Christophe Fel

Crobyle Christine Buffle

Myrtale Elodie Méchain

Albine Tiziana Carraro

La Charmeuse Anna Smiech

Un servitore Enrico Masiero

Prima ballerina Letizia Giuliani

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia

Gheorghe Iancu

light designer

Sergio Rossi

aiuto regista scenografo

Massimo Gasparon

costumista assistente

Giovanna Buzzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Guillaume Tourniaire

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

<i>Un uomo tra la folla</i>	Gionata Marton
<i>Cenobiti</i>	Julio Cesar Bertollo, Antonio Casagrande, Cosimo D'Adamo, A. Simone Dovigo, Umberto Imbrenda, Roberto Menegazzo, Bo Schunnesson
<i>studi musicali</i>	Sophie Raynaud
<i>aiuto regista-scenografo</i>	Massimo Gasparon
<i>assistente costumista</i>	Giovanna Buzzi

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>assistente coreografa</i>	Leila Troletti
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo, Maria Cristina Vavolo, Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>responsabile macchinisti</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile sartoria</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Carlo Rubechini (Firenze) Delfini Group (Roma)
<i>costumi</i>	Tirelli (Roma)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Teatro La Fenice (Venezia) Carlo Rubechini (Firenze)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Thaïs, putaine respecteuse

Sono lieto di presentare il primo di una nuova serie di volumi che La Fenice di Venezia pubblica come guida culturale alle proprie produzioni della stagione 2002-2003, proseguendo una consuetudine editoriale che è tra le più vive in Italia oramai da decenni. L'obiettivo è di rendere meno effimero il tradizionale programma di sala, e trasformarlo gradatamente in una rivista diffusa tra studiosi, appassionati, biblioteche e altre istituzioni di ogni dove. Per conseguirlo abbiamo cominciato col dare un titolo alla serie, «La Fenice prima dell'opera», attribuire numeri progressivi a ciascun volume (per stagione: *Thaïs* è il 2002-2003, 1), e separare la parte saggistica, gli apparati e le rubriche da quella legata allo spettacolo che va in scena (interviste e biografie degli interpreti), in vista di una distribuzione su ampia scala.

Apriamo questo volume con una novità per l'Italia: l'analisi della partitura in relazione al libretto. Lo spunto è venuto dalla rivista francese «L'Avant-Scène Opéra», che da oltre vent'anni pubblica a scadenza mensile numeri monografici dedicati alle opere rappresentate a Parigi, e di tanto in tanto speciali di approfondimento. Forse i tempi sono finalmente maturi perché gli appassionati del nostro paese vogliano sapere di più in merito alle strutture musicali che costituiscono l'ossatura di ogni spettacolo a cui assistono. Il compito è delicato, perché chi redige le analisi cura anche l'edizione del libretto e, come in questo caso, anche la sua versione italiana. Il battistrada è Enrico Maria Ferrando, musicista-musicologo che vanta una grande esperienza sia nel campo dei libretti sia in quello musicale vero e proprio, una doppia competenza che oramai molti studiosi italiani, anche quelli in erba, sono in grado di esibire (come si vedrà nel prosieguo). La scelta di utilizzare la traduzione ritmica di Amintore Galli, con cui *Thaïs* iniziò a circolare nella nostra penisola, consentirà di paragonare due sistemi produttivi diversi e le esigenze del loro pubblico, tramite il confronto fra il testo 'rivoluzionario' per l'epoca di Louis Gallet (1894, rev. 1898), e una versione più tradizionale, di pochi anni successiva (1903). Per consentire di comprendere meglio l'operato dello scrittore, sollecitato dalle esigenze squisitamente musicali dello stesso Massenet, pubblichiamo separatamente la prefazione al libretto, tradotta e provvista di note esplicative da Emilio Sala.

Nuova è anche la rubrica *Online*, il cui responsabile s'incarica di frugare con curiosità erudita e spirito critico tra i fili intrecciati del Web, per offrire al lettore una selezione di qualità tra le mille possibilità offerte dalla rete, quasi una moderna Biblioteca di Babele. In linea con la tradizione già sperimentata l'anno scorso sono invece gli altri appuntamenti fissi: la biografia del compositore e un'ampia bibliografia sull'opera e il suo autore, affidata al commento di uno specialista autorevole.

Aprire la sezione saggistica Jürgen Maehder, che introduce *Thaïs* discutendone la genesi in relazione alla figura storica della celebre cortigiana e le sue numerose manifestazioni letterarie e drammatiche. Risalta in particolare la portata innovativa della riduzione del romanzo di France da parte di Gallet, che mise a disposizione di Massenet un testo

improntato all'inedito principio della «poesia 'melica'». Adriana Guarnieri allarga l'indagine al contesto estetico dell'Europa di allora e della Francia in particolare, dominata dalla voga dell'esotico, collocando *Thaïs* nell'ambito di quella *Décadence* che è tratto distintivo delle arti *fin-de-siècle*. Mercedes Viale Ferrero, invece, prende le mosse da problemi visivi e scenotecnici per concentrarsi su un tema specifico posto dall'opera: è possibile rappresentare in modo convincente la 'santità' nel teatro musicale?

Credo che tutte le posizioni critiche qui espresse stimoleranno il lettore, come è accaduto a me curando saggi e rubriche: nel mondo d'oggi, in cui tutto torna ciclicamente d'attualità, anche uno dei perni narrativi di *Thaïs*, il fanatismo religioso, si ripropone con enfasi indesiderata. Motore dell'azione, infatti, è un monaco esaltato appartenente alla setta dei cenobiti, Athaenaël, che sconvolge la vita della protagonista, affermata sacerdotessa di Venere in quella 'mitica' Alessandria d'Egitto, ricca, còlta e decadente. Preoccupata per la caducità della sua bellezza, l'ammaliatrice si persuade che potrà trovare il vero amore eterno solo tra le braccia di Dio e percorre con avidità, sino alla morte precoce, una strada lastricata di cilicio e di stenti, lasciandosi alle spalle specchi e alcove.

Permane l'impressione, dopo l'ascolto, che Massenet fosse più interessato, in realtà, allo scontro fra Sacro e Profano, incarnato da un prete d'aspetto affascinante e da una *putaine respecteuse* – la quale è anche una tra più desiderabili e mansuete delle *femmes fatales* che popolavano le scene liriche del suo tempo. Il cedimento di Athanaël realizza lo scioglimento tragico nel finale, quando perde l'oggetto del suo desiderio amoroso più bruciante e carnale proprio nel momento in cui ha deciso di cedere alla passione. Egli rinnega con forza la sua fede, inoltre, dopo aver finalmente compreso che non era la missione di pastore d'anime a spingerlo verso Thaïs.

Lo spettatore moderno indovina facilmente l'esito della vicenda: dopotutto, grazie a Freud, siamo tutti in grado di comprendere il valore di una negazione sin troppo decisa, condita di un'abbondante spruzzata di sadomasochismo (e si veda con quale tenerezza il probo Athanaël, dedito all'abuso del cilicio, reagisca alla vista dell'esito dei martiri che lui stesso ha imposto alla futura santa). Ma tant'è: il messaggio dell'elettico Massenet ha il pregio di essere chiaro, e sostenuto da qualità linguistiche di prim'ordine. Il suo sguardo disincantato di eterno *voyeur*, che si muove con padronanza tra le mille trame possibili di mille vicende, non esita a posarsi su un *plot* che allude, più o meno consapevolmente, a tanti capolavori del passato prossimo. A partire dalla rinuncia a una vita dorata che apparenta Thaïs a Violetta, cortigiana redenta, e che sfocia nella consunzione fino all'ultimo istante, in cui entrambe si alzano in piedi, vittime dell'illusione. La lista potrebbe proseguire con la *Manon* di Puccini, che si trascina morente nel deserto, ma che prima, da mantenuta di lusso, era stata davanti allo specchio a farsi bella, come la sacerdotessa alessandrina. Con poco sforzo si può persino rammentare quando Des Grieux, protagonista della *Manon* dello stesso Massenet, si trova finalmente solo (anzi: «seul, seul enfin ...») sulle soglie di pronunziare i voti sacerdotali, per poi soccombere subito dopo alla seduzione della sua eterna compagna e carnèfice.

Ma tutte queste trame, a volte persino lacerti di drammaturgie rimpianti, entrano a far parte di un gioco ironico di metalinguismi tale da approdare ad esiti drammatici tanto singolari quanto felici, certo fra i più degni di essere considerati dagli studiosi, e celebrati a teatro. Buona lettura, e buon ascolto.

Michele Girardi

JULES Massenet Thaïs

Libretto originale di Louis Gallet (2^a versione, 1898)
e traduzione ritmica italiana di Amintore Galli (1903)

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



Louis Gallet, il librettista della *Thaïs* (1835-1898). Per Massenet scrisse anche *La coupe du roi de Thulé* (con Edouard Blau; non rappresentato); *L'adorable Bel'-Boul* (1874); *Le roi de Lahore* (1877), e *Le Cid* (con Adolphe Dennery e Blau; 1885). Scrisse per Bizet *Djamileh* (1872).

Thaïs, libretto e guida all'opera

a cura di Enrico Maria Ferrando

Per il libretto di *Thaïs* abbiamo fatto riferimento alle principali fonti – le prime edizioni del libretto di Louis Gallet (2^a versione, 1898) e della traduzione ritmica italiana di Amintore Galli –, che abbiamo riproposto sinotticamente, rispettando per quanto possibile gli originali anche nell'assetto grafico. Tra il libretto così come lo si legge nell'edizione a stampa e il testo effettivamente utilizzato da Massenet si possono riscontrare numerose discrepanze. Tralasciando quelle riguardanti la punteggiatura e l'uso delle maiuscole, le vere e proprie differenze testuali vanno ricondotte alle modifiche apportate dal compositore nel corso delle successive stesure dell'opera per adattare alle esigenze del ritmo musicale la prosodia del testo. Tranne pochi casi in cui il libretto ha subito modifiche rilevabili all'ascolto (peraltro di trascurabile estensione) si tratta di ripetizioni di parole, inversioni nell'ordine di successione di segmenti di testo, aggiunte di monosillabi vocativi o esclamativi. Non abbiamo ritenuto opportuno segnalarle in dettaglio, poiché il necessario apparato avrebbe ecceduto i limiti e gli scopi di questa pubblicazione.

Il libretto è accompagnato da un commento analitico che mira innanzitutto a mettere in luce la dimensione formale dell'opera.* La suddivisione di un lavoro teatrale in numeri musicali veri e propri collegati da recitativi era stata conservata da Massenet ancora in *Le Roi de Lahore* (1877). A partire da *Hérodiade* (1879) il Maestro aveva previsto invece una divisione in scene all'interno delle quali non c'è, apparentemente, soluzione di continuità. Eppure è tutt'altro che difficile individuare in *Thaïs* forme limpidamente stagliate ed articolate, per quanto non vincolate a schemi a priori. La segmentazione dell'opera da noi proposta è stata concepita per mettere in evidenza questa articolazione.

All'interno di ogni segmento (per i quali abbiamo riportato le indicazioni agogiche e dinamiche desumibili dalla partitura) sono state evidenziate le caratteristiche più significative della tecnica compositiva di Massenet, riservando una particolare attenzione a quei dettagli in grado di mettere in luce le peculiarità drammaturgico-musicali dell'opera.

Dopo il libretto si potranno leggere la composizione dell'orchestra e la disposizione delle voci, provviste di un breve commento.

* L'analisi è stata condotta sulla partitura di *Thaïs*, pubblicata da Heugel (Paris, © by Heugel et Cie, 1894).

Indice

ATTO PRIMO	<i>Quadro primo</i>	p. 17
	<i>Quadro secondo</i>	p. 22
ATTO SECONDO	<i>Quadro primo</i>	p. 31
	<i>Quadro secondo</i>	p. 37
ATTO TERZO	<i>Quadro primo</i>	p. 44
	<i>Quadro secondo</i>	p. 49
	<i>Quadro terzo</i>	p. 53
APPENDICE:	<i>Orchestra e Voci</i>	p. 56

Thaïs

COMÉDIE-LYRIQUE
EN TROIS ACTES, SEPT TABLEAUX

POÈME DE

LOUIS GALLET

D'APRÈS LE ROMAN DE

ANATOLE FRANCE

MUSIQUE DE

JULES MASSENET

DISTRIBUTION

ATHANAËL, Cénobite	VOIX Baryton
NICIAS, jeune Philosophe sybarite	Ténor
PALÉMON, vieux Cénobite	Basse
UN SERVITEUR	Baryton
THAÏS, comédienne et Courtisane	Soprano
CROBYLE, Esclave	Soprano
MYRTALE, Esclave	Mezzo-Soprano
ALBINE, Abbesse	Mezzo-Soprano
LA CHARMEUSE (au ballet)	
CÉNOBITES	Basses

CHŒUR

Histrions et Comédiennes, Philosophes, Amis de Nicias, Peuple, les Filles blanches.

BALLET 2^e Acte

Paris
Calmann-Lévy, Éditeurs
33 Rue Auber, 3

Thaïs

DRAMMA LIRICO IN TRE ATTI E SETTE QUADRI

PAROLE DI

LOUIS GALLET

(Dal romanzo di ANATOLE FRANCE)

MUSICA DI

MASSENET

Traduzione ritmica italiana di

A. GALLI

PERSONAGGI

ATANAELE, cenobita	Baritono
NICIA, giovane filosofo sibarita	Tenore
PALEMONE, vecchio cenobita	Basso
UN SERVO	Baritono
THAÏS, commediante e cortigiana	Soprano
CROBILA, schiava	Soprano
MIRTALE, schiava	Mezzo Soprano
ALBINA, abbadessa	Mezzo Soprano
UN'AMMALIATRICE (nel ballo)	
CENOBITI	Bassi

CORO

Istrioni e Commedianti, Filosofi, Amici di Nicia,
Popolo, Monache compagne d'Albina.

*Il libretto della presente opera è, nell'originale francese, in prosa:
nella traduzione, mentre il senso è reso letteralmente e resta intangibile
il ritmo musicale, la forma dei versi è affatto libera.*

MILANO

EDOARDO SONZOGNO, EDITORE

14 – Via Pasquirolo – 14

ACTE PREMIER

PREMIER TABLEAU¹

La Thébaïde. – Les cabanes des Cénobites aux bords du Nil. Ce n'est pas encore la fin du jour; douze Cénobites et le vieux Palémon sont assis autour d'une longue table. Au milieu, Palémon préside le frugal et paisible repas. Une place est vide, celle d'Athanaël.

UN CÉNOBITE.

Voici le pain.

UN AUTRE.

Et le sel.

UN AUTRE.

Et l'hysope! —

UN AUTRE.

Voici le miel.

UN AUTRE.

Et voici l'eau! —

PALÉMON, se levant, avec onction.

Chaque matin le ciel répand sa grâce — sur mon jardin, ainsi qu'une rosée. — Bénissons Dieu dans les biens qu'il nous donne — et prions-le qu'il nous garde en sa paix! —

LES CÉNOBITES, presque murmuré.

Que les noirs démons de l'abîme — s'écartent de notre chemin!

Paisiblement les Cénobites continuent leur repas.

UN CÉNOBITE, rompant le silence.

Sur Athanaël, notre frère, — étends, Seigneur, la force de ton bras! —

ATTO PRIMO

QUADRO PRIMO

LA TEBAIDE

Le capanne dei Cenobiti sulle rive del Nilo.

(Non è ancora il tramonto. Dodici Cenobiti e il vecchio Palemone sono seduti ad una rustica tavola. Nel mezzo, Palemone presiede la pacifica e frugale cena. Un posto è vuoto: quello di Atanaele.)

UN CENOBITA.

Ecco qui il pane...

UN ALTRO.

Ed il sale...

UN ALTRO.

E l'issopo!

UN ALTRO.

Ecco qui il miele...

UN ALTRO.

Ecco qui l'acqua!

PALEMONE.

Ogni mattin

Il ciel sue grazie sparge

Sul mio giardino,

Insieme alla rugiada.

Iddio lodiam nei favor' che c'imparte.

Benignamente ei ci conceda pace!

I DODICI CENOBITI.

I neri demon' dell'inferno

Disgombrino il nostro cammino!

UN CENOBITA.

Sovra Atanael, fratel nostro,

Stendi, o Signor, la forza del tuo braccio!

¹ *Andante très calme* – 6/8, La minore

Le pagine di apertura di Thaïs sono dedicate alla costruzione di una duplice ambientazione: esotica e monastica. Il clima esotico è determinato dalla definizione dell'area tonale (La minore naturale) attraverso inflessioni modaleggianti: accordi privi della terza, alterazione del v_1 grado nella prima frase affidata ai legni, intervalli lineari e verticali di quinte da cui germina il tema che per tutta l'opera sarà associato ai cenobiti. La sua caratterizzazione chiesastica è determinata dall'armonia dal sapore arcaico – suggerito dall'assenza della sensibile – e dal trattamento imitativo:

es. 1



Sugli sviluppi di questo tema si inserisce il breve quadretto descrittivo dei monaci che si apprestano alla cena. Solo Palémon, l'unico tra loro ad essere un personaggio individualizzato, si stacca dal declamato dei confratelli con una breve frase melodica, alquanto manierata. Si evidenzia così sin dall'apertura la tipica tecnica con cui Massenet costruisce i segmenti che, pochi decenni prima, sarebbero stati esplicitamente designati come recitativi: il decorso dell'azione dà luogo a declamati sostenuti da disegni tematici affidati all'orchestra, la cui costruzione procede prevalentemente attraverso iterazioni e giustapposizioni, evitando la condotta simmetrica delle frasi. Questa concezione complessiva del macroritmo è coerente con la caratteristica scelta del libretto, i cui versi liberissimi si limitano a suggerire, di fatto eludendola, la simmetria ritmica.

PLUSIEURS CÉNOBITES, avec regret.
Athanaël!...

D'AUTRES CÉNOBITES, de même.
Bien longue est son absence!... —

D'AUTRES, avec intérêt.
Quand donc reviendra-t-il?... —

PALÉMON, mystérieusement.
L'heure de son
retour est proche ... — Un songe, cette nuit, me l'a
montré vraiment — hâtant vers nous sa marche ! —

LES CÉNOBITES, avec foi.
Athanaël est un élu de Dieu!... — (Pieusement.) Il se
révèle dans les songes!... —
Athanaël paraît; il s'avance lentement comme épuisé de fati-
gue et de chagrin.

LES CÉNOBITES, avec respect.
Le voici! Le voici!²
ATHANAËL, au milieu d'eux, douloureusement.
La paix soit avec vous! —

PALÉMON et LES CÉNOBITES.
Frère, salut! (Tous s'empresent autour de lui.) La
fatigue t'accable! — la poussière couvre ton front...
— repose toi !... reprends ta place !... — mange,
bois! —

ATHANAËL, il s'est assis avec accablement et repousse
doucement les mets qu'on lui présente.
Non! Mon cœur est plein d'amertume... — Je
reviens dans le deuil et dans l'affliction!... — La ville
est livrée au péché!... — une femme, Thaïs, la
remplit de scandale! — Et par elle l'enfer y gouverne
les hommes! —

ALCUNI CENOBITI.
Atanael!

ALTRI.
Atanael!
ALCUNI ALTRI.
E lunga la sua assenza!...

ALTRI.
Quand'egli tornerà?

ALTRI.
Quando?

PALEMONE.
L'ora del suo redir s'appressa...
Jer notte in sogno il vidi che il passo suo volgea
Ansioso verso noi...

I CENOBITI.
Atanael l'eletto del Signor!
Ei si rivela - a noi nei sogni!...
(Atanaele comparisce. - Egli s'avanza lentamente come esau-
sto di forze per la stanchezza e l'afflizione.)

I CENOBITI.
Egli è qui!
ATANAËLE.
La pace sia con voi!

I CENOBITI.
Salve, o fratel!
La stanchezza t'opprime...
Déi riposar!

PALEMONE.
La tua fronte bagna il sudor...

I CENOBITI.
Riprendi il posto tuo fra noi...
Ti ciba, e bevi!

ATANAËLE.
No. -
L'anima ho piena d'amarezza!...
Io ritorno nel pianto e desolato in cor!
È l'urbe in balia del peccato!
Una donna, Thaïs, - vi apportò turpe scandalo
E per essa l'inferno - ha tutti in suo poter!

² *Andante lento* - Fa maggiore

L'ingresso del protagonista maschile dell'opera è segnalato dal tema che gli sarà frequentemente associato - e che, come il personaggio, si presenta subito tormentato e contorto (si notino l'accordo di 7^a di sensibile in rivolto, la forte appoggiatura, i grandi intervalli melodici):

es. 2



LES CÉNOBITES, avec une curiosité calme et simple.
Quelle est cette Thaïs?

ATHANAËL, sortant un peu de sa torpeur,
y retombant aussitôt.

Une prêtresse infâme — du culte de Vénus...
(Humblement, avec charme et comme se souvenant d'un
passé lointain.) Hélas! enfant encore³ — avant qu'à
mon cœur la grâce ait parlé, — je l'ai connue!...
(plus sombre, plus agité.) Un jour, je l'avoue a ma honte,
— devant son seuil maudit, je me suis arrêté... —
mais Dieu m'a préservé de cette courtisane — et j'ai
trouvé le calme en ce désert, — maudissant le péché
que j'aurais pu commettre!... — Ah! mon âme est
troublée... — La honte de Thaïs et le mal qu'elle fait
— me causent une peine amère; — et je voudrais
gagner cette âme a Dieu! Oui, je voudrais gagner
cette âme a Dieu! —

PALÉMON simplement, sagement.

Ne nous mêlons jamais, mon fils, aux gens du
siècle; — craignons les pièges de l'Esprit; — voilà ce
que nous dit la sagesse éternelle. — (La nuit vient peu
à peu.) La nuit vient, prions et dormons! —

LES CÉNOBITES, avec une crainte mystérieuse, le front courbé
et les mains jointes, s'éloignent et se séparent, tout en priant,
pour se rendre dans leurs cabanes.

Que les noirs démons de l'abîme⁴ — s'écartent de
notre chemin! — Seigneur, bénis le pain et l'eau. —
Bénis les fruits de nos jardins. — Donne-nous le
sommeil sans rêves — et l'inaltérable repos! —
Athanaël s'est étendu sur une natte devant sa cabane, la tête
appuyée sur un petit chevalet de bois, les mains jointes.

³ *A tempo* – Re maggiore

La presentazione di Athanël si conclude con una pagina formalizzata: una semplice arietta tripartita
es. 3



la cui ripresa si espande in una coda piuttosto elaborata. Questo episodio dalla funzione eminentemente lirica – una classica
aria di narrazione – è drammaturgicamente giustificato dalla necessità di rendere esplicito l'antefatto.

⁴ Do maggiore

Dopo questo picco di tensione emotiva si torna alla caratterizzazione della tranquillità dell'eremo. In questa scena vengono
giustapposti vari elementi associati alla ieratica tranquillità dei monaci: oltre al già visto tema 'dei cenobiti' (es. 1), imprezio-
sito da inaspettate colorature timbriche (fagotti e clarinetti all'unisono, corni e violoncelli all'unisono), troviamo un nuovo
disegno costruito su una candida successione di terze, ed una salmodia dei monaci su triadi perfette, con il contrappunto di
un caratteristico accompagnamento pizzicato («Seigneur, bénis le pain et l'eau»).

I CENOBITI.

E chi è questa Thaïs? –

ATANAËLE.

Una ministra infame
Del culto d'Afrodite!

(come rimembrando un passato lontano)

Ahimè!... fanciullo ancora,

Pria che tocco il cor la grazia m'avesse,

Io la conobbi!

Un dì, lo confesso con onta,

Sulla infame sua soglia arrestarmi potei...

Ma il ciel mi preservò da quella cortigiana,

E pace ritrovai qui nel deserto...

Esecrando il peccato in cui potea cader!

Ah! turbato è il mio core! chè l'onta di Thaïs

Ed il mal ch'ella fa

Mi son cagione – d'amaro pianto!

Ah! guadagnar vorrei quell'alma a Dio!

PALEMONE.

Non c'immischiam giammai, figliol, in beghe

umane;

Temiamo gl'inganni di Satana.

È ciò che insegna a noi la sapienza divina.

(Annota a poco a poco.)

Vien notte, preghiamo e dormiam.

I CENOBITI (con profonda devozione).

Preghiam!

neri demon' dell'inferno

Disgombrino il nostro cammin.

(Si allontanano, sempre pregando, lentamente, per tornare al-
le loro capanne.)

Signor, deh, benedici il pane, l'acqua

E i frutti dei giardin'.

A noi dà il sonno – di larve scevro,

E sia tranquillo – il riposar!

ATHANAËL, seul, dans l'ombre.

Ô Seigneur, je remets mon âme entre tes mains.⁵ —

Il s'endort.

Nuit presque noire.⁶ Après un instant de calme et de béatitude, au milieu des ténèbres, une blancheur se fait; dans un brouillard apparaît l'intérieur du théâtre, à Alexandrie; foule immense sur les gradins. En avant se trouve la scène sur laquelle Thaïs, à demi-vêtue, mais le visage voilé, mime les amours d'Aphrodite. — Dans le théâtre d'Alexandrie, immenses exclamations d'enthousiasme très prolongées. — Effet extrêmement lointain. — On peut distinguer, mais vaguement cependant, le nom de Thaïs hurlé par la foule. — Les acclamations augmentent jusqu'à la fin de la vision, la mimique s'accroissant de plus en plus. — La vision disparaît subitement. Le jour revient. — Aurore.

ATHANAËL, qui s'est éveillé peu à peu, se lève complètement; avec épouvante et colère.⁷

Honte! horreur! ténèbres éternelles! — Seigneur, assiste-moi! — (il s'est jeté à terre et il y reste prosterné.)

Toi qui mis la pitié dans nos âmes, — Dieu bon, louange à toi! — J'ai compris l'enseignement de l'ombre, — Je me lève et je pars! (Il s'est relevé avec enthousiasme.) Car je veux délivrer cette femme — des

(Atanae si è coricato su di un tappeto davanti alla sua cappa, la testa appoggiata su un piccolo cavalletto di legno, le mani giunte.)

ATANAËL.

O Signor, l'alma mia commetto

Nelle tue mani!...

(Notte quasi cupa. La terra sembra addormentata in una dolce beatitudine.)

VISIONE

Avvolto nella nebbia, appare l'interno del teatro d' Alessandria. Immensa folla sulle gradinate. Thaïs, semignuda e il viso velato, esprime mimeticamente gli amori d'Afrodite. Si acclama Thaïs. La visione sparisce. — Aggiorna a poco a poco.

ATANAËL.

Onta! Orror!

Tenèbre sempiterno!

Signor! Signor!

Soccorri a me!

(cade a terra e resta prosternato)

Tu, che la pietà c'infondesti,

Gran Dio, sia lode a te!

Ciò che l'ombra insegnar, compresi;

⁵ *Lento cantabile*

Una breve transizione strumentale che riprende il tema del 'ricordo' di Athanaël (es. 3) conclude la prima parte del primo quadro.

⁶ *Allegro / Poco a poco più appassionato* – Sol maggiore/Do maggiore

Gran parte dell'effetto della Visione deriva dallo stacco timbrico tra la sonorità dell'orchestra in buca e quella del complesso che agisce «dans les coulisses»: flauto, corno inglese, clarinetto e arpa, sfumati e decolorati dalla distanza e dalla collocazione dietro le quinte, e per di più amalgamati dal timbro 'alieno' (rispetto agli standard dell'orchestra sinfonica) di un harmonium. Abituati dalla musica del xx secolo alle più sofisticate ricercatezze strumentali, saremmo portati a giudicare questa combinazione, sulla carta, ingenua e semplicistica. Eppure Massenet la utilizza con la sicura maestria dell'esperto uomo di teatro: la sua soluzione è un piccolo capolavoro di efficace economia di mezzi compositivi.

Dal punto di vista della scrittura musicale l'inevitabile caratterizzazione esotica è affidata alle triadi eccedenti che ricorrono negli arpeggi di sfondo, su cui si appoggiano due elementi tematici:

es. 4 – es. 5



il secondo, specificamente associato alla protagonista, ricorrerà più volte nel corso dell'opera. Entrambi sono trattati iterativamente: attraverso ripetizioni all'ottava e semplici trasposizioni il primo, attraverso elementari variazioni il secondo. L'uso dell'allitterazione qui, è deliberatamente inteso a sottolineare il clima incantatorio della situazione. D'altra parte questa pagina strumentale non è destinata ad imporsi all'attenzione dell'ascoltatore (come avverrà con altri scorci simili nel seguito dell'opera): la sua caratterizzazione musicale va intesa in relazione alla sua funzione scenica.

⁷ *Allegro agitato / Allegro moderato* – Do maggiore

Il ritorno alla 'realtà' è brusco come il risveglio di Athanaël. Dopo un improvviso fortissimo dell'orchestra e due brevi frasi declamate dal baritono, quattro accordi svincolati dalla sintassi armonica e costruiti su un frammento di scala cromatica discendente sottolineano per contrasto la solennità dell'inno intonato subito dopo dal protagonista:

es. 6



È una sorta di corale figurato («toi qui mis la pitié dans nos âmes») che, dopo l'attacco di diatonica purezza, ben presto assume toni liricamente più accesi, sottolineati dal moderato uso di cromatismi nel trattamento degli accordi. Dopo la conclusione della linea vocale (cadenza evitata sul VI abbassato) il confuso ed ambiguo entusiasmo del protagonista è sottolineato da una coda, nella quale si avvicendano in nervose progressioni vari elementi tematici – in particolare il tema 'dei cenobiti' e quello di Thaïs (ess. 1 e 5).

liens de la chair! — Dans l'azur, je vois penchés vers elle — les anges désolés! — N'est-elle pas, Seigneur, le souffle de ta bouche! — Ah! plus elle est coupable et plus je dois la plaindre! — Mais je la sauverai! Seigneur! Donne-la-moi, — et je te la rendrai pour la vie éternelle! — (Il appelle ses frères qui reparaissent et se pressent autour de lui.) Frères, levez-vous tous! venez! — ma mission m'est révélée! — Dans la ville maudite, il faut que je retourne... — Dieu défend que Thaïs s'enfoncé davantage — dans le gouffre du mal! — et c'est moi qu'il choisit pour la lui ramener! —

Athanaël s'incline devant Palémon.

PALÉMON, à Athanaël, avec une douce expression de tranquillité et comme un tendre reproche.⁸

Ne nous mêlons jamais, mon fils, aux gens du siècle. — Voilà la sagesse éternelle!... —

Les Cénobites qui ont entouré Athanaël l'accompagnent jusqu'à la route, puis, s'agenouillant par groupes, ils répondent à Athanaël dont la voix se perd dans les solitudes du désert de la Thébaïde.

LA VOIX D'ATHANAËL, déjà éloignée.

Esprit de lumière et de grâce, — arme mon cœur pour le combat. —

LES CÉNOBITES, à genoux.

Arme son cœur pour le combat. —

LA VOIX D'ATHANAËL, encore plus éloignée

Et fais-moi fort comme l'archange — contre les charmes de démon. —

LES CÉNOBITES, comme un murmure.

Et fais-le fort comme l'archange — contre les charmes du démon! —

Le rideau s'abaisse lentement et silencieusement

Io mi levo ed io parto!
Chè redimer vo' quella donna
Dai lacciuol' della carne!
Ah, dal ciel gli angeli l'affisano
In atto di dolor!

Del labbro tuo l'afflato ella non è, Signor?
Ella, pari a sue colpe, — avrà il compianto mio!
Ma pur la salverò! Signor, l'affida a me!
E a te la renderò per la vita immortale!

(chiamando)

Fratelli! Fratelli!
Si levi ognun!

Venite! venite!

La mia missione — m'è rivelata!
Nell'iniqua città — è forza ch'io ritorni...

Dio non vuol che Thaïs

Più ancora si sprofondi — nell'abisso del male;
E son io ch'egli elesse — per ricondurla a lui!

PALEMONE (ad Atanaele).

Figliuol, non c'immischiarm giammai in beghe
umane.

Così la sapienza divina!

(I Cenobiti accompagnano sino alla via Atanaele, la cui voce a poco a poco va perdendosi nelle solitudini del deserto della Tebaide.)

ATANAELE.

Spirto di luce — e della grazia,
Arma il mio cor — per la tenzon!

I CENOBITI.

Arma il suo cor — per la tenzon!

ATANAELE.

Come l'Arcangelo — forte mi rendi...

I CENOBITI.

Come l'Arcangelo — forte lo rendi...

ATANAELE.

Contro le insidie — del rio demon!

I CENOBITI.

Contro le insidie — del rio demon!

ATANAELE.

Arma il mio cor — per la tenzon!

I CENOBITI.

Arma il suo cor — per la tenzon!

Fine del Primo Quadro.

⁸ *Sempre stesso tempo (sans retenir)* — Fa maggiore

Il segmento conclusivo del primo quadro dell'opera è contrassegnato dall'assestamento dell'armonia su un pedale di tonica. Il fastidioso paternalismo di Palémon si sfoga in un anodino declamato contrappuntato in orchestra da un elegante inciso, che sviluppa il ritmo del corale di Athanaël: la sua compostezza è sottolineata dalla strumentazione per soli archi. Il movimento divergente dei violini verso l'estremo acuto (Do₅) e dei violoncelli verso la tonica Fa₂ è un esempio da manuale di dissolvenza musicale. Sul Do acuto in ottava tenuto dai violini la voce di Athanaël «djà éloignée» dà il via ad un'antifona con il coro dei monaci in scena, che riprendono a salmodiare su accordi ribattuti fino alla conclusione sospensiva sulla triade di dominante — chiudendo il primo quadro dell'opera con un ritorno ai toni arcaicizzanti e rarefatti che ne avevano caratterizzato l'apertura.

DEUXIÈME TABLEAU^{9a}

La terrasse de la maison de Nicias à Alexandrie. — Cette terrasse domine la ville et la mer; elle est ombragée de grands arbres; à droite, vaste tenture derrière laquelle se trouve la salle préparée pour le banquet.

Lentement Athanaël paraît et s'arrête au fond; à sa vue, un serviteur se lève sous le portique, et marche à sa rencontre.

LE SERVITEUR.^{9b}

Va, mendiant, chercher ailleurs ta vie! — Mon maître ne reçoit pas les chiens comme toi!

ATHANAËL, doucement.

Mon fils, fais, s'il le plaît, ce que je te commande. — Je suis l'ami de ton maître, et je veux — lui parler à l'instant.

LE SERVITEUR.

Hors d'ici, mendiant! —

Il lève sur Athanaël son bâton.

ATHANAËL, fermement et avec calme.

Frappe, si tu le veux, mais avertis ton maître. — Va.

Devant le regard et l'attitude d'Athanaël, le serviteur recule, s'incline et disparaît dans la maison.

ATHANAËL, seul, après avoir un instant contemplé la ville du haut de la terrasse.^{9c}

Voilà donc la terrible cité! — Alexandrie, où je suis né dans le péché; — l'air brillant où j'ai respiré — l'affreux parfum de la luxure! — Voilà la mer

QUADRO SECONDO

IN ALESSANDRIA

Il terrazzo della casa di Nicia.

(A destra ampia cortina, dietro la quale si trova la sala preparata pel banchetto. — ATANAELE è comparso: un servo va ad incontrarlo.)

IL SERVO (bruscamente).

Vanne, mendico, asilo cerca altrove...

Il mio padron discaccia — i cani qual sei tu.

ATANAELE.

Figliolo, fa, se il credi, — quel che

t'ingiuingerò.

Del tuo signor — l'amico son,
Parlargli vo' — ed all'istante.

IL SERVO (minacciandolo col bastone).

Fuor di qui, mascalzon...

ATANAELE (con calma e fermezza).

Percoti, se tu il vuoi,

Ma al tuo signor — m'annuncia... Va!...

(Colpito dallo sguardo e dall'attitudine di Athanaele, il servo ubbidisce.)

ATANAELE (dopo aver contemplato la città dal terrazzo).

Ecco, dunque, l'orribil città!

Alessandria! Alessandria!

Dove io nacqui nel peccato;

L'ær fulgente dove respirai

^{9a} *Allegro maestoso, avec ampleur* — 9/8, Mi maggiore

Athanaël è al centro anche dell'ampia scena iniziale del secondo quadro. La introduce un preludio strumentale che definisce un'ambientazione sonora nuova. Il disegno dei violini è un lussureggiante florilegio, il metro e la tonalità d'impianto sono estranei a tutto quanto finora ascoltato, l'armonia è inequivocabilmente diatonica, lo spazio sonoro disegnato dalla strumentazione è di ampio respiro. Tutto suona civilizzato, colto, mondano e rassicurante, determinando un netto contrasto con il clima sonoro austero, angusto e scabro del primo quadro. Ancora una volta la costruzione si basa sull'iterazione di un breve segmento tematico, nel quale il tema baldanzoso e ottimista dei corni si sovrappone al respiro vitalistico dei violini.

es. 7



Una sezione centrale imperniata su un nuovo elemento cantabile conferisce all'insieme una forma di tipo A-B-A.

es. 8



^{9b} *Allegro* — 4/4 (modulante)

Nel susseguente recitativo si alternano, senza eccessivi slanci di originalità, le 'sgarbate' interiezioni del servo di Nicias e le composte e sussiegose risposte del monaco-filosofo.

^{9c} *Allegro maestoso, avec ampleur* — 9/8, Mi maggiore

Rimasto nuovamente solo, Athanaël si lancia in un arioso nel quale la sua linea di canto si sovrappone alla musica del preludio^{9a}. È il testo di questo arioso che consente, a posteriori, di attribuire al preludio un significato descrittivo, ricollegandolo alla città di Alessandria.

voluptueuse où j'écoutais chanter la sirène aux yeux d'or! — Oui, voilà mon berceau selon la chair, — Alexandrie! — Mon berceau, ma patrie!... — De ton amour j'ai détourné mon cœur!...^{9d} — Pour ta richesse, je te hais! — pour ta science et ta beauté — Je te hais! je te hais! — Et maintenant je te maudis — comme un temple hanté par les esprits impurs! — Anges du ciel, souffles de Dieu, — venez!^{9e} parfumez du battement de vos ailes — l'air corrompu qui va m'environner! —

On entend des voix et des rires.^{10a} — Presque aussitôt, Nicias paraît et s'avance, les bras appuyés sur les épaules de Crobyle et de Myrtale, deux belles esclaves rieuses. À la vue d'Athanaël il s'arrête, les quitte et s'approche les bras ouverts.

NICIAS, avec vivacité et entrain.^{10b}
Athanaël! c'est toi! mon condisciple, — mon ami,

Il rio profumo – della lussuria
Ed ecco il mar – voluttuoso
Ove cantar udii – l'ammaliante sirena!
La mia culla ecco là,
Siccome carne!...
Oh, tu, Alessandria!
O patria mia!...

Io dal tuo amor tutto distolto ho il core.
Per tua opulenza io t'odio!
Pel tuo sapere e per la tua bellezza
Io t'odio!... Ed ora poi ti maledico
Quale tempio divin – che Satan profanò!
A me! spirti del ciel.
Soffi d'Iddio, a me!
Delle vostr'ali il remigar profumi
L'aer corrotto che qui mi circonda!
A me! spirti del ciel!
Soffi d'Iddio!

(S'odono le voci di Crobila e Mirtale nella casa. – Nicia compare con le braccia sulle spalle di Crobila e di Mirtale, due schiave leggiadre e ridanciane. Entrambe danno in uno scoppio di risa.)

NICIA (riconoscendo Atanae e aprendogli le braccia).
Atanaël, sei tu! o mio compagno,

^{9d} *Un peu agité* – 4/4, Do minore

Una breve transizione, che si propone inopinatamente con un contrasto di tonalità, di linea di canto (declamato anziché arioso) e di disegni strumentali (l'orchestra si lancia in passi che esprimono piuttosto convenzionalmente la determinazione del protagonista) – consente il trapasso verso l'epilogo di questa scena introduttiva.

^{9e} *Tempo I* – 9/8, Mi maggiore

Il ritmo cadenzato, il ritorno alla tonalità d'impianto ed il conclusivo sfogo vocale su una cadenza piuttosto originale (dalla dominante di Do diesis alla triade aumentata di Mi) conferiscono a questo passo il ruolo e la funzione emotiva di una cabaletta. Nell'insieme la prima scena di questo secondo quadro assume dunque l'aspetto di una grande aria doppia per il baritono, riproponendone le tipiche funzioni in una originale forma complessiva così strutturata: A (preludio^{9a}) - B (recitativo^{9b}) - A' (arioso^{9c}) // Transizione^{9d} // Epilogo.^{9e}

^{10a} *Allegro* – 4/4, La minore

Ancora una volta la transizione con la successiva unità drammaturgico-musicale avviene per giustapposizione. La nuova scena si apre senza preavviso con un breve intermezzo delle schiave Crobyle e Myrtale. Si tratta di personaggi privi di una specifica personalità: si esprimono sempre insieme, o, più o meno, completando l'una il concetto incominciato dall'altra. Il tema loro associato, dalla funzione principalmente esornativa, è non sorprendentemente costruito per terze parallele.

^{10b} L'intervento di Crobyle e Myrtale funge essenzialmente da siparietto per il dialogo tra Athanaël e Nicias, che ne viene lateralmente incorniciato. Il duetto/recitativo dei due uomini, relativamente ampio, è vivificato e caricato di significato dall'accompagnamento strumentale che lo sostiene e lo arricchisce di interpunzioni dense di citazioni e allusioni tematiche. Se Nicias si presenta con un nervoso inciso

es. 9



ed un altro elemento tematico il cui significato si chiarirà più avanti (cfr. 11a)
es. 10



ad Athanaël sono collegati alcuni elementi caratteristici già ascoltati, oltre ad una sequenza di accordi 'organistici'.

mon frère! oh! va! je te reconnais, — bien qu'à la vérité — tu sois bien plus semblable à la bête qu'à l'homme! — Embrasse-moi donc; sois le bienvenu. — Tu quittes le désert? — Tu nous reviens?

ATHANAËL.

O Nicias! — je ne reviens que pour un jour; que pour une heure! —

NICIAS.

Dis-moi tes vœux! —

ATHANAËL.

Nicias, tu connais cette comédienne, — Thaïs, la courtisane? —

NICIAS, riant.

Certes, je la connais! pour mieux dire, elle est mienne — encore pour un jour! — J'ai vendu pour elle mes vignes — et ma dernière terre et mon dernier moulin, — et composé trois livres d'élégies; — et cela ne compte pour rien! — Je voudrais la fixer que je perdrais ma peine: — son amour est léger et fuyant comme un rêve! — Athanaël, qu'attends-tu d'elle? —

ATHANAËL.

Je veux la ramener à Dieu!

NICIAS, éclatant de rire.

Mon pauvre ami! — crains d'offenser Vénus dont elle est la prêtresse. —

ATHANAËL, avec plus de force.

Je veux la ramener à Dieu! — Va, Nicias, J'arracherai Thaïs à ces amours immondes — et je la donnerai pour épouse à Jésus. — Pour entrer dans un monastère — Thaïs va me suivre aujourd'hui! —

NICIAS, bas, à l'oreille d'Athanaël et en riant.

Crains d'offenser Vénus, la puissante Déesse! — Elle se vengera!

Tu, mio amico e fratello!
Ben io ti riconosco, — sebben, in verità,
Tu sembri, più che un uomo, — uno
strano animale!
Or via, m'abbraccia, e il benvenuto sii.
Alfin, lasci il deserto?
Ritorni a noi?

ATANAËLE.

O Nicia, io qui non son che per un dì,
Un'ora sola...

NICIA.

Ed il tuo scopo?

ATANAËLE.

Tu conoscere devi — un'attrice famosa,
Thaïs, la cortigiana...

NICIA.

Diamin, se la conosco!...

Dirò meglio: ella è mia — ancora per un dì!
Per colei venduto ho i miei campi,
L'ultimo mio mulino e i miei vigneti d'ôr...
E m'ispirò tre libri d'égie;
Nè pur questo nulla giovò!
Se anco la incatenassi,
Il tempo perderei!
Il suo amor è leggiero, — fuggevole qual sogno!...
Da lei che sperò?

ATANAËLE.

La vo' ricondurre al Signore!

NICIA.

Ah, ah, ah, ah!... Che ingenuità!
Offenderesti Venere, — di cui ell'è ministra!

ATANAËLE.

La vo' ricondurre al Signore!
Io strapperò costei — a' suoi nefandi amori,
E sposa ella sarà — al mio Dio, a Gesù!
Per entrare in un monastero,
Thaïs oggi me seguirà!

NICIA.

Offenderesti Venere; — l'onnipotente Dea
Vendicarsi saprà...

segue nota 10b

es. 11

Il duetto tra Nicias e Athanaël è suggellato dalla ripresa dell'intermezzo di Crobyle e Myrtales.^{10a}

ATHANAËL.

Dieu me protégera. — (Après un temps) Où puis-je voir cette femme?

NICIAS.

Ici même! — Pour la dernière fois — elle y doit souper avec moi — en très joyeuse compagnie! — Elle joue aujourd'hui; — en sortant du théâtre, elle viendra. —

ATHANAËL.

Prête-moi donc, ami, quelque robe d'Asie, — afin que dignement je puisse figurer — à ce festin que tu vas lui donner. —

NICIAS.^{10a}

Crobyle et Myrtale, mes chères, — hâtez-vous de parer mon bon Athanaël. —

Tandis que Nicias et Athanaël se sont assis et s'entretiennent amicalement, Myrtale a frappé dans ses mains;^{11a} le serviteur a paru auquel elle donne un ordre. Il sort et revient aussitôt avec des esclaves portant un coffret dont Crobyle et Myrtale tirent les objets qui doivent servir à la toilette d'Athanaël, ainsi qu'un miroir de métal dans lequel, en riant, elles lui font voir son visage. Puis, tandis que, assis, il continue à causer avec Nicias, elles commencent à lui verser sur la tête des parfums, à lui accommoder les cheveux et la barbe. Nicias souriant, les regarde faire.

NICIAS.

Je vais donc te revoir brillant comme autrefois! —

ATHANAËL.

Oui, j'emprunte à l'Enfer des armes contre lui. —

NICIAS.

Philosophe orgueilleux! l'âme humaine est fragile. —

ATHANAËL.

Je ne crains pas l'orgueil quand le Ciel me conduit. —

CROBYLE, à Myrtale, à part.

Il est jeune!

MYRTALE, à Crobyle, même jeu.

Il est beau!

ATANAËLE.

Dio mi proteggerà!...
E dove trovar quella donna?

NICIA.

Qui, se lo vuoi!

Per una volta ancora
Ella dee cenare con me,

Ed in gioconda compagnia!

Questa sera ha tēatro; – non appena finito,
Con noi sarà.

ATANAËLE.

Prestar mi déi, amico, – un'asiatica veste,
A fin che degnamente – io possa comparir
Al gran festin che a Thaïs tu darai.

NICIA (alle due giovani schiave).

Olà, Crobila e Mirtale, mie care,
Abbigliare vogliate – il buon Atanael.

(Mirtale dà ordini a un servo. Alcuni schiavi recano gli oggetti per vestire e ornare Atanaele.)

CROBILA e MIRTALE.

(ponendo uno specchio innanzi
al viso di Atanaele, e ridendo).

Ah, ah, ah, ah!...

NICIA.

Alla fin ti vedrò – brillar come altri di!

ATANAËLE.

Per lottar con colei – l'inferno a me dà l'armi.

NICIA.

Orgoglioso filosofo!
L'alma umana ell'è fragile...

ATANAËLE.

Non ho a temer l'orgoglio – quando il
ciel è con me.

CROBILA.

Egli è giovin! (ride)

MIRTALE.

Egli è bel! (ride)
Ispida egli ha la barba...

^{11a} [Allegro – 4/4, La minore]

Alla successiva scena d'assieme è fin troppo facile imputare un eccessivo disimpegno. D'altra parte la vestizione dell'imbarazzato e austero monaco, se non è decisamente comica, è almeno colorata di affettuosa ironia. Nell'insieme questa sezione si presenta come una sintesi tra un rondò e una forma bipartita. Una sorta di moto perpetuo su uno spunto derivato dall'es. 10, utilizzato come ritornello, funge da tessuto connettivo per le interiezioni dei vari personaggi.

es. 12



<p>CROBYLE. Sa barbe est un peu rude!</p> <p>MYRTALE. — Ses yeux sont pleins de feu!</p> <p>CROBYLE. Ce bandeau lui sied bien! —</p> <p>MYRTALE et CROBYLE. Cher Satrape, voici tes bracelets!</p> <p>MYRTALE.^{11b} Tes bagues —</p> <p>CROBYLE. Donne tes bras!</p> <p>MYRTALE. Tes doigts!</p> <p>MYRTALE et CROBYLE, à part. Il est jeune, il est beau! —</p> <p>Ses yeux sont pleins de feu! —</p> <p>MYRTALE, continuant la toilette. La robe, maintenant!</p> <p>CROBYLE, avec câlinerie. Quitte ce noir cilice! — ^{11c}</p> <p>ATHANAËL, se levant comme pour leur échapper. Ah! femmes, pour cela, jamais! —</p> <p>CROBYLE et MYRTALE, d'abord effarouchées par le brusque refus d'Athanaël, reviennent doucement auprès de lui. Soit! (lui passant une robe brodée par dessus sa tunique.) Cache tes rigueurs sous cette robe souple! —</p> <p>NICIAS, à Athanaël.^{11d} Ne t'offense pas de leur raillerie, — ne baisse pas devant elles les yeux! — Admire-les plutôt!</p>	<p>CROBILA. E gli occhi tutto fuoco!</p> <p>MIRTALE. La fascia gli sta ben!</p> <p>CROBILA. Caro Satrapo; a te questi monili!...</p> <p>MIRTALE. Gli anelli...</p> <p>CROBILA. Qua le tue braccia...</p> <p>MIRTALE. Le dita!...</p> <p>CROBILA e MIRTALE (a parte). Egli è giovin e bel! Ha gli occhi tutto ardor!</p> <p>MIRTALE. Ed or, ecco la tunica!</p> <p>CROBILA. Via questo ner cilicio!...</p> <p>ATANAËLE. Ah! ferme... questo poi giammai!</p> <p>CROBILA e MIRTALE. Sia!</p> <p>Nasconda i tuoi rigori La veste che ti copre! Ah, ah, ah, ah!</p> <p>NICIA. I motteggi loro Tu non dèi curare! Nè gli sguardi mai Tu non dèi chinare! Piuttosto, ammirale.</p>
--	--

segue nota 11a

Il primo episodio (La maggiore)^{11b} contrappone al motivo del ritornello un sinuoso disegno parallelo dei clarinetti su un basso per moto contrario. Pur essendo nell'omonimo maggiore del ritornello, l'armonia trasmette un vago senso di inquietudine, che deriva dall'ambiguità della sintassi: iterazione della successione IV - III⁶, mancata risoluzione della sensibile, elusione della cadenza perfetta (il segmento si conclude con una cadenza sospesa su v⁹). Una breve riproposta del ritornello (in La minore)^{11c} introduce un elegante quartetto vocale (in La maggiore)^{11d} introdotto da Nicias, il cui *incipit* tematico manifesta una curiosa analogia con quello del tema di Thaïs (cf. es. 5)

es. 13



Alla sua terza comparsa (in La minore),^{11e} il ritornello si presenta ora in funzione di perno per la ripresa del quartetto (in La maggiore)^{11f} che confluisce, senza soluzione di continuità, in una cadenza 'a cappella' (La minore).^{11g} Come la scena iniziale del secondo quadro, anche questo assieme si rivela dunque articolato secondo una limpida logica formale. La sua aderenza con il susseguirsi delle circostanze sceniche e la stringatezza delle situazioni rendono forse non immediatamente avvertibili all'ascolto queste esplicite simmetrie. È giusto che sia così: una rigorosa architettura della forma – soprattutto nell'opera – dovrebbe avere come esito la scorrevole naturalezza del discorso musicale senza necessariamente essere avvertita in quanto tale. Riassumendo, la struttura di questa scena si può sintetizzare così: A - B - A' / Q - A'' - Q / coda

ATHANAËL, à lui-même.

Viens, esprit de lumière! — arme mon cœur pour le combat! — contre les charmes du démon! —

CROBYLE et MYRTALE, à part.

Il est beau comme un jeune dieu! — Si Phœbé le rencontrait, — sa divinité farouche — s'humaniserait! —

Continuant la toilette.

MYRTALE, à Athanaël.^{11e}

Laisse-nous te chausser de ces sandales d'or! —

CROBYLE, de même.

Laisse-nous te verser ce parfum sur les joues! —

CROBYLE et MYRTALE, à part.^{11f}

Il est beau comme un jeune Dieu! —^{11g}

Grandes acclamations lointaines et prolongées.¹²

Au bruit des acclamations, Nicias est remonté vers la terrasse, il a regardé du côté de la ville.

NICIAS, revenant vers Athanaël, en souriant.

Garde-toi bien! Voici ta terrible ennemie! —

Des groupes d'istrions et de comédiennes mêlés à des philosophes amis de Nicias, paraissent sur la terrasse, précédant de peu d'instant la venue de Thaïs.

HISTRIONS, COMÉDIENNES, PHILOSOPHES, entourant Thaïs et s'inclinant devant elle.

Thaïs! Sœur des Karites! — Rose d'Alexandrie! — Belle silencieuse! — Thaïs! tant désirée! Thaïs! Thaïs! Thaïs! —

NICIAS, accueillant ses hôtes et leur désignant la salle du banquet dont les esclaves soulèvent les tentures.

Thaïs! Chère Thaïs! — Hermodore! Aristobule!

CROBILA E MIRTALE.

Qual giovin Dio – costui è bel!...

S'egli apparisse – a Dafne un di,

La terribil sua fierezza

Ceder dovria,

E certo egli è!

ATANAËLE.

O spirto della luce,

Arma il mio cor – per la tenzon!

Contro le insidie – del reo Satan!

MIRTALE.

Su, ti lascia calzar – questi sandali d'oro!

CROBILA.

Su, ti lascia versar – sulle gote i profumi!

NICIA.

I motteggi loro, ecc.

(Acclamazioni in lontananza. Nicia guarda verso la città. – Ritornando da Atanaele:)

Ten guarda ben!

È qui la terribil nemica!

(Gruppi di istrioni e di commedianti confusi coi filosofi; gli amici di Nicia invadono il terrazzo, precedendo di pochi momenti Thaïs.)

CROBILA e MIRTALE con le COMMEDIANTI.

Thaïs!

Oh, suora delle Grazie!

Oh, rosa d'Alessandria!

Bella silenziosa!

Thaïs!...

Oh, tanto desiata!

Thaïs!...

Thaïs!...

Thaïs!...

NICIA (a Thaïs, e poi agli amici).

Vaga Thaïs!...

Ermidoro !...

Aristobulo!...

¹² *Allegro* – 4/4, Re maggiore

La tanto attesa comparsa della protagonista è preannunciata da un episodio imperniato su due elementi tematici. Il primo accompagna le interiezioni di Nicias. L'altro – una sorta di isterica marcetta – tornerà nel corso dell'opera a sottolineare la frivola dissolutezza dell'ambiente in cui vive Thaïs:

es. 14



Questa musica 'triviale' è capace di rendere evidente la situazione scenica, al di là di qualsiasi scrupolo di raffinatezza estetica. L'effetto di straniamento e di esotismo che suscita all'ascolto è determinato, oltre che da una vaga parentela con una lunga tradizione di musica 'alla turca', dal trattamento dell'armonia: in particolare l'inserzione di una triade di Re maggiore all'interno di un collegamento fra triadi minori (II e VI di Fa maggiore), e la presenza ossessiva, nella linea melodica, di una sensibile che, presentandosi come nota di volta, determina relazioni di tritono con la fondamentale dell'accordo del IV grado.

— Callicrate! Dorion! — mes hôtes! mes amis! les Dieux soient avec vous! —

Tous se rendent dans la salle dont les tentures se referment. Thaïs a été retenue doucement par Nicias au moment où elle se disposait à suivre ses amis dans la salle du banquet. Nicias tombe assis; Thaïs est près de lui; celle-ci reste debout et répond avec un sourire amèrement ironique au regard de Nicias qui la contemple amoureusement mais tristement.

THAÏS.¹³

C'est Thaïs, l'idole fragile — qui vient pour la dernière fois — s'asseoir à ta table fleurie... — Demain, je ne serai pour toi plus rien qu'un nom!... —

NICIAS.

Nous nous sommes aimés une longue semaine... —

C'est beaucoup de constance et je ne me plains pas... — et tu vas t'en aller, libre, loin de mes bras... —

THAÏS.

Pour ce soir, sois joyeux. — Laissons s'épanouir les heures bienheureuses, — et ne demandons rien, plus rien à cette nuit — qu'un peu de folle ivresse et de divin oubli. — Demain, je ne serai pour toi plus rien qu'un nom... —

Quelques philosophes, parmi lesquels se trouve Athanaël, sortent de la salle tout en discutant gravement et se dirigent lentement vers la terrasse où ils s'arrêtent. — Athanaël s'est détaché du groupe; il demeure immobile dans une attitude sévère, en regardant Thaïs.

Callicrate! Dorione!

Miei ospiti ed amici! I numi son con voi!

(Tutti entrano nella sala, e si chiudono le cortine. — Nicia trattiene Thaïs: egli siede, ed ella gli sta accanto in piedi.)

THAÏS.

È Thaïs, è l'idolo débile
Che l'ultima volta ad assidersi
Sen viene alla mensa fiorita!
Non sarò più per Nicia
Che sol... un nome!

NICIA.

Sette dì, non par ver, adorati ci siamo!

THAÏS.

Sette dì, non par ver, — adorati ci siamo!

NICIA.

Ammirabil costanza!... Ma pentirmen non so!
E andarne tu potrai sciolta dai lacci miei.

THAÏS.

Sciolta dai lacci tuoi... Per stasera, sii lieto...
Che scorrano lasciamo — gli istanti deliziosi,
Non chiediamo di più, — no, a codesta notte,
Che un pò di pazza ebrezza — e d'oblio divin!

Doman...

NICIA.

Doman...

THAÏS e NICIA.

Doman un nome sol sarò per te!

THAÏS (con amarezza).

Non sarò più per Nicia che sol... un nome!

(Escono dalla sala i filosofi parlando con gravità; tra essi è Athanaele, che vedendo Thaïs si ferma e la fissa.)

¹³ *Andante lento* — 12/8-6/8-9/8-4/4, Sol maggiore

L'introduzione fracassona e sguaiata del sèguito di Thaïs sfocia con brusco contrasto in una sorta di recitativo/duettino. Il soprano esordisce con una frase il cui senso di aerea sospensione scaturisce dalla sistematica elusione di appoggi cadenzali forti: es. 15



Lo sfondo armonico passa da collegamenti apodittici (I - II⁶ - V - I) a soluzioni più ambigue (VI - V⁶ - IV - I «... à la table fleurie. Demain, je ne serai plus rien qu'un nom.») o sofisticate, come il passaggio in Si minore e l'iterata cadenza d'inganno sul VI colla terza abbassata alle parole «Et tu vas t'en aller... libre loin de mes bras». Dopo la frase 'a due' di Thaïs e Nicias ascoltiamo una sorta di ripresa: la melodia iniziale è affidata al violoncello, mentre le voci declamano su note ribattute. Dopo che Athanaël si è unito a Thaïs e Nicias, la scena si conclude su un gesto più risoluto dell'orchestra, che funge da interruzione nella sintassi della forma consentendo il passaggio alla successiva arietta della protagonista.

THAÏS, à Nicias.

Quel est cet étranger dont le regard farouche —
s'attache ainsi sur moi? —

Je ne l'ai jamais vu paraître en nos festins. d'où
vient-il? quel est-il? —

NICIAS, assez bas et négligemment.

Un philosophe à l'âme rude! — un solitaire du
désert! — (Avec ironie.) Il est ici pour toi; prends
garde!

THAÏS.

Qu'apporte-t-il? L'amour?

NICIAS.

Nulle faiblesse humaine — ne saurait amollir son
cœur. — Il veut te convertir à sa sainte doctrine —

THAÏS.

Qu'enseigne-t-il?

ATHANAËL, s'avançant.

Le mépris de la chair; — l'amour
de la douleur; — L'austère pénitence! —

THAÏS, après l'avoir regardé longuement.

Va; passe ton chemin! je ne crois qu'à l'amour —
et nulle autre puissance — ne pourrait rien sur moi!
—

ATHANAËL, qui l'a écoutée avec une sombre colère, va vers
elle et dit avec éclat:

Ah! ne blasphème pas!

À ces mots, les Philosophes cessent leur entretien et descen-
dent vers Thaïs. Tous les invités, prévenus par les esclaves,
ont quitté la salle du banquet et, peu à peu, se joignent,
avec un sentiment d'étonnement et de curiosité, à Thaïs et
à Nicias.

THAÏS, à Athanaël, avec un sorte de câlinerie ironique.^{14a}

Qui te fait si sévère — et pourquoi démens-tu la
flamme de tes yeux? — Quelle triste folie — te fait

THAÏS.

Conosci lo stranier; — il cui cipiglio austero,
Si fissa sopra me?... Io non lo vidi mai
Nei nostri gai festin'. Donde vien? — E chi
è mai?

NICIA.

Un savio egli è — dall'alma rude!
Un solitario del deserto!
Da lui ti guarda!...
Ei venne qui per te!

THAÏS.

E che ci reca?... Amor?...

NICIA.

La debolezza umana
Ammollir non potrà quel core.
Ti vuole convertir — a sua santa dottrina!

THAÏS.

Che cosa insegna?...

ATANAËLE (avanzandosi a poco a poco).

Lo sprezzo della carne, l'amore del dolor,
L'austera penitenza!...

THAÏS (incredula).

Va... va... pel tuo
cammin!

Solo credo all'amor; — ed ogni altra possanza
Nulla potrà su me!

ATANAËLE.

Taci!... Non bestemmiar!...

(Thaïs s'avanza lentamente, tutta grazia, verso Athanaele; con
sorriso malizioso:)

THAÏS.

Perchè tanto severo, — e perchè vuoi smentir
Il lampo di tue luci? Quale triste follia

^{14a} *Allegretto* - 12/8-6/8, La bemolle maggiore

Il tono di questo primo momento di esibizione solistica del soprano trova la propria ragione d'essere, evidentemente, nella sua contrapposizione ironica agli accenti seriosi di Athanaël. In effetti Thaïs canta «doucement, avec grâce» su un accompagnamento che ripete in ostinato un disegno deliberatamente manierato.

es. 16



L'intenzione ironica è confermata dalla ripresa del tema, all'unisono, da parte del coro e di Nicias, la cui chiosa sconfinata in atteggiamenti operettistici.

manquer à ton destin? — Homme fait pour aimer, quelle erreur est la tienne! — Homme fait pour savoir, qui t'aveugle à ce point! — Tu n'as pas effleuré la coupe de la vie! — Tu n'as pas épelè l'amoureuse sagesse! — Assieds-toi près de nous, couronne-toi de roses, — rien n'est vrai que d'aimer, tends les bras à l'amour! —

NICIAS et LA FOULE.

Assieds-toi près de nous, couronne-toi de roses, — rien n'est vrai que d'aimer, tends les bras à l'amour!

ATHANAËL, très ardemment.^{14b}

Non! Je hais vos fausses ivresses! — Non! ici, je me tais, mais j'irai, pécheresse, — j'irai dans ton palais te porter le salut — et je vaincrai l'Enfer en triomphant de toi! —

THAÏS, NICIAS, LA FOULE.^{14c}

Couronne-toi de roses! — rien n'est vrai que d'aimer, tends les bras à l'amour! —

ATHANAËL est remonté au fond et se dispose à s'éloigner; il dit avec autorité.^{14d}

J'irai dans ton palais te porter le salut! —

NICIAS, LA FOULE, avec provocation.

Ose venir, toi qui braves Vénus!!... —

THAÏS, se disposant à reproduire la scène des amours d'Aphrodite (Vision du 1^{er} Acte) à Athanaël, avec provocation.

Ose venir, toi qui braves Vénus!!... —^{14e}

Des esclaves s'apprêtent à détacher les vêtements de Thaïs. — Athanaël a fui avec un geste d'horreur.

Ti fa mancare – al tuo destin?
Tu nascesti ad amare!... Qual errore è
il tuo mai?

Nato sei per saper... Chi t'acceca cotanto?
Non per anco sfiorata – la coppa hai della vita!
Non possiedi tu ancor – la sapienza d'amor!
(con grazia e seduzione)

Siedi qua, presso a noi, – di rose t'incorona
Nulla è ver

Fuor che l'amore!

Schiudi il cor – all'amor!

CROBILA, MIRTALE e le COMMEDIANTI.

Siedi qua presso a noi – di rose t'incorona!
Nulla è ver

Fuor che l'amore!

Schiudi il cor – all'amor!

ATANAËLE.

No! no!

Io le vostre ebrezze detesto

No! no! Io qui mi tacio!

Ma verrò, peccatrice, verrò, nel tuo palagio

La salvezza a portar, – e vincerò l'inferno

Col trionfar di te. –

THAÏS, NICIA e CORO.

Siedi qui presso a noi, – di rose t'incorona!

Nulla è ver

Fuor che l'amore

Schiudi il cor – all'amor!

ATANAËLE.

Verrò nel tuo palagio, la salvezza a portar!

THAÏS.

Osa venire, tu, che sfidi Venere!

FINE DELL'ATTO PRIMO.

^{14b} Un'ulteriore conferma, attraverso il contrasto, giunge dalla successiva sezione (modulante), nella quale gli anatemi di Athanaël sono sottolineati da un disegno orchestrale proveniente dal più scontato linguaggio operistico e debitamente riproposto in una successione armonicamente instabile.

^{14c} La ripresa dell'arietta (in La maggiore) coinvolge Thaïs, Nicias e coro all'unisono. Il disegno orchestrale, arricchito di un ulteriore irritante orpello, si alterna alle interiezioni sempre più sdegnate del monaco.

^{14d} Più mosso – 12/8-6/8, Fa diesis minore

La struttura A-B-A' dell'arietta è suggellata da questa coda, nella quale Thaïs, Nicias e coro sfociano in un vero e proprio sberleffo.

^{14e} Allegro – 4/4, Do maggiore

Un brevissimo collegamento (tre battute di tremolo fortissimo – Andante sans lenteur) conduce ad una ripresa della musica della Visione⁶, in funzione di coda sia per l'arietta che per l'intero I atto.

ACTE DEUXIÈME

PREMIER TABLEAU^{15a}

Chez Thaïs. La lumière ne parvient dans cette retraite qu'à travers de minces nappes d'eau qui l'adoucissent e l'irisent. Une figure de Vénus est au premier plan sur une stèle. — Il y a, devant la stèle, un brûle-parfums. Le sol est couvert de tapis de Byzance, d'oreillers brodés et de peaux de lions lybiques. Grands vases d'onyx d'où s'élancent des perséas en fleur.

Thaïs paraît accompagnée de quelques histrions et d'un petit groupe de comédiennes. — Bientôt, elle les éloigne tous d'un geste.

THAÏS, seule, avec lassitude et amertume.^{15b}

Ah! je suis fatiguée à mourir!... Tous ces hommes — ne sont qu'indifférence et que brutalité. — Les femmes sont méchantes — et les heures pesantes! — J'ai l'âme vide... Où trouver le repos?... — Et comment fixer le bonheur! — (Rêveuse, elle prend un miroir.) Ô mon miroir fidèle, — rassure-moi; dis-moi que je suis toujours belle,^{15c} — que je serai belle éternellement! — que rien ne flétrira les roses de mes lèvres, — que rien ne ternira l'or pur de mes cheveux; — Dis-moi que je suis belle et que je serai belle — éternellement! éternellement! — (Se dressant, prêtant l'oreille comme si une voix lui parlait dans l'ombre.) Ah! Tais-toi, voix impitoyable,^{15d} — voix que me dis:

ATTO SECONDO

QUADRO PRIMO

IN CASA DI THAÏS

(Thaïs si presenta accompagnata da alcuni istrioni e da un piccolo gruppo di commedianti. — Ella fa loro cenno di allontanarsi.)

THAÏS.

Ah, io son sola, sola alfine!

Gli uomini tutti sono indifferenza

E sol brutalità... — Perverse son le donne...

E son l'ore opprimenti...

Ho vuota l'anima...

Dove trovar riposo?... Ratte ha l'ale il piacer!

(fantasticando, ella prende uno specchio e vi si contempla)

O specchio mio fedel, mi rassicura:

Che sono bella di', — che mai si estinguerà

Del mio sembiante il sol!

Che appassir mai potranno — le rose del mio

labbro,

Che mai s'offuscherà — de' miei capegli l'ôr.

Dillo a me! Dillo a me!

(alzandosi e prestando orecchio, come se una voce le parlasse nell'ombra)

Ah, taci, voce dispietata,

Tu che mi dici:

Thaïs, invecchierai!...

^{15a} *Allegro moderato / Un peu retenu* — 4/4, Fa maggiore

Il dramma psicologico della protagonista — del quale il primo atto ha creato le premesse 'ambientali' — balza in primo piano con un grande momento solistico. In sé e per sé l'aria di Thaïs è costruita in modo decisamente convenzionale: un preludio strumentale ed un recitativo introducono una forma tripartita, con una sezione centrale contrastante tendente all'arioso drammatico ed una ripresa simmetrica della prima parte cantabile. Il preludio strumentale allude simbolicamente a quanto ci verrà mostrato circa l'evoluzione psicologica dell'eroina: ad una titubante ripresa del tema 'dissoluto' (cfr. es. 14), eseguito qui dai soli clarinetti, accompagnati da un corno e dall'arpa, fa seguito quello cromaticamente tormentato, associato specificamente a Thaïs, già ascoltato nel corso della *Visione* (cfr. es. 5). Sul secondo elemento tematico del preludio si innesta il recitativo del soprano.^{15b} L'accompagnamento dell'orchestra, affidato prevalentemente agli archi, ruota sempre intorno alla tonalità di Do maggiore, pur elaborandola con un campionario di procedimenti accordali tipico della scuola francese tardo-ottocentesca.

^{15c} *Andantino cantabile* — 9/8-12/8, Si bemolle maggiore

Se l'aria, nel suo insieme, manifesta un'architettura convenzionale, è il trattamento della microstruttura a rivelare la genialità di Massenet. Il cantabile di Thaïs è, fino a questo punto dell'opera, il momento di invenzione più sorprendente (vedi esempio musicale a p. 84). Una sua analisi adeguata meriterebbe una trattazione ben altrimenti approfondita. Dobbiamo purtroppo limitarci ad additare la coerenza di tutti i suoi elementi. Il testo di Gallet trova un'ideale corrispondenza nella costruzione musicale: a cominciare dal fraseggio, in equilibrio tra il libero procedere dell'arioso e la simmetria solitamente associata alla melodia lirica. Analogamente la condotta vocale si dipana impercettibilmente dal declamato fino al respiro — più suggerito che reso esplicito — della melodia spiegata. Anche l'armonia, arricchita da un uso da manuale delle dominanti secondarie, trova un ideale punto di equilibrio tra la compassata compostezza della sintassi degli accordi (in continua tensione/distensione sulla tonica) e la rilassata flessibilità del loro ritmo: eludendo le aspettative circa i punti di accentuazione 'forte', anche le risoluzioni sulla tonica assumono una dimensione di aerea elasticità.

^{15d} *A tempo* — 9/8 (modulante)

La sezione centrale dell'aria non costituisce una nuova frase tematica in senso stretto. È piuttosto una transizione concepita come un arioso drammatico, nella quale si susseguono tre sezioni distinte. Nella prima le parole di Thaïs («Ah! Tais-toi, voix impitoyable») sono declamate sul progressivo distendersi del motivo risuonato in orchestra al momento della cadenza conclusiva del cantabile. La sezione successiva («Non! non! [...] de son éternité!») elabora invece il tema 'cromatico' di Thaïs (cfr. es. 5). Ma sono le ultime cinque battute prima della ripresa del cantabile (*Calme et soutenu* — 12/8, Do maggiore) a me-

Thaïs, tu vieilliras! — Un jour, ainsi, Thaïs ne serait plus Thaïs!... — Non! non! je n'y puis croire; — et s'il n'est point pour garder la beauté — de secrets souverains, de pratiques magiques, — toi, Vénus, réponds-moi de son éternité! — (S'adressant à l'image de Vénus, comme un murmure et avec dévotion.) Vénus, invisible et présente!... — Vénus, enchantement de l'ombre! — réponds-moi! — Dis-moi que je suis belle et que je serai belle^{15e} — éternellement! — Que rien ne flétrira les roses de mes lèvres, — que rien ne ternira l'or pur de mes cheveux; — dis-moi que je suis belle et que je serai belle — éternellement! — éternellement!

Elle aperçoit Athanaël qui est entré silencieusement et s'est arrêté sur le seuil.

THAÏS, avec charme.^{16a}

Etranger, te voilà, comme tu l'avais dit...! —

ATHANAËL, murmurant une prière du fond du cœur

Seigneur, fais que son radieux visage — soit comme voilé devant moi! — fais que la force de ses charmes — ne triomphe pas de ma volonté! —

Un giorno pur Thaïs, — più Thaïs non sarà!...

No, no, non posso crederlo,

Tu, Citera, a me insempra il divin guardo!

Rendi, o Citera, eterna mia beltà!

O diva, non vista e presente!

Incanto celestial dell'ombra!

Deh, tu, parla a me, parla a me!

Che sono bella di', — che mai si estinguerà

Del mio semblante il sol!

Che appassir mai potranno — le rose del mio

labbro,

Che mai s'offuscherà — de' miei capegli l'or...

Dillo a me! dillo a me!

(Thaïs scorgendo Athanaele, che è entrato silenziosamente e si è fermato sulla soglia.)

O straniero, venisti — come tu il promettesti!

ATHANAËLE (mormorando una preghiera, palpitante).

Signor!... Signor!... deh, fa — che il suo

raggiante viso

Velato rassembri al mio guardo!

Fa che il potere de' suoi fascini

Non possa di me giammai trionfar!

segue nota 15d

ritare una particolare attenzione. Qui la rappresentazione dell'indifeso smarrimento della protagonista è affidata ad un'invenzione del tutto imprevedibile. Al semplicissimo declamato nella regione grave della tessitura del soprano (sostenuto da note tenute da viole e violoncelli) ribattono i due flauti che, all'unisono e anch'essi nella loro tessitura grave — sensuale e 'misteriosa' —, arabescano una variante dell'attacco del cantabile.

es. 17

Il senso di smarrimento, già suggerito per mezzo del timbro, è esplicito nell'armonia. Nelle prime tre triadi che si susseguono non possiamo che individuare gli accordi di II^6 - III - II^6 di Sol maggiore. La tonalità è nell'asse della dominante rispetto alla tonalità principale dell'aria, ma il collegamento è tra triadi tonalmente debolissime. Contrapponendosi alla compostezza accademica di un'armonia sostanzialmente diatonica, per quanto impreziosita da dominanti secondarie, l'alternanza di due accordi di tre suoni, collegati secondo una logica modale, è capace di creare un effetto di violento disorientamento percettivo: simbolicamente, cioè, il disorientamento psicologico della protagonista. Alla parola «ombre» l'orchestra ci fa ascoltare una triade di Sol minore: il relativo del Sol maggiore suggerito (per quanto solo allusivamente) nelle tre battute precedenti. A posteriori lo si identifica come il VI di Si bemolle (la tonalità della successiva ripresa del cantabile): lo segue, ritornando ad una classica sintassi tonale, la doppia dominante di Si bemolle maggiore, su cui rimane sospeso il Sol acuto («Réponds-moi») del soprano.

^{15e} a *Tempo I* — 9/8, Si bemolle maggiore

La ripresa del cantabile avviene in effetti sul secondo rivolto della triade di tonica (quarta e sesta di dominante): un'ulteriore trovata atta a dilazionare il riposo sulla tonica e a rendere l'armonia allo stesso tempo regolare e imprevedibile. Per il resto la prima sezione dell'aria è ripetuta regolarmente, con varianti nella strumentazione e la conclusione del soprano (*ad libitum*) su un eccitante Re sovracuto, anziché sulla tonica.

^{16a} *Poco più mosso* — 9/8, Fa maggiore

L'incontro tra Athanaël e Thaïs determina un duetto di ampie dimensioni, dalla formalizzazione composita e tutt'altro che scontata. Nella breve introduzione le parole di Thaïs sono accompagnate da un disegno derivato dalla sua prima arietta (es. 15), mentre il monaco si esprime su una nota ribattuta dal timpano (pedale di dominante) intuitivamente decodificabile come presagio negativo.

THAÏS, avec un sourire.
Allons, parle, à présent! —

ATHANAËL.
On dit qu'aucune femme ne t'égale!^{16b} — et c'est pour quoi j'ai voulu te connaître, — et c'est pourquoi, te voyant, j'ai compris — combien il me serait glorieux de te vaincre! —

THAÏS, en souriant.
Tes hommages sont hauts; ton orgueil les dépasse.
— Présomptueux, prends garde de m'aimer! —

ATHANAËL, avec chaleur.
Ah! je t'aime, Thaïs, et j'aime à te le dire, — mais je t'aime, non comme tu l'entends! — moi, je t'aime en esprit, je t'aime en vérité, — je te promets mieux qu'ivresse fleurie — et songes d'une brève nuit; — cette félicité qu'aujourd'hui je t'apporte — ne finira jamais!... —

THAÏS, ironique.^{16c}
Montre moi donc ce merveilleux amour! — Un amour vrai n'a qu'un langage: les baisers. —

ATHANAËL.
Thaïs, ne raille pas! L'amour que je te prêche — c'est l'amour inconnu!

THAÏS, légèrement.
Ami, tu viens bien tard; — je connais toutes les ivresses. —

ATHANAËL.
L'amour que tu connais n'enfante que la honte. — Celui que je t'apporte est le seul glorieux! —

THAÏS.
Je te trouve hardi d'offenser ton hôtesse!

THAÏS.
Su, via, or dèi parlar.

ATANAËLE.
È voçe che niun'altra a te s'uguagli,
Ed è perciò che conoscerti io volli...
Ed è perciò che in vederti compresi
Qual gloria a me verria – se vincerti potessi!

THAÏS.
Alti sono i tuoi sensi; – ma il tuo orgoglio li
supera!
Audace cor, d'amarmi non osar!

ATANAËLE.
Ah! sì, t'amo, o Thaïs, – e dirtelo m'è caro!
Ma il mio amore qual credi tu, non è!
Donna, io t'amo in ispirito, – io t'amo in verità.
Ben più ti serbo ch'ebrezze fiorite,
E di una breve notte i gaudi!
E la felicità – che in questo dì t'arreo
Giammai dileguerà!

THAÏS.
Ah... ah! mi mostra, or via, – il portentoso
amor!...
Un vero amore – ha un sol linguaggio:
Quello dei baci...

ATANAËLE.
Thaïs non motteggiar!
L'amor che ti rivelo – è un incognito amor

THAÏS.
Amico, giungi tardi...
A me note sono tutte l'ebrezze...

ATANAËLE.
L'amor che tu conosci – in fronte imprime l'onta
L'amore che t'arreo – è santo e glorioso!

THAÏS.
Ben ardito sei tu – la tua ospite a insultare...

^{16b} *Allegro moderato* – 4/4-2/4, Fa maggiore

Qui troviamo il vero e proprio attacco del duetto. La conversazione, ricreata da un arioso a due, è sottolineata in orchestra da una non banale elaborazione del già citato elemento tematico dell'es. 15 e dal disegno che conferisce chiesastica solennità alla frase di Athanaël «Moi, je t'aime en esprit, je t'aime en vérité!»

^{16c} *Più mosso* – 12/8, Do maggiore

Nella prosecuzione di questa sezione dialogica, dal disegno di Thaïs germina un nuovo elemento tematico associato alla sua mondanità brillante:

es. 18



ATHANAËL.

T'offenser!
Je ne songe qu'à te conquérir à la vérité! — (Avec un enthousiasme croissant.) Ah! qui m'inspirera des discours embrasés^{16d} — pour qu'à mon souffle, ô courtisane, — ton cœur fonde comme une cire! — Qui pourra te livrer à moi — et qui changera ma parole — en un Jourdain dont les flots répandus — prépareront ton âme à la vie éternelle. —

THAÏS, troublée, elle le regarde à la dérobée
avec un vague sentiment de crainte.

À la vie éternelle!... —

ATHANAËL

À la vie éternelle!... —

THAÏS, prenant une résolution, mais d'abord
tout en tremblant.^{16e}

Eh! bien, fais moi connaître — tout cet amour mystérieux, — je t'obéis... Je suis à toi!... —

Thaïs, avec une spatule d'or, puise dans une coupe quelques grains d'encens qu'elle jette dans le brûle-parfums.

ATHANAËL, à part, avec fièvre.^{16f}

Un tumulte effrayant s'élève en ma pensée!... — Seigneur, fais que son radieux visage — soit comme voilé devant moi!... —

Une fumée légère enveloppe Thaïs en même temps que la Déesse et tandis qu'Athanaël troublé, la regarde, elle murmure en souriant et comme instinctivement une sorte d'incantation mystérieuse.

THAÏS.

Vénus invisible et présente! — Vénus, enchantement de l'ombre!

ATHANAËL, à part, priant avec ardeur.

Fais que la force de ses charmes — ne triomphe pas de ma volonté. —

THAÏS.

Vénus, descends et règne! — Vénus, éclat du ciel et blancheur de la neige! — Splendeur! Volupté! Douceur!...

ATANAËLE.

Insultarti?!... Io non bramo
Che conquistarti — al santo ver!
E chi m'ispirerà — così ardenti parole,
Che al soffio mio, — o cortigiana,
Qual cera si stempri il tuo core?!...
Qual poter ti darà in mia mano?!...
Chi cangerà i miei detti in un Giordano,
I cui flutti dispersi ti fecondino il core
Per l'eterna salute?

THAÏS.

Per l'eterna salute?!... —

ATANAËLE.

Per l'eterna salute!... —

THAÏS.

Ebben, fammi conoscere
Il gran mister — di questo amor!...
Io t'obbedisco... — Eccomi a te...

ATANAËLE.

Un arcano terror — pervade il mio pensiero!
Signor!... Signor!...
Fa che il suo folgorante viso
Si copra d'un velo dinanzi a me!

THAÏS.

O diva non vista e presente!... —

ATANAËLE.

Pietà, Signor!

THAÏS.

Incanto celestial dell'ombre!...
O tu splendor del ciel!
O tu niveo candor!
Diva, discendi e regna!
O dolce incanto!
O voluttà!

^{16d} *Allegro maestoso* – 9/8, La bemolle maggiore

Il confronto tra i due protagonisti sfocia in una perorazione di Athanaël, il cui arioso si dipana sul tema eseguito in orchestra.

^{16e} A questo punto il crescendo di tensione del duetto si è arrestato e ha inizio una breve transizione in tre parti.

^{16f} *Allegro agitato assai* – 4/4

Con il ritorno in orchestra del tema dell'inno di Athanaël (es. 8) inizia un nuovo concitato confronto tra i due personaggi. Alle violente frasi discendenti di Athanaël, Thaïs contrappone frasi spezzate, costruite con un armamentario se non proprio originale (accordi dell'orchestra in contrattacco, ricerca della tensione emotiva attraverso insistite appoggiature nella linea vocale) perlomeno di grande efficacia espressiva.

ATHANAËL, reprenant violemment possession de lui même, déchire, arrache sa robe d'emprunt sous laquelle il à gardé son cilice.

Je suis Athanaël, moine d'Antinoé! — Je viens du saint désert et je maudis la chair — et je maudis la mort qui te possède! — et me voici devant toi, femme — comme devant un tombeau; — et je te dis: Thaïs, lève-toi, lève-toi! —

THAÏS, pâle d'épouvante, les mains jointes, pleurant et gémissant, se jette aux pieds d'Athanaël.

Ne me fais pas de mal. Parle! que me veux-tu? — Je sais que les saints du désert — détestent celles qui s'asservissent aux hommes! — pourtant ne me méprise pas; — je n'ai pas plus choisi mon sort que ma nature; — et ce n'est pas ma faute enfin si je suis belle!... — Ne me fais pas mourir! Ah! je crains tant la mort! —

ATHANAËL, avec enthousiasme.^{16g}

Non, tu vivras de la vie éternelle; — sois à jamais la bien aimée — et l'épouse du Christ dont tu fus l'ennemie. —

THAÏS, avec ardeur et joie.

Je sens une fraîcheur en mon âme ravie! — Je frissonne et demeure charmée!... — Quel pouvoir est le sien?

LA VOIX DE NICIAS se fait entendre au loin et se rapproche graduellement.^{16h}

Ô Thaïs, idole fragile, — je veux une dernière fois — l'amour de ta lèvre fleurie!... —

THAÏS, écoutant avec un sentiment de répulsion.

Ah! Nicias!... encor!... (comme à elle-même, avec agitation) Mon âme n'est plus mienne. — M'aimer! (avec dédain et brusquerie.) Il n'a jamais aimé personne... — il n'aime que l'amour!...

ATHANAËL.

— Tu l'entends?

THAÏS, à Athanaël, avec énergie.

Eh! bien, va! — Dis-lui que je déteste — tous les

ATANAËLE.

Pietà, Signor, pietà!...

Io son Atanael,
Monaco di Antinoo.

Io vengo dal deserto, — la carne a maledir...
E insiem la morte, che t'ha in suo potere!
Innanzi a te — ora mi vedo
Come innanzi a una tomba,
E t'ammonisco: Thaïs, t'alza al ciel!

THAÏS (turbata).

Pietà!... Pietà!...

Ah, non mi far del male!... — Parla che vuoi da me?...

No! taci, per pietà!

Io scegliere non potei — mia sorte e mia natura!
E colpa mia, — ah no, non è
S'io sono bella!...

Pietà!... Pietà!...

Deh, non mi far morire!... Terror mi fa la morte!

ATANAËLE.

No... Già tu il sai...

Tu vivrai della vita eterna...

Per sempre sii — la benamata

E la sposa di Cristo, — del qual fosti nemica!

THAÏS.

Dolcezza arcana e santa — m'investe e mi rapisce.

Gela il core, e m'infiammo bëata!

Ah, qual poter — ha mai quest'uom!

LA VOCE DI NICIA.

Mia Thaïs! Mia fragile dea,

Io vo' per un'ultima volta...

THAÏS.

Nicia... egli ancora!...

NICIA.

Io vo' l'amor del tuo labbro divino...

THAÏS.

Più mio non è il mio cor!...

(con isdegno)

Amarmi! Ei mai non ha, no, alcuna amato.

^{16g} *Allegro maestoso* — 9/8 (3/4), La maggiore

Ancora una volta il confronto tra i due personaggi sfocia nella perorazione (cfr. es. 18), questa volta declamata *forte* a piena orchestra.

^{16h} *Andante cantabile* — 12/8

Questo nuovo picco di tensione è spezzato da un'altra transizione, ancora una volta risultante dalla giustapposizione di diversi elementi: 1 - l'intervento esterno di Nicias, la cui linea melodica riprende quella del primo intervento di Thaïs (cfr. es. 14); 2 - La reazione di Thaïs (*Più mosso, molto appassionato*); 3 - Una breve frase declamata di Athanaël (*Allegro maestoso* — 4/4); 4 - La replica violenta di Thaïs, sul suo tema 'cromatico' (cfr. es. 5): il suo intervento si conclude con una risata isterica, indicata in partitura con una notazione non vincolante per l'interprete (pare che queste cascate di risa fossero una delle 'specialità' di Sybil Sanderson).

riches, tous les heureux!... — qu'il m'oublie, entends-tu! Dis-lui que je le hais!... —

ATHANAËL, avec autorité.

À ton seuil, jusqu'au jour, j'attendrai ta venue!...

THAÏS, se reprenant, avec un dernier mouvement de révolte
Non!... je reste Thaïs, Thaïs la courtisane. — Je ne crois plus à rien et je ne veux plus rien. — Ni lui, ni toi, ni ton Dieu!

Elle est prise d'un rire nerveux, qui s'achève en des sanglots, et se jette le visage dans ses coussins, tandis que lui s'éloigne, l'ayant regardée une dernière fois avec une religieuse confiance.¹⁶ⁱ

Les rideaux se ferment lentement. La musique continue jusqu'au tableau suivant.

MÉDITATION RELIGIEUSE — SYMPHONIE¹⁷

Non ama che l'amor!

NICIA.

Doman, più non sarò — che un sol nome per te!

ATANAËLE.

L'odi tu?

THAÏS (ad Atanaele, con energia).

Ebben, va!

A lui di ch'io detesto tutti i ricchi...

Tutti i felici! — Ch'egli m'oblii!...

Tu mi comprendi!

Che l'odio gli déi dir!

ATANAËLE.

Sino il dì, su tua soglia — vo' aspettar che tu

venga!

THAÏS.

No! io resto Thaïs!... — Thaïs, la cortigiana.

A nulla più io credo, — e nulla più io vo':

Nè lui, nè te, — e nè il tuo Dio!

(scoppiando in una risata)

Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Fine del Primo Quadro.

(La musica continua sino al cambiamento di scena.)

¹⁶ⁱ *Allegro maestoso* — 9/8

Il duetto è concluso da una ripresa a piena orchestra della 'perorazione' (cfr. es. 18) che conferisce all'insieme una curiosa ed inusitata forma tripartita. Ciascuna incomincia con sezioni dialogiche, basate su uno stile di canto oscillante tra il recitativo, l'arioso e il declamato drammatico, e culmina in una enunciazione (sempre più appassionata) dell'unico elemento peculiare del duetto (nonché l'unico al quale sia riservato un organico sviluppo).

La terza e ultima presentazione di questa perorazione si conclude con una cadenza perentoria. Ma questo segnale conclusivo viene contraddetto — con gesto di elementare efficacia — isolando, e facendo gradualmente dissolvere, il rullo del timpano. Il clima di sospensione e di attesa così determinato viene prolungato (in nove battute di coda, *Più lento*), da una nuova elaborazione del tema 'cromatico' (cfr. es. 5) di Thaïs.

¹⁷ *Andante religioso* — 4/4, Re maggiore

A questo punto, inopinatamente, fiorisce in orchestra la pagina più celebre dell'opera. La *Méditation* è una romanza per violino solista e orchestra, in una limpida forma tripartita, con una sezione centrale a carattere di sviluppo (*Più mosso*) e una coda impreziosita dall'intervento del coro a bocca chiusa. È un momento di invenzione meravigliosa, per la raffinata elaborazione, l'esemplare compostezza del respiro melodico, la classica eleganza della strumentazione. Il suo effetto evocativo deriva sostanzialmente dalla relativa dilatazione delle sue proporzioni formali, che, propagandosi dall'ampiezza dell'arcata melodica, determina un allargamento del tempo psicologico dell'ascolto: immagine dell'insondabile profondità della psicologia della protagonista, e per questo collocata 'al di fuori' (ma non decontestualizzata) rispetto al fluire del dramma.

DEUXIÈME TABLEAU^{18a}

Avant le jour. — Sur une place, devant la maison de Thaïs. — Sous le portique, au premier plan, une petite statuette d'Eros; devant l'image, une lampe allumée. La lune éclaire encore la place. — Au bas des degrés du portique dort Athanaël, couché sur le pavé. — Au fond, à droite, une maison dans laquelle sont réunis Nicias et ses amis de plaisir; les baies sont éclairées. On entend vaguement une musique de fête.

Après un temps, la porte de la maison de Thaïs s'ouvre. Thaïs paraît; elle prend la lampe, qu'elle élève au dessus de sa tête pour voir sur la place. Elle descend ainsi les degrés; elle aperçoit Athanaël, repose la lampe où elle l'a prise et revient vers lui.

THAÏS, se penchant vers Athanaël,
mystérieusement, à voix basse.

Père, Dieu m'a parlé par ta voix! Me voici! —

ATHANAËL, se levant, à Thaïs,
mystérieusement, à voix basse.

Thaïs, Dieu t'attendait!

THAÏS toujours à voix basse; avec humilité.

Ta parole est restée — en mon cœur comme un baume divin. — J'ai prié, j'ai pleuré... — il s'est fait en mon âme une grande lumière. — Ayant vu le néant de toute volupté, — vers toi je viens, ainsi que tu l'as commandé. —

ATHANAËL.

Va, courage, ô ma sœur! — l'aube du repos se lève!...

THAÏS, humblement.

— Que faut-il faire?...

^{18a} *Allegretto moderato* – 3/4, Mi minore

La scena di apertura del secondo quadro è congegnata in una curiosa forma a sezioni giustapposte secondo uno schema concatenato (A-B-A'-C-B'). La prima sezione (A) – dopo le tensioni emotive del primo quadro – delinea un tono di distaccata levità. Ad un piccolo complesso strumentale sul palcoscenico è affidata l'evocazione di un'ambientazione sonora esotica (talmente artefatta da risultare credibile, come la Spagna di Bizet ed il Giappone di Puccini). La caratterizzazione di questo intervento è affidata ad una trama ritmica nella quale la sovrapposizione di due figurazioni ostinate in metri differenti (6/8 e 3/4) è ulteriormente complicata dall'ambiguità, dal punto di vista percettivo, del ritmo della melopea dell'oboe. Il gusto già novecentesco di questa soluzione è sottolineato dall'originale realizzazione timbrica: se il primo ostinato (es. 19) è affidato ad un 'tamburo arabo' e ai crotali, la vera sorpresa arriva dal secondo ostinato, che gli si sovrappone poche battute dopo (es. 20). L'originale combinazione di glockenspiel e pianoforte, che eseguono l'ostinato raddoppiandolo su più ottave, è tale da lasciare disorientato l'ascoltatore:

es. 19

TAMBURO ARABO

es. 20

(pianoforte all'8^a sopra)

GLOCKENSPIEL

(pianoforte all'8^a sotto)

QUADRO SECONDO

Innanzi giorno. In una piazza davanti alla casa di Thaïs. Sotto il portico, la statua d'Eros, cui è accesa, su uno stilobate, una lampada. La luna rischiarava ancora la piazza. Ai piedi dei gradini del portico, Atanaele è coricato sul pavimento. In fondo, a destra, una casa, nella quale sono adunati Nicia e i suoi compagni di piacere. Le finestre di questa casa sono illuminate. Odesi vagamente una musica di festa.

(Thaïs comparisce; ella prende la lampada e la alza al disopra della propria testa, per vedere nella piazza. Così atteggiata, scende i gradini. Ella scorge Atanaele; rimette la lampada dove la tolse, e s'incammina verso lui.)

THAÏS (ad Atanaele, con mistero).

Padre. Dio mi parlò – pel tuo labbro. Io qui son!

ATANAELE (che si è alzato, a voce bassa).

Thaïs, Dio t'attendea!...

THAÏS.

I tuoi detti nel mio cor sono scesi
Come un balsamo santo; io pregai ed ho pianto!
Baleno nel mio seno una luce divina,
Poichè il nulla vid'io di tutte voluttà...
Ed ecco, vengo a te... adempio il tuo voler!...

ATANAELE.

Va, coraggio, o sorella!
Del riposo l'alba già sorge!

THAÏS.

Che far si dee? –

ATHANAËL.^{18b}

— Non loin d'ici, vers l'occident, — il est un monastère où des femmes élues — vivent pareilles à des anges — dans un parfait recueillement: — pauvres, pour que Jésus les aime, — modestes, pour qu'il les regarde, — et chastes pour qu'il les épouse! C'est là que je te conduirai. — À leur pieuse mère, Albine, — je te consacrerai! —

THAÏS.

Albine, fille des Césars!

ATHANAËL, simplement.

Et la servante — la plus pure du Christ! — (Avec mystère.) Là, je t'enfermerai dans l'étroite cellule —^{18c} jusqu'au jour où Jésus te viendra délivrer! — (Avec un enthousiasme grandissant.) Va! N'en doute pas! Il viendra lui-même — et quel tressaillement dans la chair de ton âme — quand tu sentiras sur tes yeux — se poser ses doigts de lumière, — afin d'en essuyer les pleurs! —

THAÏS, avec joie.

Ah, mène-moi, mon père, à la maison d'Albine!

ATHANAËL.^{18d}

— Oui. Mais, d'abord, anéantis — ce qui fut l'impure Thaïs: — ton palais, tes richesses, — tout ce qui proclame ta honte! — Brûle tout! Anéantis tout! —

THAÏS, résignée.

Père, qu'il en soit ainsi. — (Elle se dirige vers la maison, puis s'arrête avec un sourire devant la petite image d'Éros.) Je ne veux rien garder de mon passé, —^{18e} rien que cela... (prenant et apportant dans ses bras l'image qu'elle présente à Athanaël.) Cette image d'ivoire, — cet enfant, d'un travail antique et merveilleux, — c'est Éros! C'est l'amour! (Tendre et chaste.) Considère, ô

ATANAËLE.

Da qui non lungi,
Ad occidente,
Esiste un monastero, dove elette fanciulle
Vivon beate – siccome gli angeli,
In dolce e pio – raccoglimento,
Povere, perchè Gesù le ami,
Modeste, perchè egli le serbi caste,
Poichè le sposa!
Colà, Thaïs, – ti condurrò!
Alla pietosa madre, Albina;
Io ti consacrerò.

THAÏS.

Albina, figlia ai Cesari!...

ATANAËLE.

La più pura e santa ancella di Cristo!
Là, chiusa resterai, – in angusta celletta.
Sino al dì che Gesù – liberarti vorrà.
Va, va! Non dubitar! – Egli verrà, lui stesso...
E qual trasalimento – nell'imo del tuo core,
Quando tu sentirai – sugli occhi tuoi posar
Le sue dita di luce,
Tue lacrime per asciugari!

THAÏS.

Là mi conduci, o padre!

ATANAËLE.

Si!... Ma pria déi – tutto annientar
Ciò che fu l'impura Thaïs:
La magion, le ricchezze,
Tutto ciò che qui attesta l'onta tua...
Arda tutto, e s'annienti tutto!...

THAÏS.

Padre, sia pur così!...

(si avvia verso casa, poi si ferma sorridente innanzi all'immagine di Eros)

Del mio passato nulla serberò,
Nulla... che ciò...
Questa imago d'avorio,
Un fanciul di lavoro – antico e prodigioso.

^{18b} *Stesso tempo* – 4/4, Do maggiore

Nella successiva sezione (B) ritorna un tema, già udito nel secondo atto, associato ad un clima 'monacale'. Il suo significato, qui, si precisa: è il presagio del monastero di Albine.

^{18c} [*Allegretto moderato*] – 3/4, Mi minore

La ripresa del tema esotico di apertura (A') risponde più ad una logica di contrasti musicali che ad una vera esigenza espressiva, se non laddove sottolinea per contrasto la violenza della successiva sezione.

^{18d} *Stesso tempo* – 4/4 (modulante)

In questo passaggio (C) gli inflessibili ordini di Athanaël sono corroborati da disegni autoritari dell'orchestra: un repertorio piuttosto convenzionale di scale rapinose e di appoggiature violentemente dissonanti.

^{18e} *Andante moderato* – Do maggiore

La sottomissione della peccatrice convertita è evidenziata dal suo declamato (B) il cui accompagnamento riprende la tranquilla successione di accordi 'monacali'.

mon père, — que nous ne le pouvons traiter cruellement. — L'amour est une vertu rare,¹⁹ — j'ai péché, non par lui, mais plutôt contre lui. — Ah! Je ne pleure pas de l'avoir eu pour maître, — mais d'avoir méconnu sa volonté! — Il défend qu'une femme — se donne, à qui ne vient point en son nom; — et c'est pour cette loi qu'il convient qu'on l'honore. — Prends-le, pour le placer dans quelque monastère, — et ceux qui le verront se tourneront vers Dieu, — car l'amour nous élève aux célestes pensées — (Après un temps.)

Quand Nicias m'aimait, il m'offrit cette image.
—²⁰

ATHANAËL, avec une explosion de colère.

Nicias! ah! maudis la source empoisonnée — d'où te vient ce présent! Qu'il soit anéanti! — (Il a saisi la statuette qu'il jette violemment sur le pavé où elle se brise; il en chasse les débris du pied.) Et tout le reste à la flamme, à l'abîme! — Viens, Thaïs — que tout ce qui fut toi retourne à la poussière, à l'éternel oubli! —

THAÏS, la tête baissée, toute tremblante.

Que tout retourne à la poussière, — à l'éternel oubli! — Viens!

ATHANAËL.

Viens!

Quand Thaïs et Athanaël sont sortis, paraissent Nicias et tous les personnages du second tableau. —²¹ Ils descendent joyeusement, en tumulte, de la maison du fond. — Nicias les mène, très animé, comme un peu étourdi par l'ivresse.

NICIAS et LE CHEUR.

— Suivez-moi tous, amis! — La nuit n'est pas finie! — Le jeu m'a rendu trente fois le prix — dont je payais la beauté de Thaïs! — Donc, rejoyoussons-nous encore, encore, encore!

— Evohé!

Egli è Eros! — È l'amore!
Déi pensar, — padre mio,
Che trattarlo noi non possiamo
Con crudeltà!
Amor è virtù rara...
Io peccai non per lui, — ma bensì contro lui.
Ah! Io non piango, no, — per il subito imper,
Ma per aver negato il suo voler.
Ei vieta a una donna di darsi
A un cor che non venga in suo nome,
Ed è per questa legge — che si deve onorarlo!
Prendilo, il déi portar — in qualche monastero.
E color che il vedranno — potran Dio contemplar!
Poichè amor ci solleva — a celesti visioni!
D'amore pegno Nicia — a me diè questa imagine!

ATANAËL.

Nicia! Ah, colui!
Ah! maledetto il fonte avvelenato
Donde avesti tal dono,
Infranto egli sen vada.
E ogni altro oggetto al fuoco, s'inabissi...
Vieni Thaïs! E quel che tuo già fu
In polve torni alfine — ed all'eterno oblio!

THAÏS.

E ciò che mio già fu — in polve torni alfine
Ed all'eterno oblio!
Vieni! Vieni!

(Usciti Atanaele e Thaïs, si presenta Nicia con tutti i personaggi del secondo quadro: essi vengono tumultuosamente dalla casa in fondo. Nicia li guida, esaltato, quasi ebro.)

NICIA.

Venite tutti a me...
La notte è bella ancora!
Ben trenta volte il giuoco mi largì
Quel ch'io pagai la beltà di Thaïs!
Dunque, si goda ancor.

¹⁹ *Andante cantabile assai* – 6/8, Fa maggiore

La successiva arietta, dalla limpida forma tripartita, è un altro esempio di musica cesellata con raffinatezza. Oasi di espressività lirica, la cui motivazione drammaturgica appare piuttosto debole, non è tuttavia una pura concessione al gusto del pubblico: oltre a contribuire alla messa a fuoco della protagonista (vista qui nella sua dimensione più umanamente fragile) è un momento di distensione la cui importanza va valutata nell'economia degli equilibri formali complessivi.

²⁰ *Moderato* – 4/4, Do maggiore

La successiva scena, nella quale, accanto a disegni convenzionali, troviamo un'altra successione di accordi 'monacali', conclude questa prima sezione del quadro.

²¹ *Allegro* – Mi bemolle maggiore

Il ritorno del tema 'dissoluto' preannuncia l'ingresso di Nicias e dei suoi amici. Al loro arrivo si ascolta un tema 'irridente' che sarà ancora utilizzato in seguito.²³

es. 21



— Appelez les danseuse d'Asie, — le psyllés et les baladins! — Faisons durer jusqu'à l'aurore — les danses, les jeux et les cris!

— Evohé!

— Frappons aux portes des tavernes. — Allumons des flambeaux! — Faisons honte au soleil! — Qu'on serve des vins à la neige! — Qu'on jette là d'épais tapis! — À mes côtés, Crobyle, et toi, Myrtale!

— Evohé!

— Rien n'est vrai que la vie!

— Rien n'est sage que la folie!

— Evohé!

On a, dans un grand mouvement, exécuté les indications de Nicias. — Il tombe paresseusement parmi les coussins apportés par les serviteurs. — Autour de lui, Crobyle, Myrtale, les femmes, les histrions!

DIVERTISSEMENT²²

Après plusieurs danses, paraît la Charmeuse.

NICIAS, à l'apparition de la Charmeuse.

Voilà l'Incomparable!

Prends la lyre, Crobyle, et toi, prends la cithare, — Myrtale! Et toutes deux chantez — le cantique de la Beauté!

Alors Crobyle et Myrtale chantent en s'accompagnant de leurs instruments; tandis que La Charmeuse développe ses poses lentes et formule ses pas légers, jetant à travers le chant des deux esclaves, les fusées de sa voix.

CROBYLE et MYRTALE.

I

Celle qui vient est plus belle

Que la reine de Saba

Qui dansait sur des miroirs!

II

Et de l'ombre de ses voiles

Partent les traits de sa voix

Comme des flèches de feu!

CROBILA, MIRTALE, AMICHE ed AMICI di NICIA.

Ancor, ancor, ancor!

Evoè! Evoè!

NICIA (ai servi).

A noi vengano le danzatrici,
I Psilli ed i lurchi istrioni!
Sino al mattino — possano durare
I giuochi, le danze, e i clamori!
Accendiamo le faci...

CROBILA, MIRTALE, gli AMICI e le AMICHE.

Le faci accendansi...

E il sole offuschisi!

NICIA.

Tappeti soffici
Presto si stendano.

Vien presso a me, tu o Crobila,

E tu, o Mirtale.

Evoè!

CORO.

Evoè!

NICIA.

Il sol ver è la vita!
È saggezza sol la follia!

NICIA (additando l'Ammaliatrice).

È qua la incomparabile!

(a Crobila)

Prendi la lira, Crobila,

(a Mirtale)

E tu prendi la cetra, Mirtale!

Ed insieme cantate ora voi

La canzon della beltà!

(Mirtale e Crobila cantano mentre l'Ammaliatrice s'atteggia in vaghe pose. Ella danza lievemente.)

CROBILA e MIRTALE.

È costei ancor più vaga

Dell'Etiope regina,

Che su' specchi ebbe a danzar!

E dall'ombra dei suoi veli

Di sua voce usciva un suono

Come freccia fiammeggiante!

D'ambra pallida ha il colore...

Ella giunge come l'aura!

²² Le convenzioni dell'Opéra prevedevano la presenza di un ampio *divertissement* danzante, che, di solito, si inseriva pretestuosamente nel contesto dell'azione. E quanto avviene anche in *Thaïs*, il cui balletto, oltretutto, è di qualità decisamente discontinua: alterna situazioni puramente convenzionali a pagine dalla gustosa caratterizzazione esotica. In particolare merita di essere segnalato il n. 6 - *La charmeuse*, nel quale un soprano leggero, al quale è richiesto anche di eseguire movimenti coreografici (una sorta di *Alter Ego* della protagonista), alterna i propri vocalizzi agli interventi (come sempre in parallelismi di terza o di sesta) di Crobyle e Myrtale. La partitura prevede una parte di flauto e celesta all'unisono destinata ad eseguire questi vocalizzi «in assenza di un'artista in grado sia di danzare che di cantare». Il n. 7 include, proprio alla fine, anche un breve intervento del coro. Nelle esecuzioni moderne si tende a tagliare questo balletto, secondo una prassi esecutiva, ampiamente accettata, che privilegia la continuità drammatica dell'opera.

III

*Elle a le teint d'ambre pâle,
Les lèvres couleur de sang,
Et ses yeux sont pleins de nuit!*

IV

*Elle vient, aérienne,
Flexible comme un roseau,
Légère comme un oiseau!*

V

*Ses regards jettent des chaînes,
Qui font les hommes captifs,
Ses beaux regards alanguis!*

VI

*Elle entraîne, elle caresse,
Elle a le charme mortel,
À qui nul n'a résisté!*

VII

*Comme une idole impassible
Elle va sans rien savoir
De son effrayant pouvoir!*

Reprise et fin du divertissement.

À ce moment, Athanaël sort vivement de la maison, une torche à la main.

NICIAS avec ironie.²³

Eh! c'est lui!... c'est Athanaël!

AMIS.

Athanaël! — Salut, sage des sages! — Thaïs a donc désarmé ta raison? — (En riant.) Ah! ah! voyez sa face glorieuse! —

ATHANAËL, jetant la torche qui s'éteint sur le sol.

Ah! taisez-vous! Thaïs est l'épouse de Dieu, — elle n'est plus à vous! La Thaïs infernale — est morte à tout jamais... et la Thaïs nouvelle, — la voici!

Paraît Thaïs, les cheveux défaits, vêtue d'une tunique de laine. Ses esclaves la suivent attristés, regardant vers la maison d'où, dès ce moment, moment de légères fumées que vont bientôt suivre des lueurs d'incendie et des flammes selon le mouvement de l'action. — La foule attirée par les cris et les rires envahit la place progressivement.

ATHANAËL, à Thaïs.

— Viens, ma sœur, et fuyons à jamais cette ville!

LA FOULE, premier groupe, s'interposant.^{23b}

— Ah! jamais! non! jamais!

Come un idolo è impassibile!

Ella va!

E rapisce, ed accarezza!
I suoi sguardi gettan lacci...
Quegli sguardi mesti e bei
Che fan l'uomo prigionier,
Senza saper
Del suo poter!

E rapisce ed accarezza,
Il suo fascino è mortal!

CORO.

Evoè! Evoè!

(Atanaele si presenta sulla porta della casa: egli reca in mano una torcia accesa.)

NICIA.

È lui! è Atanaele!

CROBILA, MIRTALE, AMICI ed AMICHE.

Atanaele!

Salute a te, dei saggi il fiore!
Thaïs potè disarmar tua ragione?
Ah, ah, mirate il viso suo glorioso!
(scoppio di risa)

ATANAEL.

Ah, taccia ognun! Thaïs — è la sposa di Dio!

Ella non è più vostra!

La Thaïs infernale

Per sempre è morta!

E la Thaïs novella...

Miratela!

Vien, mia suora, e di qui — lungi andiamo per sempre!

NICIA, CROBILA, MIRTALE e gli AMICI di NICIA.

No!... Giammai! No! Giammai!

Tòrla a noi!... Vuol celiar?!

No!... Giammai!

²³ *Allegro* — 4/4, Do maggiore

Il finale del II atto è preceduto da una scenetta introduttiva: il coro si prende gioco di Athanaël sviluppando il tema 'irridente' (es. 21). Il monaco replica con un'espressione solenne: la strumentazione degli accordi di accompagnamento è affidata ai legni, che ne sottolineano l'allusione 'organistica'.

^{23b} *Allegro agitato* — 9/8, Do minore

Il Finale, a carattere di stretta, è una sorta di rapinoso moto perpetuo nel quale vengono sviluppati due elementi tematici.

LA FOULE et LES AMIS DE NICIAS,
deuxième groupe, de même.
L'emmener! Que dit-il? —
THAÏS.
Il dit vrai!
NICIAS.
Thaïs! Tu nous quitterais! — Est-ce
possible?
Nicias a pris le bras de Thaïs.
ATHANAËL, la lui arrachant.
Impie! — crains de mourir, si tu touches à celle-ci!
— Elle est sacrée! elle est la part de Dieu! (Prenant
Thaïs près de lui et voulant s'éloigner) Passage!
LA FOULE, excitée.
Non! Que lui
veut donc cet homme! — Qu'il retourne au désert!
UN PETIT GROUPE DE GENS DU PEUPLE,
menaçant Athanaël.
Va-t-en!
Cynocéphale! —
LA FOULE, par groupes.
Nous reprendre Thaïs! — Eh! de qui vivrons-
nous! — Mes roses! mes colliers! mes bijoux! — qui
nous paiera! Pour qui donc sont les lois! — Il nous
vole Thaïs!
LES FEMMES AFFOLÉES, désignant la maison incendiée.
La flamme! l'incendie! — le palais brûle!
LA FOULE, hurlante.
Qu'elle reste! — et lui qu'on l'assomme! aux
corbeaux! Au gibet! À l'égout! —
UN HOMME DU PEUPLE, jetant une pierre à Athanaël
qu'il blesse au front.
Tiens! satyre, à toi! —
ATHANAËL, THAÏS, l'un près de l'autre, debout, très
calmes, regardant la foule menaçante.
L'incendie augmente.
Ah! Mourons, si c'est notre heure! — Achetons-en
un instant — une éternelle allégresse — au prix de
tout notre sang! —

segue nota 23b

es. 22



es. 23



Un attimo di relativa calma è proposto dall'addio di Nicias a Thaïs. L'affettuosa delicatezza della sua frase suona piuttosto convenzionale. Di efficace sottigliezza psicologica è invece la risposta di Thaïs, che, riallacciandosi al Si bemolle acuto del tenore, sembra alludere ad un momento di debolezza della convertita nei confronti dell'ex-amante. Comunque, Athanaël la trascina via bruscamente. In un'atmosfera di nuovo sovraccitata il sipario cala sull'accordo del coro («De l'or!») sostenuto *fortissimo* dalla piena orchestra.

THAÏS.
Ei parla il ver!
NICIA.
Thaïs!
E tu ci lascieresti? È ciò possibile?
ATANAELE.
Sacrilego! La morte a te, se ardisci
Toccar costei!...
Thaïs è sacra! Ell'appartiene a Dio!
Su, largo!...
TUTTI.
No!
Da lei che vuol costui!
(ad Atanaele)
Al deserto ten va!
ALCUNI (minacciando).
Ten va, o cinocéfalo!
Involarci Thaïs!...
NICIA.
Thaïs! Deh, non partire!
PRIMO GRUPPO.
E per chi noi vivremo?
LE DONNE (indicando la casa incendiata).
Ah!...
UOMINI.
Le mie tuniche...
DONNE.
Le mie collane...
UOMINI.
I miei cavalli...
DONNE.
I miei gioielli...
ALTRE DONNE.
Ah, le fiamme!...
NICIA.
Thaïs!... Non partire!...
DONNE.
Atro incendio!...

LA FOULE, avec fureur.

À mort!

NICIAS, parvenant à s'interposer.

Arrêtez! de par tous les dieux! — Voilà de quoi vous apaiser! —

Il a puisé dans son escarcelle et jette de l'or à poignées.

LA FOULE.

Tous se précipitent sur l'or qu'ils se disputent à grand cris.

De l'or! —

NICIAS, à Athanaël et à Thaïs.

Allez! — Adieu, Thaïs! En vain tu m'oublieras; — ton souvenir sera le parfum de mon âme!... —

Nicias jette de nouveau l'or.

Nouvelles clameurs de la foule. Athanaël et Thaïs s'enfuient. Le palais brûle.

UOMINI.

Eh! chi noi pagherà
No, più leggi non v'han!
Ei ci ruba Thaïs!
Ch'ella resti, e lui uccidiamo!

NICIA (a Thaïs).

Deh! Resta!... Resta!...

UOMINI (ad Atanaele).

Ai becchini!... Alla forza!... Alla fogna!...

UN POPOLANO (ad Atanaele).

Piglia! centauro... (scagliandogli una pietra)
a te!

TUTTI (meno Thaïs ed Atanaele, ridendo).

Ah! ah! ah! ah!...

NICIA (a Thaïs).

Ah! per, pietà!... — resta con noi...
Thaïs! Thaïs! — Deh, non partir!

TUTTI (come sopra).

Ah, le fiamme!... — Atro incendio!

A morte! A morte!...

Il fuoco egli appiccò!...

Morrà!... A morte! A morte!...

THAÏS ed ATANAELE.

Ah! moriam, se giunta è l'ora!

Conquistiamo in un balen

Un gioire immortale, — e col sangue il
paghiam!

TUTTI (meno Thaïs, Atanaele e Nicia).

A morte! A morte! A morte!

NICIA (interponendosi).

No! No! Arrestate!

Per tutti i Numi! — Vi possa questo

Alfin calmar!

(getta alla folla dell'oro)

TUTTI (meno Nicia, Atanaele e Thaïs).

Dell'oro!

(La folla si getta sull'oro e se lo contende)

NICIA.

Addio, Thaïs! Invan m'oblierai.

Sarà il tuo sovvenir

L'olezzo del mio core!

THAÏS e NICIA.

Ah, sì, per sempre addio!

ATANAELE.

Ah! Vieni, e per ognor!

(Nicia getta nuovamente delle monete d'oro)

LA FOLLA.

Dell'ôr!

FINE DELL'ATTO SECONDO

ACTE TROISIÈME

PREMIER TABLEAU²⁴

L'Oasis — Sous les palmiers, un puits. Plus loin, pour les voyageurs, un abri dans la verdure. Plus loin encore, à la lisière du sable, incendié de soleil, les cellules blanches de la retraite d'Albine.

Le soleil est très haut. Sous les palmiers, une à une, quelques femmes viennent en silence, descendent au puits, en remontent et s'éloignent. Après un instant, Thaïs et Athanaël paraissent. Thaïs, accablée de fatigue, se soutient à peine.

THAÏS, ^{24b}

L'ardent soleil m'écrase, — comme un fardeau trop lourd! — Ah! je succombe au poids du jour! — Arrêtons-nous!

ATHANAËL.

Non! Marche encore! — Brise ton corps, anéantis ta chair!

THAÏS, humblement.

— Père, tu dis vrai. Ma torture, — je l'offre au divin rédempteur.

ATHANAËL.

— Seul, le repentir nous épure. — Marche! Ce corps parfait que tu livras — aux païens, aux infidèles, — (Avec une furie soudaine) à Nicias! Ah! Dieu l'avait pourtant formé pour qu'il devint son tabernacle! — Et maintenant que tu connais la vérité, — tu ne peux plus unir tes lèvres, — tu ne peux plus joindre tes mains, — sans concevoir le dégoût de toi-même.

THAÏS, humblement.

— Père, tu dis vrai.

ATTO TERZO

QUADRO PRIMO

L'OASI

(Un pozzo sotto i palmizi. Più lontano, un rifugio fra la verzura. Ancora più lungi, sul margine della sabbia arsa dal sole, le bianche celle del ritiro d'Albina. Il sole è allo zenit. Sotto i palmizi, parecchie donne procedono, una ad una, in silenzio, scendendo al pozzo, risalendo e allontanandosi.)

THAÏS (affranta dalla stanchezza si regge appena).

L'ardente sol mi schianta come fardel di piombo!

Cielo! Dal dolore io soccombo!

Fermiamci qui...

ATANAËLE.

No! no!

Cammina ancora... Spezza il tuo corpo...

Annienta la tua carne!

THAÏS.

Padre, tu parli il vero.

Il mio martirio l'offro — al divin Redentore!

ATANAËLE.

Il pentimento solo — purifica... Cammina!

(con voce cupa, terribile)

Il corpo tuo sì bel, — che hai tu dato ai pagani,

Agli infedeli, a Nicia!

Pur Dio l'avea plasmato

Perchè esso fosse — suo tabernacolo:

Ed ora poi — che è nota a te

La verità, — tu più non puoi

Alzar le preci, — tu più non puoi

Giunger le mani — senza sentir

Orrore di te stessa!

Cammina!... Espia!...

THAÏS.

Padre, tu parli il vero!

²⁴ *Lent* — 4/4, Fa minore

L'introduzione del III atto utilizza due nuovi spunti tematici. Il primo ha un sapore esotico cui contribuisce l'ambiguità tonale dell'accordo iniziale:

es. 24



solo a posteriori, raggiunto il riposo sulla triade di tonica, è possibile decodificare le funzioni lineari (appoggiatura o nota reale) delle sue note Do e Re bemolle. Il secondo, riprendendo l'andamento discendente per terze già altrove associato ai cenobiti (n. 4), sembra alludere al monastero di Albine cui fa riferimento la didascalia. Il passaggio successivo (*Très doux et tranquille* — Fa maggiore) è invece scopertamente descrittivo: allude al mormorio dell'acqua e, simbolicamente, alla purezza della 'nuova' vita di Thaïs. Si torna quindi in Fa minore, e vengono ripresi i due temi iniziali, cui in un secondo momento si aggiunge il tema di Thaïs (cfr. es. 5). Secondo una tecnica già vista nel corso dell'opera, il tessuto intrecciato dall'elaborazione in orchestra di questi temi fa da sottofondo al dialogo declamato dai due protagonisti.^{24b}

ATHANAËL.

Marche! Expie!

THAÏS, craintive.

— Sommes-nous loin encor de la maison de Dieu?

ATHANAËL, avec rudesse.

— Qu'importe? Marche!

THAÏS, chancelante.

Je ne puis! — pardon, vénééré père!

Comme elle va défaillir, il la soutient dans ses bras, puis la fait asseoir à l'ombre. Il la contemple un instant silencieusement. Tout à coup, alors, l'expression de son visage s'adoucit.

ATHANAËL.^{25a}

— Ah! des gouttes de sang coulent de ses pieds blancs. — La pitié s'émeut en mon âme! — Pauvre enfant, pauvre femme! — O sainte Thaïs! O ma sœur!... — J'ai trop prolongé cette dure épreuve. Pardonne-moi!

Il se prosterne. Il pleure. Il baise les pieds saignants de Thaïs. Avec adoration.

— O sainte, très sainte Thaïs!

THAÏS, le regardant longuement.

— Ta parole a la douceur d'une aurore! — Marchons maintenant!

ATHANAËL, la retenant avec douceur.

Pas encore. — De l'eau fraîche, des fruits^{25b} — te rendront quelque force. — Attends que je descende vers le puits, — que j'aïlle vers la halte hospitalière. — Vois, là-bas, ces cellules blanches: — c'est le couvent d'Albine où nous allons. — Le but est proche. Espère, prie!

Il s'éloigne lentement, va vers l'abri sous le feuillage, rapporte des fruits dans une corbeille, puis descend vers le puits avec une coupe de bois.

ATANAËLE.

Espia!...

ATANAËLE.

Lontani siamo ancora – dalla casa di Dio?

ATANAËLE.

Cammina!

THAÏS.

Non posso!... Deh, tu mi perdoni, o padre!

(Thaïs sta per cadere affranta; Atanaele la sorregge nelle proprie braccia, poi la fa sedere all'ombra dei palmizi. Egli la contempla un istante silenziosamente. A un tratto, l'espressione del suo viso s'addolcisce.)

ATANAËLE.

Ah! dal suo bianco piè – veggo il sangue stillar...

La pietà si desta in mio core!

Oh, Thaïs, derelitta!...

Tal prova di troppo già dura...

Perdona a me!

O suora mia!...

O santa Thaïs!...

O santa, santissima Thaïs!

THAÏS (lo guarda a lungo).

È il tuo dire soàve

Come l'aurore...

Ed ora camminiamo...

ATANAËLE (trattenendola dolcemente).

Non ancora!...

Fresca linfa, – dolci frutti

T'infonderan vigore.

Attendi ch'io discenda verso il pozzo, ch'io vada

Verso l'amba ospitale.

Vedi, laggiù

Le bianche celle:

D'Albina è il monaster dove n'andremo,

La mèta è prossima;

Ah spera, prega!

(Egli si allontana, va verso il rifugio, mette dei frutti in un panier, poi scende verso il pozzo con una coppa di legno.)

^{25a} *A tempo (sans lenteur)* – 12/8, Mi maggiore

La contemplazione di Thaïs svenuta da parte del monaco determina un salto di qualità nel discorso musicale. Il canto tende ora all'arioso, mentre il tessuto strumentale si fa più continuo, su un disegno a carattere di moto perpetuo

es. 25

che sfocia in una ripresa del tema della *Méditation*. La melodia torna nuovamente alle parole «O sainte Thaïs» – su una quarta e sesta di dominante di Do maggiore (che risolve, con esplicita inflessione wagneriana, su una nona di dominante) –, manifestando qui tutta la propria ambivalenza, tra sensualità e misticismo.^{25b} *A tempo (calme sans lenteur)* – 4/4, La maggioreRicompiono ora, giustapposti in brevi segmenti, vari temi già ascoltati. Le parole del monaco ne rendono esplicite le associazioni simboliche («De l'eau fraîche, de l'eau» – es. 21; «Ces cellules blanches: c'est le couvent d'Albine» – disegno di terze discendenti – es. 20). Vengono altresì ripresi il tema di 25a (es. 22) e soprattutto quello della *Méditation*, ora associato all'estasi mistica di Thaïs.

THAÏS, un instant seule.

— O messager de Dieu, si bon dans ta rudesse, — sois béni, toi qui m'as ouvert le ciel! — Ma chair saigne, et mon âme est pleine d'allégresse.^{25c} — Un air léger baigne mon front brûlant. — Plus fraîche que l'eau de la source, — plus douce qu'un rayon de miel, — ta pensée est en moi, suave et salutaire — et mon esprit, dégagé de la terre — plane déjà dans cette immensité! — Sois béni, très vénéré père!

Athanaël revient, avec l'eau et les fruits.

ATHANAËL.²⁶

— Baigne d'eau tes mains et tes lèvres. — Goûte à ces fruits, apaise cette fièvre — qui fait étinceler tes yeux! — Ta vie est maintenant mon trésor précieux, — elle m'appartient; Dieu me le confie.

Il répand l'eau sur les mains de Thaïs, approche la coupe de ses lèvres.

Elle boit, puis avec un sourire, élevant vers lui la coupe.

THAÏS.

— Bois à ton tour!

ATHANAËL.

— Non! à te voir revivre, — je goûte une douceur meilleure et je m'enivre — rien que de ton mal apaisé! — O douceur ineffable!

THAÏS.

O divine bonté!

THAÏS (sola).

O messaggier d'Iddio,
Sì buono in tuo rigore,
Benedetto sii tu, che il ciel m'apristi.
Mia carne sanguina,
Ed il mio spirto è pieno d'allegrezza!
L'arsa mia fronte
Lieve un'aura bagnò,
Fresca quale acqua di sorgiva,
Dolce assai più – di puro miel...
Il tuo pensiero è in me – sōave e salutare,
Ed il mio spirto, sciolto dalla terra,
Spazia alla fin nell'alta immensità!...
Sii tu benedetto, mio padre!

(ad Atanaele)

D'acqua aspergimi labbra e mani,
E i dolci frutti – deh, porgi a me,
Mia vita è a te:
E te l'affida Iddio!
Sì, tua son io!

ATANAËLE.

D'acqua aspergoti e labbra e mani,
E dolci frutti – io porgo a te.
Tua vita è a me:
E me l'affida Iddio,
Sì, mia sei tu!

THAÏS.

Bevi a tua volta!

ATANAËLE.

No!...

A vederti rivivere
Delibo una miglior dolcezza...

THAÏS.

Tu m'inebri...

^{25c} *Lent et tendre* – 6/4, Mi bemolle maggiore

Le parole di Thaïs «Sois béni, toi qui m'as ouvert le ciel» disegnano il tema del successivo breve arioso, dalla linea melodica accuratamente cesellata. L'armonia, ferma su un pedale di dominante, fa sì che questa breve pagina solistica confluisca con naturalezza, e apparentemente senza soluzione di continuità, nel successivo duettino.

²⁶ *Modéré-calme (sans lenteur)* – 4/4, Mi bemolle

Strutturato come un'arietta tripartita, nella prima parte riserva alle voci, sempre appaiate in intervalli di terza o di sesta, un trattamento perfettamente omoritmico. Solo nella sezione centrale, alla dominante, si sciolgono in un breve dialogo, per poi chiudere la ripresa con una salita su un acuto *pianissimo*, impresiosità da appoggiature cromatiche. Anche questo elegante duettino, come altre pagine dell'opera, è un momento d'inevitabile concessione all'espressione lirica. Ma ciò che rende ammirevole la costruzione di Massenet è il modo in cui si perviene ad una simile sospensione del decorso drammatico. Come si è visto, l'intera prima parte del III atto culmina nel duettino; per quanto suddivisa in tre momenti distinti – il preludio e i due successivi segmenti di recitativo;²⁴ gli ariosi dei due protagonisti con la relativa sezione di collegamento;^{25c} il duettino conclusivo – la forma risulta organicamente articolata grazie all'elaborazione interna e alla tecnica di ripresa concatenata dei temi, tanto da sembrare, all'ascolto, un'unica entità drammaturgico-musicale. Il duettino, in questa prospettiva, è il punto culminante che, con la sua struttura circolare e simmetrica, interrompe il flusso temporale dell'azione, ponendosi come elemento di interruzione della sintassi formale.

Il lui présente les fruits. Tandis qu'elle mange, il va de nouveau remplir la coupe d'eau et la lui rapporte. Scène muette, durant laquelle s'élève à distance une lente psalmodie, qui va se rapprochant graduellement, jusqu'à l'entrée en scène d'Albine et des filles blanches.

VOIX, à distance.^{27a}

Pater noster, qui es in caelis... Panem nostrum quotidianum da nobis.

THAÏS.

— Qui vient!

ATHANAËL.

Ah! providence divine! — Voici la vénérable Albine — et ses sœurs rapportant le pain noir du couvent. — Elles viennent vers nous et marchent en priant.

LES VOIX, très proches.

— *Et ne nos inducas in tentationem, — sed libera nos a malo.*

Albine et ses compagnes paraissent.

ATHANAËL.

Amen!

À la vue d'Athanaël, Albine, qui marche appuyée sur son bâton pastoral, s'est arrêtée, ainsi que les filles blanches, avec de grandes marques de respect. Thaïs, qui s'est levée, est aux côtés d'Athanaël.

ATHANAËL à Albine.

— La paix du Seigneur soit avec toi, sainte Albine.^{27b} — J'apporte à ta ruche divine — une abeille que j'ai, par la grâce d'en haut, — trouvée un

ATANAËLE.

Tuo mal si calma omai!

THAÏS.

O divina bontà!

ATANAËLE.

O ineffabil dolcezza!

THAÏS.

D'acqua aspergimi labbra e mani,
E i dolci frutti, — deh, porgi a me.
Sì, tua son io:
Mia vita è a te,
E te l'affida Iddio!

ATANAËLE.

D'acqua aspergoti labbra e mani,
E i dolci frutti — io porgo a te...
Sì, mia sei tu,
Tua vita è a me,
E me l'affida Iddio!

VOCI LONTANE.

Pater noster, qui es in caelis, panem nostrum quotidianum da nobis...

THAÏS.

Chi vien?

ATANAËLE.

Provvidenza divina!
Albina è qui, — la venerabile,
E sue suore, recanti — il negro loro pane...
Esse vengono a noi — e incedono pregando!

VOCI LONTANE.

Et ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a malo.

ATANAËLE (piamente).

Amen!

La pace del Signore — sia con te, sant'Albina.
Adduco al divin tuo alveare
Un'ape ch'io potei, — per la grazia del cielo,
Smarrita ritrovare — in un sentier sfiorito;
Nel cavo di mia mano, — quell'esser frale colsi,
E col mio soffio — il riscaldai!
Ed ora qui, per consacrarlo a Dio.
A te lo dono! —

^{27a} *Assez lent* — 4/2, Do minore

Sul bicordo tenuto da Thaïs e Athanaël a conclusione del duetto, da dietro le quinte si odono provenire le voci del coro delle monache. Il loro salmodiare sui versetti del *Padre nostro* è interrotto da un breve commento in recitativo di Athanaël.

^{27b} *Modéré* — 4/4, Fa maggiore

Il dialogo tra Athanaël e Albine si sviluppa su un accompagnamento a due parti (viola e violoncelli) dalla scrittura liberamente imitativa, che si spezza in una sezione di declamato drammatico alle parole di Athanaël «Je n'irai pas plus loin». Ripreso alle parole di Thaïs «Je baise tes main» si increspa progressivamente per confondersi in una ripresa della sezione centrale della *Méditation*, il cui tema viene ripetuto su tre gradi consecutivi ascendenti (il basso rimane fermo sulla dominante

jour perdue en un chemin sans fleurs. — Dans le creux de ma main je l'ai prise, très frêle. De mon souffle je l'ai réchauffée et voici — que pour la consacrer à Dieu je te la donne.

Thaïs s'est agenouillée devant Albine.

ALBINE.

— Ainsi soit-il! — Venez, ma fille.

Elle prend Thaïs dans ses bras et la tient un instant maternellement embrassée.

ATHANAËL.

— Je n'irai pas plus loin. Mon œuvre est accomplie! — Adieu, chère Thaïs — reste recluse en l'étroite cellule. — Fais pénitence et prie, à chaque heure, pour moi!

THAÏS, lui prenant les mains.

— Je baise tes mains secourables — je pleure à te quitter — ô toi qui m'as rendue à Dieu!

ATHANAËL.

— O parole touchante! — O larmes adorables! — Bienheureuse la pécheresse — gagnée à l'éternel amour! (Avec exaltation) — Que son visage est beau! Quel rayon d'allégresse — émane de ses yeux!

THAÏS.

— Adieu, mon père, adieu!... — Pour toujours!

ATHANAËL, comme frappé.

Pour toujours?

THAÏS.

Dans la cité céleste,

— nous nous retrouverons!

ALBINE et LES FILLES BLANCHES.^{27c}

Amen!

Elles s'éloignent. Athanaël les suit un instant du regard, comme dans un rêve.

ATHANAËL, seul.

— Elle va lentement parmi les fille blanches. — Les palmiers inclinent leurs branches — Comme pour rafraîchir son front — Et les jours, les ans passeront — sans qu'elle m'apparaisse encore! (D'abord lentement, puis dans un cri d'angoisse) Je ne la verrai plus! Je ne la verrai plus!

Appuyé sur son bâton, il regarde encore ardemment vers le chemin qu'a pris Thaïs. La toile tombe.

THAÏS.

E così sia!...

ATANAËLE.

Io non andrò più lungi...

ALBINA.

Vien pur, mia figlia!

ATANAËLE.

La mia mission compii!... — Addio, cara Thaïs, Resta rinchiusa in angusta celletta...

Fa penitenza e prega — ogni giorno per me!

THAÏS.

Io bacio la tua mano generosa...

Ed io piango in lasciarti,

O tu che mi rendesti a Dio!

ATANAËLE.

O toccanti parole!

O lacrime sublimi!

O bēata la peccatrice

Che torna in seno — a eterno amor!

Quel viso, oh, quanto è bell!...

Qual fulgor d'allegrezza — emana da quegli occhi!

THAÏS.

Addio, per sempre!

ATANAËLE.

Per sempre?

THAÏS.

Nella città celeste — noi ci ritroverem!

ALBINA e le MONACHE.

Amen!

ATANAËLE.

Lentamente ella incede — in mezzo a casti fiori!

I palmizi piegano i rami

Come a refrigerar sua fronte.

I di e gli anni — trascorreranno

E non la rivedrò più mai!

Più non la rivedrò!

Fine del Primo Quadro.

segue nota 27b

di Re minore): ne deriva un crescendo di tensione che si ripiega poi nella ripetizione in progressione discendente del suo inciso conclusivo. La conseguente appoggiatura sul tempo forte della battuta sottolinea convenientemente l'addio di Thaïs e lo sconcolato «Pour toujours» di Athanaël.

^{27c} *Lent* — Re maggiore

Sul dolcissimo acuto conclusivo di Thaïs e sull'«Amen!» del coro delle monache riprende infine, a suggellare l'intero quadro, la *Méditation*. Il declamato di Athanaël che si snoda su di essa ne mette in rilievo un'inopinata sfaccettatura espressiva: quella dell'incredulità sconsolata.

DEUXIÈME TABLEAU²⁸

La Thébaïde. — Les cabanes des Cénobites au bord du Nil. — Le ciel est rouge à l'occident, il y a dans l'air des menaces d'orage. — Les Cénobites viennent de terminer leurs repas du soir et regardent le ciel avec une vague terreur. — Rafales lointaines du simoun. — Cris du chacal et rugissement du lion dans les profondeurs du désert.

LES CÉNOBITES.

Que le ciel est pesant! Quelle torpeur accable — les êtres et les choses! — On entend au loin le cri du chacal! — Le vent va déchaîner ses meutes rugissantes — avec le tonnerre et l'éclair! —

PALÉMON, aux Cénobites qui s'empressent
au travail selon son indication.

Rentrons dans nos cabanes — et nos grains et nos fruits! — Redoutons une nuit d'orage — qui les disperserait! —

UN CÉNOBITE, en marchant.

Athanaël... Qui l'a vu?... —

PALÉMON.

Depuis vingt jours qu'il nous est revenu, — mes frères, je crois bien qu'il n'a mangé, ni bu! — Le triomphe qu'il a remporté sur l'enfer — semble l'avoir brisé de corps et d'âme! —

Athanaël sort de sa cabane, les yeux fixes, l'air farouche, le corps comme brisé.

LES CÉNOBITES, avec respect.^{29a}

C'est lui qui vient!

Athanaël passe au milieu d'eux comme s'il ne les voyait pas.

UN GROUPE.

Sa pensée est absente... —

UN AUTRE GROUPE.

Elle est auprès de Dieu!

LES CÉNOBITES, en s'éloignant.

Respectons son silence... —

laissons-le seul!...

QUADRO SECONDO

LA TEBAIIDE

Le capanne dei Cenobiti sulle rive del Nilo.

(Il cielo è infuocato dal lato occidentale; — minaccia un uragano. I monaci hanno appena terminato di prendere cibo: essi levano gli occhi al cielo con arcano terrore. — Raffiche lontane del Simoun.)

UN GRUPPO DI CENOBITI.

Come greve oggi è il ciel!

Quale torpor ogni essere — opprime e tutte cose!

S'ode lungi il grido degli sciacalli!

Le mute sue ruggenti — il vento discatena

Tra il fragor del tuono e tra' lampi.

PALEMONE.

Rientriam nelle capanne — col nostro grano e i
frutti...

Paventiam una notte orrenda

Che li disperderia.

UN CENOBITA.

Atanael... Chi il vide?

PALEMONE.

Da venti di che ritornò tra noi,

Fratelli, io credo invero — ch'ei non mangiò, nè
bevve.

Il trionfo ch'egli ebbe sull'inferno

Sembra spezzato gli abbia corpo ed anima!

(Atanaele apparisce, gli occhi immoti, l'aria torva, il corpo pressochè affranto.)

I CENOBITI.

Egli qui viene!

(Atanaele passa in mezzo ad essi come non li vedesse.)

UN GRUPPO DI CENOBITI.

Assente è il suo pensiero... —

UN ALTRO GRUPPO.

Sua mente a Dio volò!

PRIMO GRUPPO.

Rispettiam quel silenzio.

SECONDO GRUPPO.

Lasciamlo solo!

²⁸ *Andante* — 6/8, La minore

L'inizio del secondo quadro è quasi una ricapitolazione dell'inizio dell'opera. Il tessuto strumentale che supporta il preoccupato scambio di frasi tra Palémon e i monaci elabora ancora il tema 'dei cenobiti' (es. 1).

^{29a} *Andante lento* — 4/4, Re minore

Anche questa volta l'ingresso di Athanaël è preannunciato dal suo tema peculiare (es. 2). Il suo successivo sfogo, rivolto a Palémon, è risolto in un recitativo (*Andante moderato* — Fa minore)^{29b} al quale fa seguito un vigoroso declamato drammatico (*Un peu plus agité* — Fa minore/maggiore) percorso febbrilmente da un ritmo ostinato.^{29c} Dopo essersi rarefatto timbricamente ed aver rallentato l'andamento, questo declamato confluisce in una nuova sezione a carattere di recitativo.

ATHANAËL, à Palémon avec humilité.

Demeure auprès de moi; — il faut que je confesse — le trouble de mon âme à ton âme sereine. — Tu sais, ô Palémon, que j'ai reconquis l'âme^{29b} — de celle qui fut l'impure Thaïs. — Une orgueilleuse joie a suivi ce triomphe — et je suis revenu vers ce désert de paix!... — Eh bien, en moi la paix est morte!... En vain j'ai flagellé ma chair^{29c} — en vain je l'ai meurtrié! Un démon me possède! — La beauté de la femme hante mes visions! — Je ne vois que Thaïs, ou mieux, ce n'est pas elle, — c'est Hélène et Phryné c'est Vénus Astarté, — toutes les splendeurs et toutes les voluptés — en une seule créature! —

Il tombe comme écrasé de honte aux pieds de Palémon.

PALÉMON, doucement et simplement.^{29d}

Ne t'avais-je pas dit: — «Ne nous mêlons jamais, mon fils, aux gens du siècle, — craignons les pièges de l'esprit!» — Ah! Pourquoi nous as-tu quittés?... — Que Dieu t'assiste! — Adieu! —

Athanaël se lève. — Palémon l'embrasse et s'éloigne. — Athanaël, seul, s'agenouille sur sa natte, étend les bras pour une muette et fervente oraison. — Après quoi il s'allonge, les mains jointes et s'endort.^{30a}

Après un temps, la forme de Thaïs apparaît, lumineuse, dans l'ombre.

THAÏS, à Athanaël, avec un grand charme et une séduction provocante.

— Qui te fait si sévère, — et pourquoi démens-tu la flamme de tes yeux? —

ATHANAËL d'une voix étouffée, comme en rêvant.

Thaïs!...

THAÏS.

Quelle triste folie — te fait manquer à ton destin? — Homme fait pour aimer, quelle erreur est la tienne! —

ATHANAËL, haletant, se levant.^{30b}

Ah! Satan! arrière!... ma chair brûle!

ATANAËLE (a Palemone).

Deh, resta presso a me, — è d'uopo ch'io confidi

Il turbamento mio — al tuo spirito sereno.

Tu sai, o mio Palémone che l'alma ho conquistato

Di quella che fu — l'impura Thaïs.

Un'orgogliosa gioja — seguiva il mio trionfo,

E tornato son io — di pace in questo asilo!

Ebbene, in me — la pace è spenta!...

Invan mi flagellai le carni!...

Invan stillaron sangue! Me possiede il demonio!

La beltà della donna — è mia sola visione!

Non vedo che Thaïs!... — Ma no, no, non è lei!...

No, è Frine,

No, è Elena

Ed Afrodite... tutti gli splendori,

Tutte le voluttà

In una sola créatura!...

Non vedo che Thaïs!

(cade come annientato, ai piedi di Palemone)

PALEMONE (con dolcezza).

Io detto non t'avea: — «Non c'immischiam

giammai,

«Figliuolo, in beghe umane...

«Temiamo gl'inganni di Satana!»

Perchè tu ci hai lasciati?

Che il Ciel t'assista! Addio!...

(Atanaele si alza; Palemone lo abbraccia e si allontana. Atanaele s'inginocchia e tende le braccia in silenziosa e fervida preghiera; poscia egli si corica con le mani giunte e si addormenta. Thaïs è presso lui, in piedi)

THAÏS (ad Atanaele, con seduzione affascinante).

Chi ti fa sì severo — e perchè vuoi smentir

Dei voti tuoi l'ardor?

ATANAËLE.

Thaïs!...

THAÏS.

Quale triste follia

Ti fa mancar — al tuo destin?

Uomo nato ad amar,

Quale error è il tuo mai?

ATANAËLE.

^{29d} *Meno mosso* — Fa maggiore

Qui vengono rielaborati la frase discendente di Palémon accompagnata da terze parallele (cfr. n. 4), la successione di accordi 'organistici', l'Inno di Athanaël (cfr. n. 7) ed il ritmo di 29c, che ritorna nel rintocco ossessivo del timpano.

^{30a} *Allegretto / Allegretto moderato* — 12/8, La bemolle maggiore

Esauritasi dal punto di vista formale la prima parte della scena, Massenet riprende parzialmente l'arietta^{14a} per sottolineare l'apparizione di Thaïs nel sogno di Athanaël.

^{30b} *Allegro* — (modulante)

Il brusco risveglio del monaco dà luogo ad un breve declamato, sottolineato da disegni piuttosto convenzionali nell'armonia e nella strumentazione. Questa sezione a carattere di recitativo culmina in una nuova 'risata-Sanderson' (cfr. 16h).

THAÏS, avec provocation.
 — Ose venir, toi qui braves Vénus! —
 ATHANAËL, éperdu.
 — Je meurs! Thaïs!... Viens!... —
 Rires stridents de Thaïs dont l'image disparaît subitement.
Vision.^{30c}
 Le ciel s'éclaircit. — Une vision nouvelle montre à Athanaël le jardin du monastère d'Albine. — À l'ombre d'un grand figuier, Thaïs est étendue immobile. — Autour d'elle sont agenouillés les Filles blanches du Monastère.
 ATHANAËL, apercevant la vision avec un cri d'épouvante, et reculant.
 Ah!...

LES VOIX.

Une Sainte est près de quitter la terre. — Thaïs d'Alexandrie — va mourir! Thaïs va mourir! —

ATHANAËL avec égarement répétant les paroles entendues pendant la vision.
 Thaïs va mourir! Thaïs va mourir!... — (Avec une passion furieuse.) Alors, pourquoi le ciel,³¹ les êtres, la lumière? — À quoi bon l'univers? — Thaïs va mourir! Ah! la voir encore! la revoir, la saisir, la garder!... Je la veux! Oui, fou, fou que je suis de n'avoir pas compris — qu'elle seule était tout!... qu'une des ses caresses valait plus que le ciel! Oh! je voudrais tuer tous ceux qui l'ont aimée! Non, Thaïs,

Satan, indietro!... — Mia carne brucia!

THAÏS.
 Osa venir, tu, che Venere sfidi!
 ATANAËLE (fuori di sè).
 Io muojo!...

THAÏS (risa stridenti).
 Ah, ah, ah, ah!...

ATANAËLE
 Thaïs!
 THAÏS (come sopra).
 Ah, ah, ah, ah!...

ATANAËLE.
 Vieni!
 THAÏS.
 Ah, ah, ah, ah, ah!

ATANAËLE.
 Vieni, Thaïs!...

(La imagine di Thaïs sparisce rapidamente; nel fondo della scena ella riappare coricata sopra un letticiuolo; le monache sono al suo capezzale.)

ATANAËLE.
 (con un grido di spavento e indietreggiando)
 Ah!

VOCI INTERNE.
 Una Santa sta per lasciar la terra,
 Thaïs, la penitente, se ne muore!
 (La visione sparisce.)

ATANAËLE (smarrito, ripetendo le parole udite durante la visione).

Thaïs se ne muore!
 (al colmo della passione)

Allor qual scopo ha il cielo — e gli esseri e la luce?
 A qual fin l'universo?
 Thaïs se ne muor!...
 Io vo' vederla ancor!
 E affissar!...

^{30c} *Lent* – 6/4, Re minore

Anche nella successiva visione di Thaïs morente l'effetto del soprannaturale è perseguito senza eccessiva originalità: tremoli di violini nella regione sopracuta; piatti e cassa *pianissimo*; salmodia di voci femminili all'unisono, nella quale si può rilevare peraltro un'affinità intervallare con l'inno di Athanaël (n. 7).

³¹ *Allegro furioso* – 2/2

Il disorientato furore del monaco dà luogo ad un'ulteriore esplosione di energia: un violento declamato su una figurazione discendente degli archi (sedicesimi ribattuti) armonicamente indeterminata, si assesta sulla dominante di Si maggiore, e confluisce infine in un arioso (*Allegro agitato vivo assai* – 6/8, Si minore) nel quale la violenza timbrica dell'orchestra è esaltata dalla ritmica accentuativa del disegno cadenzato dell'orchestra.

ne meurs pas! Non! je vais te reprendre!^{32a} — Sois à moi! sois à moi!

Il s'élançait et disparaît dans la nuit.

Obscurité complète. Nuages envahissants, éclairs sinistres.
Tonnerre. La musique continue jusqu'au changement.^{32b}

E toccar!...

E mirar

Io la vo'!...

(ansimante ed esasperato)

Ti voglio ancora meco!

(delirante)

Vieni con me!

(fugge)

Fine del Secondo Quadro.

^{32a} *Allegro agitato vivo assai* – 6/8, Si minore

Il disegno di base della sezione precedente (a), attraverso una elaborazione ritmica (b) si trasforma nel tema principale (c) della pagina sinfonica successiva. Anche il secondo tema di questa 'tempesta' (d) è costruito su una semplice variante ritmica di (a).
es. 26 a, b



es. 26 c



es. 26 d



Gli spunti (c, d) danno luogo ad una notevole elaborazione sinfonica, nella quale grosso modo è possibile individuare una struttura tripartita – con una sezione centrale di sviluppo – seguita da una coda nel corso della quale (d) subisce una sorprendente metamorfosi: attraverso successive sottrazioni di appoggi ritmici si trasforma nella sequenza di accordi associata alla morte di Thais, con il quale si aprirà il terzo quadro:

es. 27



Ancora una volta Massenet sfrutta sapientemente l'armonia per determinare un'atmosfera inquietante e arcaica. Volendo a tutti i costi ricondurla alla tonalità di riferimento, dovremmo leggerci questa successione di gradi I – VI⁶ (con la 3^a abbassata) – VII naturale (con il 2^o abbassato) – I – VI⁶ (con la 3^a abbassata). Anziché tentare di leggerla secondo la sintassi tonale, dunque, dovremmo apprezzare in questa successione – capace di disorientare la percezione – un atteggiamento, per così dire, di 'cromatismo modale'.

^{32b} *Lento* – 4/4, Si maggiore

A questo punto la partitura prevede un'ulteriore ripresa della *Méditation*, specificando tuttavia che tale pagina può essere omessa se non è indispensabile per consentire il previsto cambio di scena: soluzione musicalmente preferibile, poiché la riproposta della *Méditation*, ancorché variata tramite l'inserzione della sequenza di accordi (es. 27), appare qui pretestuosa, e vanifica la sorprendente trasformazione del tema della tempesta in quello della morte di Thais.

TROISIÈME TABLEAU³³

Le jardin du monastère d'Albine. — À l'ombre d'un grand figuier, Thaïs est étendue, immobile, comme morte. — Ses compagnes et Albine sont autour d'elle.

LES FILLES BLANCHES DU MONASTÈRE, à genoux, les mains jointes, autour de Thaïs — (presque murmuré.).

Seigneur, ayez pitié de moi — selon votre mansuétude! — effacez mon iniquité — selon votre miséricorde! —

ALBINE, à part, contemplant Thaïs.

Dieu l'appelle, et, ce soir, la blancheur du linceul — aura voilé ce pur visage! — Durant trois mois, elle a veillé, prié, pleuré; — Son corps est détruit par la pénitence, mais ses péchés sont effacés!

LES FILLES BLANCHES.

Seigneur, ayez pitié de moi — selon votre mansuétude! —

Athanaël, très pâle, très troublé paraît à l'entrée du jardin. Ayant été aperçu par Albine, il contient son émotion et s'arrête humblement. Albine est allée au-devant de lui avec respect. — Les filles blanches forment un groupe qui tout d'abord dérobe à Athanaël la vue de Thaïs.

ALBINE, à Athanaël, simplement.

Sois le bienvenu dans nos tabernacles, — ô père vénéré! — car sans doute tu viens pour bénir cette sainte que tu nous as donnée... —

ATHANAËL, avec un trouble, un égarement qu'il essaie de contenir.

Oui... Thaïs!...

ALBINE.

Ayant fait — ce que ton esprit pur lui commanda de faire, — voici qu'elle va voir l'éternelle lumière! —

Les compagnes de Thaïs s'étant divisées, Athanaël l'aperçoit.

ATHANAËL, avec angoisse.

Thaïs!... Thaïs!...

Écrasé de douleur, il est tombé prosterné.

QUADRO TERZO

LA MORTE DI THAÏS

I giardini del monastero d'Albina.

(Thaïs è coricata all'ombra di un albero gigantesco, immota come morta. Le sue compagne ed Albina le sono d'attorno.)

LE MONACHE (inginocchiate, le mani giunte).

Signor, miserere di me,

Secondo la tua mansuetudine.

Cancella la mia iniquità,

Signore di misericordia!

ALBINA (a parte, contemplando Thaïs).

Dio la chiama, e stasera — il candor del lenzuolo

Velato avrà — quel puro viso.

Tre mesi e più — ella vegliò,

Pregò e pianse!

Distrusse il suo fral lunga penitenza,

Ma i falli suoi — Dio perdonò!

LE MONACHE.

Signor, miserere di me,

Secondo la tua mansuetudine!

(Atanaele pallido, turbato al colmo, comparisce all'ingresso del giardino. Essendo visto da Albina, egli domina la propria commozione e si arresta in umile atto. — Albina gli si fa innanzi con rispetto. — Le monache formano un gruppo, che, dapprima, nasconde Atanaele a Thaïs.)

ALBINA (ad Atanaele).

Tu sii il benvenuto — in questo sacro asilo,

O venerato padre!

Senza dubbio venisti — a benedir la santa

Di cui ci festi dono?!

ATANAELE (cercando frenare la propria agitazione).

Sì, Thaïs!...

ALBINA.

Tutto fe' — quel che il tuo puro spirito

Le comandò di fare, — ed a bēarsi va

Di sempiterna luce!

(Le monache essendosi fatte in disparte, Atanaele scorge Thaïs)

ATANAELE.

(oppreso dal dolore, è caduto ginocchioni. Albina e le monache si allontanano).

Thaïs! Thaïs!

³³ Lent — 12/8, Si minore

L'epilogo dell'opera comincia con una scena musicalmente composita, dove vengono giustapposti: la sequenza di accordi 'della morte di Thaïs' (es. 43), alla quale si sovrappone il salmodiare delle monache; il tema imitativo già associato ad Albine; i due temi della tempesta, qui ricollegati all'arrivo di Athanaël.

Albine et les Filles blanches s'éloignent de quelques pas et forment un group à part. Pendant qu'elles murmurent leurs lamentations, Athanaël s'est trainé sur les genoux et se trouve près de Thaïs laquelle il tend les bras.

ATHANAËL, a voix basse et douloureusement.

Thaïs!... —

THAÏS, ouvrant les yeux et regardant
Athanaël avec douleur.^{34a}

C'est toi, mon père!... — (Toujours dans l'extase n'entendant pas ce qu'Athanaël lui répond.) Te souvient-il du lumineux voyage, — lorsque tu m'as conduite ici?... —

ATHANAËL, avec attendrissement.

J'ai le seul souvenir de ta beauté mortelle!

THAÏS

— Te souvient-il de ces heures de calme dans la fraîcheur de l'oasis!...

ATHANAËL, avec ardeur.

Ah! Je me souviens seulement — de cette soif inapaisée — dont tu seras l'apaisement...

THAÏS.

Surtout te souvient-il de tes saintes paroles — en ce jour — où par toi j'ai connu le seul amour!... —

ATHANAËL, avec anxiété.

Quand j'ai parlé, je t'ai menti... —

THAÏS.

Et la voilà l'aurore! — et les voilà les roses de l'éternel matin! —

ATHANAËL.

Non! le ciel... rien n'existe... — rien n'est vrai que la vie et que l'amour des êtres — je t'aime!...

THAÏS.

Le ciel s'ouvre! — Voici les anges, les prophètes... et les saints!... — ils viennent avec un sourire — les

LE MONACHE (allontanandosi).

Signor, miserere di me,
Secondo la tua mansuetudine!

THAÏS (apre gli occhi, e guarda Atanaele con dolcezza)
Sei tu, mio padre!

ATANAËLE.

(si è trascinato sempre in ginocchio verso Thaïs, cui tende le braccia)

Thaïs!

THAÏS.

Rammenti ancora — il luminoso viaggio,
Allor che m'hai — condotta qui?

ATANAËLE (con tenerezza).

Io soltanto rammento — la tua beltà mortale!...

THAÏS.

Rammenti ancor le bell'ore di calma
Nella frescura — in mezzo all'òasi!

ATANAËLE.

Rammento sol l'ardente sete mia,
Che sol tu estinguere — in me potrai!

THAÏS.

Dimmi, rammenti
Le tue sante parole,
In quel dì che per te
Conobbi il solo amor!

ATANAËLE (con ansia).

Quand'io parlavo — io ti mentia!

THAÏS (senza ascoltarlo, ed estatica).

Ed ecco là l'aurore!

ATANAËLE.

Io ti mentia!

THAÏS.

Ed ecco là le rose — dell'immortal mattino!

ATANAËLE (vuol convincerla).

Ah, no! Il ciel!... Nulla esiste....

Nulla è ver che la vita

E l'amore degli esseri...

(con adorazione)

Io t'amo!...

THAÏS (sempre estatica).

S'apre il cielo!... Io vedo gli angeli

Ed i profeti!... — Io vedo i santi!

^{34a} *Andante religioso* — 4/4, Re maggiore

Il duetto conclusivo riprende ancora una volta — ora però in maniera assolutamente pertinente, e con grande efficacia emotiva — la *Méditation*, sulla quale il canto declamato dei due protagonisti, per quanto contrastanti siano le rispettive caratterizzazioni espressive, si inserisce con ammirevole naturalezza.

mains toutes pleines de fleurs! —

ATHANAËL.

Entends-moi donc, ma toute aimée!... —

THAÏS, debout, frissonnante.^{34b}

Deux séraphins aux blanches ailes — planent dans l'azur! — et comme tu l'as dit, le doux consolateur — posant sur mes yeux ses doigts de lumière — en essuie à jamais les pleurs!... —

ATHANAËL, de plus en plus exalté.

Viens! Dis-moi: je vivrai! Je vivrai! —

THAÏS.

Le son des harpes d'or m'enchante! — De suaves parfums me pénètrent! Je sens une exquise béatitude, endormir tous mes maux! Ah! le ciel!... Je vois Dieu!... —

Elle meurt.

ATHANAËL avec un cri terrible
se jette à genoux devant elle.^{34c}

FIN.

Raggianti sono – e sorridenti.
Le mani ricolme di fiori!

ATANAËLE.

M'ascolta alfine – Mia idolatrata!

THAÏS (si erge tutta).

Due serafini – dall'ali candide...

ATANAËLE.

Vieni, sì, mia tu sei!

THAÏS.

Spaziano nell'azzurro, – e, come detto l'hai,
Sfiorando lievi gli occhi miei,
Con le lor dita rifulgenti
Tèrgon per sempre il pianto!

ATANAËLE.

O mia Thaïs!... – Io t'amo!... t'amo!...

Vieni, Thaïs!...

Dimmi: io vivrò!

THAÏS.

Dell'arpe d'oro – il suon m'incanta!

E mi bëan söavi profumi!

ATANAËLE.

Thaïs, o mia Thaïs!... Tu m'appartieni!

Thaïs, deh vieni! Io t'amo!

THAÏS.

Oh, qual bëatitudine è la mia!

Sono assopiti tutti i mali miei!

ATANAËLE.

Deh, vien, Thaïs! deh, vieni!

THAÏS.

Il ciel!... Io vedo Dio!...

(muore.)

ATANAËLE.

Morta! (con accento straziante) Pietà!...

FINE DELL'OPERA.

^{34b} Ma il culmine della tensione (*A tempo più animato*) giunge nella ripresa, quando l'elaborazione della *Méditation* confluisce col ritorno di un inciso dell'Inno di Athanaël (n. 7), quello già intonato, significativamente, alle parole «Dans l'azur je vois penchés vers elle, les anges desolés».
es. 28



Forse per non dissipare questa atmosfera, Massenet sceglie di concludere la partitura in maniera laconica, con una frase di Athanaël («Morte! Pitié»),^{34c} siglata da una parentoria clausola dell'orchestra in Re minore.

L'orchestra

2 Flauti e 1 Ottavino	4 Corni
2 Oboi e 1 Corno inglese	3 Trombe
2 Clarinetti e 1 Clarinetto Basso	3 Tromboni
2 Fagotti e 1 Controfagotto (o Sarrusofono)	1 Tuba
1 Arpa (raddoppiata ad libitum)	Timpani
Violini I	Gran Cassa
Violini II	Piatti
Viole	Triangolo
Violoncelli	Tamburo basco
Contrabbassi	Tamburo militare
	Cimbali antichi (nel balletto)
	3 o 4 Tamburini (nel balletto)
	9 Campane intonate (nel balletto)

Sul palco

Atto I, Quadro I	Atto II, Quadro II
1 Flauto	1 Oboe
1 Corno inglese	1 Corno inglese
1 Clarinetto	1 Glockenspiel
1 Arpa (raddoppiata ad libitum)	1 Tamburo arabo
	Crotali (o Triangolo)
1 Harmonium	1 Pianoforte
Atto II, Balletto	Atto III, Quadro II
Cimbali antichi	Tuono
	Macchina del vento

L'orchestra di *Thaïs* utilizza un organico medio-grande non inconsueto nel repertorio operistico e sinfonico di fine Ottocento.

I legni sono «a tre»; le terze parti di ciascuna famiglia suonano esclusivamente Ottavino, Corno inglese, Clarinetto basso e Controfagotto senza alternarli con lo strumento ordinario. La distribuzione degli ottoni è quella prevedibile per un'orchestra di queste proporzioni.

In partitura troviamo sempre l'indicazione «Harpes», al plurale, ma la parte reale è una sola: evidentemente la prassi esecutiva, pur auspicando il raddoppio, prevedeva realisticamente la possibilità di utilizzare una sola arpa.

Piuttosto ricca la sezione delle percussioni. Oltre al timpanista è prevista la presenza di due strumentisti (tre se, come raccomanda l'autore, gran cassa e piatti sono affidati – secondo una prassi oggi assolutamente normale – a due esecutori distinti). Nel balletto a tutti i percussionisti è richiesto di suonare un «Tambourin». Massenet specifica che non si tratta di un Tamburo basco, e che deve essere suonato con una bacchetta dura.

La ricerca della caratterizzazione esotica ha indotto Massenet ad impiegare numerosi strumenti a percussione particolari, di uso piuttosto inconsueto. I Cimbali antichi sono coppie di piattini intonati, dal suono acuto e penetrante. Nel balletto Massenet prescrive che le danzatrici li suonino simultaneamente a quelli impiegati in orchestra (per i quali è prevista la possibile sostituzione con una campanella). Nel I Quadro del II atto sono utilizzati i Crotali: anche in questo caso si tratta di una coppia di piccoli idiofoni metallici battenti, per i quali tuttavia non è richiesta un'intonazione determinata (la partitura ne prevede la sostituzione con un triangolo). Nella medesima scena è richiesto un Tamburo arabo: si tratta di un tamburo a mano a

una sola pelle, con cassa di risonanza di terracotta o di legno scavato a forma di calice. Si suona tenendolo sotto un braccio in modo da poterne percuotere la pelle con entrambe le mani. Assimilabili alle percussioni, in questa particolare scena, il *Glockenspiel* e il Pianoforte: strumenti normalissimi, ma utilizzati qui in modo certamente inconsueto per creare una fascia sonora dal timbro di estrema lucentezza e trasparenza.

Sul palcoscenico troviamo poi, nel III atto, due marchingegni a metà strada tra lo strumento musicale e l'accessorio di attrezzeria. La «macchina del vento», tanto semplice quanto efficace, consiste in una ruota di legno a pale (si immagini una specie di ruota da mulino di circa un metro di diametro) montata su un'incastellatura. Fatta ruotare manualmente, soffrega una striscia di tela grezza, determinando un sibilo modulato che imita il vento con straordinario realismo. Per realizzare il rumore del tuono si sono escogitate macchine di vario tipo: la più semplice consiste in una grande lastra metallica rettangolare (lunga fino a 2 metri), che, sospesa ad un telaio, viene scossa con entrambe le mani.

Le voci

The image shows a vertical list of musical staves for ten different characters. Each staff contains a single note with a slur above it, indicating a long note. The characters and their corresponding staves are: Thais (soprano, treble clef, note on G4), La Charmeuse (soprano, treble clef, note on G4), Crobyle (soprano, treble clef, note on G4), Myrtale (soprano, treble clef, note on G4), Albine (soprano, treble clef, note on G4), Nicias (soprano, treble clef, note on G4), Athanael (bass, bass clef, note on G2), Un serviteur (bass, bass clef, note on G2), and Palémon (bass, bass clef, note on G2). The notes for Thais, La Charmeuse, Crobyle, Myrtale, and Albine are on a G4, while the notes for Athanael, Un serviteur, and Palémon are on a G2.

Concepita – come già quella di Esclarmonde – per Sybil Sanderson, la parte di Thais richiede un soprano dotato di una notevole estensione. Per quanto si spinga spesso a note di grande effetto nella regione sopracuta, l'interprete non dovrebbe essere un soprano leggero, poiché deve essere in grado di cantare espressivamente lungo tutta la gamma, spingendosi fino al Si sotto il rigo.

Anche il ruolo di Athanaël appare assai impegnativo: per quanto l'estensione della sua parte sia relativamente limitata, all'interprete sono richieste doti di particolare vigore e resistenza, essendo chiamato a sostenere lunghi tratti di canto declamato prevalentemente nel registro acuto.

Anche nella parte comprimaria di Nicias il tenore è impegnato in una regione piuttosto circoscritta, che indicherebbe una voce di estensione piuttosto acuta. Il ruolo, per quanto non particolarmente impegnativo, richiede tuttavia un cantante capace di cantare con eleganza e leggerezza.

Le schiave Crobyle e Myrtale – un vero e proprio 'doppio' personaggio – hanno voci 'parallele' (la seconda con una tessitura posta esattamente una terza minore sotto) affidate a un soprano e ad un mezzosoprano.

Le parti degli altri comprimari rientrano, vocalmente, nell'ordinaria amministrazione; un discorso a parte va fatto per la Charmeuse: questo personaggio – presente solo quando viene eseguito il balletto – agisce in un certo senso come *alter ego* della protagonista. Perciò la sua voce è quella di un soprano di tessitura acuta. Massenet esige che si tratti «d'une artiste pouvant, à la fois, danser et chanter», prevedendo una parte strumentale di flauto (raddoppiato all'unisono da una celesta), qualora non fosse disponibile una cantante in grado anche di ballare credibilmente.



Palazzo Garnier (dal nome dell'architetto: Jean Louis Charles Garnier, 1813-1881), sede dell'Opéra di Parigi dal 5 gennaio 1875. La facciata e la sala.

Thaïs in breve

a cura di Gianni Ruffin

Salammbô, Hérodiade, Dalila, Carmen, Manon... sono solo alcuni nomi, quelli tuttora più celebri, di alcune fra le rappresentazioni dell'esotismo sensuale in veste femminile, irresistibile e 'maledetta', proposte al pubblico francese del secondo Ottocento dall'opera e dalla letteratura. Con riscontri anche nelle culture dei paesi limitrofi – si pensi alle *Salome* di Wilde e Strauss o alla ferinità di talune 'donne-tigre' dannunziane – i temi dell'esotismo sensuale ed immorale, il dissidio fra carne e spirito, il conflitto tra aspirazione mistica e seduzione materiale, trovavano nella figura dell'uomo condotto alla rovina l'esito edificante dell'ammonizione morale, e nella *femme fatale* la perfetta incarnazione di diffuse, e 'proibite', fantasie sessuali. Per generazioni di autori (e di lettori e spettatori, forse è superfluo sottolinearlo, fondamentalmente maschi) questo *cocktail* di figure e temi drammatici garantì un indovinato compromesso fra la proiezione di pulsioni morbose e la rassicurante prospettiva della loro alienazione nell' 'altro'.

Doppiamente 'altra' – giacché, insieme, raffigurazione di un'alterità sessuale e geografica (la 'barbarie' extraeuropea ed anticristiana) –, la figura della donna orientale come soggetto d'ispirazione (o, per meglio dire, d'ossessione) era di fatto ineludibile; e che, fra tante stupende, dissolute e provocanti femmine, dovesse prima o poi arrivare anche il turno di Thaïs – quella stessa Taide che già Dante aveva effigiata come «sozza e scapigliata fante», «puttana» che, scontando la pena infernale, «si graffia con l'unghie merdose» – appare del tutto conseguente: pubblicato durante l'estate del 1889 nella «Revue des Deux Mondes» col titolo *Paphnuce* (l'eremita, protagonista maschile, che l'irresistibile donna conduce alla perdizione), il romanzo di Anatole France intitolato alla dissoluta Thaïs venne pubblicato definitivamente nel 1890 dall'editore Calmann-Lévy. Notevole, e con immediato riflesso sulla riduzione librettistica, è che, tra i numerosi referenti letterari presenti a France (fra questi la *Tentation de Saint-Antoine* di Flaubert), il romanzo accogliesse la variante, di non poco conto, apportata alla leggenda della meretrice dalla monaca sassone altomedievale Roswitha di Gandersheim con la commedia *Pafnutius*, ove per la prima volta la vicenda personale di Thaïs conosceva un esito 'virtuoso' nel motivo della conversione.

Non molto tempo dopo la pubblicazione del romanzo di Anatole France, il librettista Louis Gallet ne ultimò la trasposizione librettistica, presentata nel 1892 a Massenet, che entro l'anno la rivestì di note. Ad intralciare la rappresentazione di *Thaïs* sopravvenne tuttavia un problema prevalentemente pratico: l'opera era stata concepita per una precisa interprete, la grande Sybil Sanderson, che nei primi mesi del 1893, alla scadenza del contratto in esclusiva con l'Opéra Comique, decise di sottoscriverne uno nuovo con l'Opéra Garnier. Si rese dunque necessaria per Massenet, al fine di adattare il lavoro alle tipologie del grand-opéra, una serie di modifiche, ulti-

mate nell'autunno del 1893. La 'prima' (Parigi, Opéra, 16 marzo 1894) ottenne un buon successo presso il pubblico e l'entusiastico encomio di Anatole France: «Caro Maestro, Lei ha innalzato al più alto livello consentito a un'eroina del melodramma la mia povera Thaïs. È la mia gloria più dolce. Sono in una vera estasi. "Assieds-toi près de nous", l'aria a Eros, il duetto finale, tutto è di una bellezza grande e incantevole. Sono felice e fiero di averle fornito il soggetto su cui lei ha sviluppato le frasi più ispirate. Le stringo le mani con gioia». Tuttavia le riserve di alcuni critici indussero Massenet a riprendere in mano il lavoro, fino a confezionarne una vera e propria seconda versione, quella oggi più eseguita, andata in scena all'Opéra il 13 aprile 1898.

Non senza dimenticare le possibilità di richiami – più o meno rimeditati – a Gounod, Wagner e Musorgskij, la partitura di Massenet si segnala per un'eleganza misurata, ricca di effetti timbrici e raffinatezze armoniche che fanno pensare soprattutto a Fauré e Debussy. Oltre a segnare, nel percorso creativo di Massenet, un momento di ulteriore semplificazione stilistica, l'inclinazione ad una cifra sonora dal sapore enigmatico ed arcano ha indotto più d'un commentatore ad evocare parallelismi con la letteratura parnassiana, rilevando quanto notevole sia la pertinenza di tratti come il cesello levigato della melodia, la rarefazione sonora, la stasi armonica, la propensione alla sonorità tenue e screziata, al fine della rappresentazione d'una greicità decadente come quella alessandrina del quarto secolo dopo Cristo.

Argomento – Argument – Synopsis – Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Quadro primo. Nel deserto della Tebaide, presso le rive del Nilo. Attorniato dai discepoli dell'ascetica comunità cristiana dei cenobiti, il vecchio Palémon accoglie il giovane ed eletto fratello Athanaël, di ritorno da Alessandria. Affaticato per il lungo cammino, Athanaël riferisce della dissolutezza morale dilagante nella città, provocata da Thaïs, l'infame sacerdotessa del culto di Venere che di fatto ha sottratto il governo d'Alessandria dalle mani degli uomini. L'intensa emozione che traspare dal racconto di Athanaël lascia intendere che nemmeno il suo distaccato e austero temperamento ha saputo proteggerlo dall'irresistibile fascino della donna; egli comunque professa intenzioni virtuose, ripromettendosi di condurla alla verità del Dio cristiano.

Scendono le ombre della notte; tutti invocano l'eterna saggezza divina, la resistenza alle tentazioni, il riposo ristoratore. Una volta addormentatosi, Athanaël è tuttavia visitato da un sogno: davanti al teatro di Alessandria, una folla immensa acclama Thaïs che, seminuda, mima le avventure amorose di Afrodite. Al sorgere dell'aurora, spaventato ed incollerito, il cenobita invoca l'aiuto divino e ribadisce il proprio disegno virtuoso; Palémon lo redarguisce teneramente e lo ammonisce affinché non si lasci coinvolgere dalla tentatrice vita mondana; insieme ai confratelli cenobiti, Athanaël prega Dio d'infondergli la forza per combattere la propria causa e resistere al diabolico demone tentatore.

Quadro secondo. Nella terrazza della casa del giovane filosofo Nicias, ad Alessandria, un servitore scaccia Athanaël, ritenendolo un mendicante. Il cenobita, dopo aver faticosamente convinto il servo di essere vecchio amico di Nicias, lo manda a chiamare. Rimasto solo, Athanaël dichiara il proprio odio per Alessandria, per la sua ricchezza, scienza e bellezza, definendola «un corrotto ricettacolo di spiriti impuri». Preceduto dalle due belle e ridenti schiave Crobyle e Myrtale, sopraggiunge Nicias, che accoglie l'amico e condiscipolo d'un tempo con vivo affetto. Smentita l'ipotesi di un suo ritorno alla vita mondana, Athanaël chiede quindi a Nicias se conosce Thaïs. L'amico gli rivela di essere, ancora per poco, lui stesso il beneficiario dell'amore mutevole e capriccioso della donna; quindi, ironizzando sulle intenzioni di Athanaël, gli comunica l'imminenza di un festino disposto proprio in onore di Thaïs. Con sollecita dedizione, nonché affascinate dall'avvenenza di Athanaël, Crobyle e Myrtale lo vestono e lo preparano dunque per il banchetto.

Preceduta da istrioni e filosofi giunge finalmente Thaïs, accolta con amara dolcezza da Nicias, consapevole che si tratta del loro ultimo incontro. Dopo aver ricordato la settimana d'amore ormai trascorsa, Thaïs s'incuriosisce dello straniero che la sta squadrandolo con il suo fiero sguardo. Nicias allora le presenta il «filosofo dall'anima rude» Athanaël, ammonendola ironicamente sul motivo della sua presenza. Mentre i due si confrontano in una disputa che oppone l'austerità della fede cristiana all'amor profano, l'interesse degli invitati si concentra sulla capacità di resistenza di Athanaël, bestemmiatore di Venere, che fugge con orrore alla vista di Thaïs pronta per impersonare Afrodite.

ATTO SECONDO

Quadro primo. Sola nella propria stanza, Thaïs lamenta la brutalità e l'indifferenza degli esseri umani. Si specchia e ammira la propria avvenenza: per lei è l'unica certezza, ma ne teme la caducità ed invoca per questo Venere. Si accorge allora della presenza di Athanaël, frattanto entrato silenziosamente, che tra sé prega Dio di preservarlo dalla fortissima attrazione provata per Thaïs. Il cenobita incalza la peccatrice parlandole di amore spirituale, ottenendone per tutta risposta null'altro che dell'ironia. Due sole sono le parole che riescono a toccare il cuore della donna: «vita eterna». Turbata ma non ancora vinta, incita Athanaël a farle conoscere l'amore misterioso di cui parla, ma nel contempo inizia a sedurlo spargendo profumi ed evocando Venere. Quando Athanaël sembra ormai posseduto dall'incantesimo, un sussulto lo riporta violentemente alla coscienza; egli allora maledice Thaïs e, con lei, la morte che la possiede. Spaventatissima, la donna cade ai suoi piedi implorandolo di non farle del male: Athanaël le parla allora di Cristo e della vita eterna, mentre dal di fuori si ode la voce di Nicias che implora ancora un'ultima volta i suoi baci. Consapevole del fatto che Nicias non ama lei, bensì l'amore, Thaïs sembra quasi pronta a cedere alle proposte di Athanaël, che l'aspetterà sulla soglia di casa fino all'alba; ella gli grida la propria indipendenza, ma il suo riso nervoso si tramuta presto in singhiozzo, mentre il cenobita s'allontana dopo un ultimo sguardo fiducioso. Lungamente Thaïs medita, rasserenata e silenziosa: in lei sta maturando il proposito della conversione.

Quadro secondo. Nella piazza di fronte alla propria casa, Thaïs avvicina Athanaël e gli confida di volersi votare a nuova vita. Il cenobita dichiara di volerla affidare al monastero guidato da Albine, la venerabile donna di stirpe cesarea consacrata al mistero della fede cristiana. In quella sede, egli annuncia a Thaïs, sarà visitata da Cristo nell'oscurità di una cella. Allontanatisi i due, sopraggiunge Nicias che invita gli amici al gioco ed al divertimento. Nel pieno della festa irrompe Athanaël, che presenta alla folla sbigottita la nuova Thaïs, votata ormai non più al paganesimo ma all'asceti mistica e penitenziale; gli astanti non credono ai propri occhi, ma dopo l'iniziale sbalordimento, la loro reazione si fa violenta. Seguono dei tumulti, durante i quali inizia a divampare un incendio; Athanaël e Thaïs vengono salvati *in extremis* dal linciaggio, proprio grazie all'intervento di Nicias che distrae la folla gettando dell'oro su cui questa si getta avidamente. Un ultimo addio al filosofo sibarita e i due fuggono.

ATTO TERZO

Quadro primo. In un'oasi del deserto Thaïs implora un po' di riposo; con severo rigore Athanaël la sollecita invece ulteriormente al martirio corporale ed all'espiazione. Quando ella sviene dalla stanchezza, Athanaël l'adagia all'ombra e la osserva: il suo atteggiamento finalmente si addolcisce. Vedendone i piedi insanguinati, si pente di averle inflitto un martirio tanto duro; piange, si prosterna e le bacia i piedi invocando perdono. Per ridarle forza le procura della frutta; insieme i due si nutrono, bevono e si lodano l'un l'altro nel nome di Dio.

Da lontano si sente la salmodia del *Pater noster*: è il canto delle monache le quali, guidate dalla venerabile Albine, si stanno muovendo proprio alla volta dell'oasi. Durante il breve incontro Athanaël presenta Thaïs ad Albine, che la accoglie maternamente. Con parole di trasporto per la sua bellezza Athanaël prende congedo da Thaïs; ma, una volta rimasto solo, ben poco gli ci vuole per realizzare quanto lo confonda e rattristi l'idea che quello sia stato l'ultimo loro incontro su questa terra.

Quadro secondo. Fra le capanne della comunità cenobita nel deserto della Tebaide, al tramonto, si ode il ruggito dei leoni mentre il cielo minaccia tempesta: il vecchio Palémon esorta i discepoli a mettere il raccolto al riparo. È allora che appare il tanto atteso Athanaël; il suo sguardo assente disorienta i cenobiti, che per rispetto decidono di lasciarlo solo. Il giovane allora si rivolge umilmente a Palémon confessandogli di aver perduto la pace e di essere posseduto da un demone che spinge costantemente il suo pensiero ed il suo desiderio verso Thaïs. Disperato,

Athanaël crolla ai piedi di Palémon, che con sobria semplicità gli ricorda di averlo ammonito di non mescolarsi alle genti della città; quindi lo congeda augurandogli l'aiuto di Dio.

Athanaël s'inginocchia e prega, quindi si addormenta. In sogno gli appare la sensuale figura di Thaïs, provocante e seducente come mai. Poi l'immagine muta: egli sogna le monache del monastero di Albine inginocchiate intorno a Thaïs, che giace immobile sotto un fico. Le monache annunciano la fine del suo santo martirio: santa Thaïs di Alessandria sta per abbandonare la terra. Ansimante e disperato, Athanaël si lancia nel buio della notte, illuminata dai lampi e percorsa dal cupo brontolio dei tuoni.

Quadro terzo. Nel giardino del monastero di Albine, all'ombra di un grande fico, Thaïs è distesa, immobile, come morta, attorniata dalle compagne che implorano la pietà divina. Albine ricorda come Thaïs abbia passato tre mesi vegliando, pregando e piangendo: il suo corpo è ormai distrutto dalla penitenza, ma la sua anima è salva. Compare Athanaël, che riesce a frenare la propria ansia disperata; Albine interpreta piamente la sua venuta e gli fa strada verso la moribonda, quindi si ritrae insieme a tutte le consorelle. Prosternato dal dolore, il giovane riesce a farsi riconoscere da Thaïs ma ella, immersa nell'estasi del martirio, non capisce le sue parole, rievocando immagini di purezza casta e spirituale mentre Athanaël le parla del proprio desiderio sensuale rinnegando la propria stessa fede. Al sopraggiungere della morte un violentissimo grido di dolore prostra Athanaël nel più cupo sgomento.

Argument

PREMIER ACTE

Premier tableau. Dans le désert de la Thébaïde, près des rives du Nil. Entouré par les adeptes de la communauté chrétienne ascétique des cénobites, le vieux Palémon accueille le jeune et pieux frère Athanaël, qui revient d'Alexandrie. Celui-ci, fatigué à cause de la longue marche, raconte que la ville est en train de sombrer dans la débauche à cause de Thaïs, l'infâme prêtresse du culte de Vénus, qui de fait a dérobé le gouvernement d'Alexandrie aux hommes. L'émotion intense que dégage le récit d'Athanaël laisse entendre que même son tempérament vertueux et ascétique n'a pas pu le mettre à l'abri de l'irrésistible pouvoir de séduction de Thaïs; cependant il déclare l'intention pieuse de ramener la courtisane à la vérité du Dieu chrétien.

La nuit tombe; tous invoquent l'éternelle sagesse divine, la résistance aux tentations, le repos réparateur. Athanaël s'endort et voit en rêve Thaïs qui mime demi-nue les aventures d'amour d'Aphrodite sur la scène du théâtre d'Alexandrie, acclamée par une foule immense. Au lever du jour le cénobite, effrayé et bouleversé, invoque l'aide divine et répète son intention vertueuse; Palémon le réprimande doucement et lui conseille de ne pas se mêler à la vie mondaine avec ses tentations; avec ses confrères cénobites, Athanaël prie Dieu de lui donner la force de défendre sa cause et de résister au diabolique démon tentateur.

Deuxième tableau. Sur la terrasse de la maison de Nicias, à Alexandrie, un serviteur prend Athanaël pour un mendiant et veut le chasser, mais le cénobite parvient à le convaincre qu'il est ami de Nicias et l'envoie chercher son maître. Athanaël, resté seul, manifeste sa haine pour Alexandrie et pour sa richesse, sa science et sa beauté; la ville n'est pour lui qu'un repaire débauché d'esprits impurs. Accompagné par deux belles esclaves rieuses, Crobyle et Myrtale, Nicias s'avance et accueille très affectueusement son ami et condisciple de jadis. Athanaël déclare qu'il n'a aucune intention de réintégrer la vie citadine, puis demande à Nicias s'il connaît Thaïs. Son ami lui dévoile que c'est justement lui-même qui jouit – mais pour peu de temps encore – des faveurs capricieuses et inconstantes de la courtisane; ensuite, en faisant de l'ironie à propos des intentions d'Athanaël, Nicias lui apprend qu'un banquet en honneur de Thaïs aura bientôt lieu chez lui. Crobyle et Myrtale, séduites par la beauté d'Athanaël, l'habillent et le soignent avec sollicitude et dévouement afin de lui donner un aspect plus présentable.

Enfin Thais arrive, précédée par des histrions et des philosophes, et est accueillie aimablement, mais tristement par Nicias, qui sait qu'il s'agit de leur dernière rencontre. Après avoir évoqué la semaine d'amour qui vient de s'achever à jamais, Thais est intriguée par l'étranger au regard farouche qui est en train de la dévisager; Nicias alors lui présente le «philosophe à l'âme rude» Athanaël, tout en la prévenant ironiquement de la raison de sa présence. Thais et Athanaël s'affrontent pendant une discussion qui oppose l'austérité de la foi chrétienne à l'amour profane; l'attention de tous les convives se concentre sur la discussion jusqu'à ce qu'Athanaël, le mépriseur de Vénus, fuit avec horreur à la vue de Thais qui se dispose à personnifier Vénus.

DEUXIÈME ACTE

Premier tableau. Thais, seule dans sa chambre, se plaint de la brutalité et de l'indifférence des hommes; elle se regarde dans le miroir et s'y admire, mais redoute la caducité de sa beauté et pour cela invoque Vénus. C'est là qu'elle s'aperçoit de la présence d'Athanaël, qui entre-temps est entré silencieusement et maintenant est en train de prier Dieu de le préserver de l'attraction irrésistible qu'il éprouve pour Thais. Le cénobite harcèle la pécheresse en lui parlant du vrai amour, mais n'obtient pour toute réponse rien d'autre que de l'ironie. Deux mots seulement parviennent à toucher le cœur de l'infidèle: «vie éternelle». Troublée mais pas encore vaincue, Thais exhorte Athanaël à lui faire connaître cet amour misterieux dont il parle, mais en même temps commence à le séduire en répandant des parfums et en évoquant Vénus. Au moment où Athanaël paraît désormais ensorcelé, il reprend brusquement conscience avec un sursaut; il maudit alors Thais et avec elle la mort qui la possède. Terrifiée, la femme se jette à ses pieds et l'implore de ne pas lui faire du mal; Athanaël lui parle alors du Christ et de la vie éternelle, pendant qu'on entend du dehors la voix de Nicias qui implore l'amour des lèvres de Thais une dernière fois. Thais sait bien que Nicias ne l'aime pas et n'aime que l'amour; elle semble presque décidée à se rendre aux mots d'Athanaël, puis crie son indépendance et éclate d'un rire nerveux qui bientôt se transforme en sanglot. Le cénobite lui dit qu'il l'attendra au seuil de sa maison jusqu'à l'aube, puis il parte, après lui avoir lancé un dernier regard plein de confiance. Thais médite longuement, rassérénée et silencieuse: la résolution de se convertir est en train de mûrir dans son cœur.

Deuxième tableau. Dans la place en face de sa maison, Thais s'approche d'Athanaël et lui confie qu'elle veut se vouer à une vie nouvelle. Le cénobite lui dit qu'il la conduira au monastère dirigé par Albine, une femme vénérable de souche césarienne qui s'est consacrée au mystère de la foi chrétienne; c'est là que Jésus viendra la visiter, dans l'obscurité de sa cellule. Les deux partent; arrive Nicias, qui invite ses amis au jeu et à l'amusement. Athanaël fait irruption au milieu de la fête et présente à la foule étonnée la nouvelle Thais, qui a renié l'impie paganisme pour se vouer à l'ascèse mystique et pénitente; les assistants n'en croissent pas leurs yeux, mais après l'étonnement initial ils ont une réaction violente. La confusion éclate, pendant qu'un incendie fait rage dans la maison de Thais; Athanaël et Thais échappent de justesse au lynchage grâce à l'intervention de Nicias, qui détourne l'attention de la foule en lui jetant de l'or. Pendant que tous se précipitent avidement sur l'or, les deux disent adieu à Nicias et s'enfuient.

TROISIÈME ACTE

Premier tableau. Dans une oasis du désert Thais implore un peu de repos, mais Athanaël, pris de mystique rigueur, l'exhorte encore davantage à la mortification corporelle et à l'expiation. Quand elle s'évanouit de fatigue, Athanaël l'étend à l'ombre et la contemple; à la vue de ses pieds ensanglantés, son attitude s'adoucit. Il regrette de l'avoir soumise à une épreuve si rude, pleure, se prosterne, lui baise les pieds en lui demandant pardon. Pour lui redonner ses forces il lui rapporte des fruits et de l'eau; les deux en goûtent, boivent et chantent chacun les louanges de l'autre, au nom de Dieu.

Au loin on entend psalmodier le *Pater noster*: c'est le chant des sœurs, menées par Albine, qui viennent en direction de l'oasis. Pendant la brève rencontre, Athanaël présente Thaïs à Albine, qui l'accueille maternellement. Athanaël, en prenant congé de Thaïs, a des mots de transport pour sa beauté, mais quand il reste seul il est envahi par le désespoir, puisqu'il réalise qu'il ne la reverra plus sur cette terre.

Deuxième tableau. Parmi les cabanes de la communauté cénobite dans le désert de la Thébaïde, on entend au loin le rugissement des lions; il y a une menace d'orage dans l'air. Le vieux Palémon exhorte les disciples à mettre leur récolte à l'abri. C'est alors que paraît Athanaël: son regard absent déconcerte les cénobites, qui décident de le laisser seul par égard envers son silence. Le jeune homme s'adresse humblement à Palémon et lui confesse qu'il a perdu la paix et qu'il est possédé par un démon, qui traîne constamment à Thaïs son désir et ses pensées. Athanaël tombe désespéré aux pieds de Palémon, qui lui rappelle doucement et simplement qu'il lui avait conseillé de ne pas se mêler aux gens de la ville, puis prend congé de lui, en invoquant sur lui le divin secours.

Athanaël s'agenouille et prie, puis s'endort. Il voit en rêve l'image voluptueuse de Thaïs, plus provocante et séduisante que jamais; ensuite la vision change et il voit la forme inanimée de Thaïs étendue à l'ombre d'un figuier, entourée par les sœurs du monastère d'Albine agenouillées. Elles annoncent que la fin de son saint martyr est proche: sainte Thaïs d'Alexandrie va bientôt quitter la terre. Athanaël s'élançe, haletant et désespéré, dans l'obscurité de la nuit, sillonnée d'éclairs et ébranlée par le grondement sourd des tonnerres.

Troisième tableau. Dans le jardin du monastère d'Albine, à l'ombre d'un grand figuier, Thaïs est étendue immobile, comme morte, entourée par ses compagnes qui implorent la pitié divine. Albine rappelle comme elle a veillé, prié et pleuré pendant trois mois: son corps est désormais détruit par la pénitence, mais son âme est sauvée. Athanaël paraît; il parvient à contenir son émotion devant Albine, qui interprète pieusement son arrivée et le conduit auprès de la mourante, puis s'éloigne avec toutes les sœurs. Le jeune homme, écrasé de douleur, se fait reconnaître par Thaïs, mais elle, toute plongée dans l'extase du martyr, ne comprend pas ses mots, en évoquant des images de pureté chaste et spirituelle, pendant qu'Athanaël lui parle de son désir sensuel et renie même sa propre foi. Quand elle meurt, Athanaël pousse un terrible cri de douleur et plonge dans le plus sombre désespoir.

Synopsis

ACT ONE

Scene one. In the Thebaid desert on the banks of the Nile. Surrounded by the monks of the ascetic Christian community of the Cenobites, the elderly monk Palémon greets his young and chosen brother Athanaël, who has just returned from Alexandria. Exhausted after his long journey, Athanaël tells him of the widespread immorality in the city caused by Thaïs, the infamous priestess of the cult of Venus who has taken the government of Alexandria from the hands of men. The intense emotion that Athanaël conveys makes it clear that even his ascetic and virtuous temperament was unable to resist the woman's fascination. However, he claims his intentions are virtuous and promises himself he will bring her back to the true path of the Christian God.

Night falls. Everyone is praying for divine, eternal wisdom, resistance to all temptations and a refreshing night's sleep. Once asleep, Athanaël has a dream in which an enormous crowd is acclaiming Thaïs who is half naked and is miming Aphrodite's amorous adventures outside the theatre of Alexandria. When dawn breaks, both afraid and angry, Athanaël prays for divine help, repeating his own virtuous intentions. Palémon gently reprimands him and tells him not to get involved in the temptations of every day life. Together with his Cenobite brothers, Athanaël prays to God to give him the strength to fight his cause and resist such diabolic temptation.

Scene two. On the terrace of Nicias' house in Alexandria, a servant sends Athanaël away, believing him to be a beggar. The Cenobite manages to convince the servant he is a friend with Nicias and sends him to call him. Once alone, Athanaël declares his hate of Alexandria, its wealth, science and beauty, defining it a corrupt den of all impure spirits. Crobyle and Myrtale, two beautiful, serene servants enter and are followed by Nicias who greets his friend and former fellow disciple with great warmth. After denying wanting to return to town life, Athanaël asks Nicias if he knows Thaïs. His friend tells him that he has purchased her fickle and capricious love for a week of which, unfortunately, just one more day remains. Nicias makes fun of Athanaël's intentions and then tells him that a party has been organised in honour of Thaïs. With great care, and fascinated by Athanaël's unexpected presence Crobyle and Myrtale prepare and dress him in preparation.

Actors and philosophers finally announce Thaïs' arrival and Nicias meets her with great tenderness since he is aware that this is the last time they are to meet. After reminiscing about the past week they spent together, Thaïs becomes aware of the proud-looking foreigner who is looking at her. Nicias then introduces Athanaël as a «philosopher with a simple soul», ironically warning her of the meaning of his presence. The guests watch closely while the two are engaged in a discussion that pitches the austerity of the Christian faith against profane love, until Athanaël curses Venus and then flees in horror when Thaïs starts impersonating Aphrodite.

ACT TWO

Scene one. Alone in her room, Thaïs laments the brutality and indifference of mankind. She looks at her reflection in the mirror, admiring her beauty – the only thing she truly believes in, but she invokes Venus because she is afraid of growing old. It is then that she notices Athanaël who has entered silently and is praying that God will protect him from the temptation he feels for Thaïs. The Cenobite monk rouses the priestess' anger by talking of true love, and the only reply he receives is one of irony. Two words alone touch her heart: «eternal life». Unsettled, but not yet convinced, the woman urges Athanaël to let her experience the mysterious love he is talking about, but at the same time begins to seduce him with her perfumes and invocations to Venus. When Athanaël appears to be under her spell, he suddenly comes to his senses, cursing Thaïs and the death she is possessed by. In fear the woman falls to his feet and begs him not to harm her. Athanaël is telling her of Christ and eternal life while Nicias' voice can be heard outside, begging her for a last kiss. Aware that it is love and not herself that Nicias is in love with, Thaïs seems almost ready to give in to Athanaël who is telling her that he will wait for her outside the house until dawn. She shouts that she is independent but her nervous smile soon turns to tears while the Cenobite leaves, throwing her a final defiant glance. After long meditation, Thaïs becomes serene and silent. The seeds of conversion begin to grow.

Scene two. In the square outside her house, Thaïs approaches Athanaël and tells him she is ready to forsake the past. The Cenobite declares he is going to entrust her to a convent run by Albine, the venerable woman of noble birth who has devoted herself to the mystery of Christian faith. There, he tells Thaïs, Christ will visit her in the darkness of a cell. Once they have both left, Nicias arrives and invites his friends to play and have fun. Athanaël arrives unexpectedly at the height of the party and presents the new Thaïs to the stunned crowd – she is no longer dedicated to unholy paganism but to mystical and penitential asceticism. The on-lookers cannot believe their eyes but when the initial shock has worn off, they react violently. In the ensuing turmoil a fire breaks out. Athanaël and Thaïs are saved thanks to Nicias who distracts the crowd by throwing them gold which they fall upon avidly. After their final farewells to Nicias, the couple flees.

ACT THREE

Scene one. An oasis in the desert. Thaïs is begging to be allowed to rest. With mystic rigour Athanaël incites her to corporeal martyrdom and atonement. When she faints from exhaus-

tion, Athanaël is greatly moved when he stops to let them rest in the shade and watches over her. Seeing her bleeding feet, he repents having inflicted such suffering upon her. He cries and throws himself at her feet, begging her forgiveness. He finds fruit to restore her strength and together they eat and drink, praising each other in the name of God.

In the distance the psalmody of *Pater Noster* can be heard. It is coming from the nuns who are guided by the venerable Albine in the oasis. During this brief meeting Athanaël introduces Thaïs to Albine who welcomes her like a mother. With words of passion for her beauty, Athanaël says farewell to Thaïs but it is only when he is alone that he realises with great sadness that that was the last time they are to meet in this world.

Scene two. Amidst the huts of the Cenobite community in the Tebaide desert, the sounds of lions can be heard at sunset while clouds gather on the horizon. The elderly Palémon is telling his followers to take shelter when Athanaël unexpectedly appears. The absent look on his face bewilders the Cenobites and out of respect they leave him alone. The young man turns to Palémon with great humility and confesses that he no longer has a moment's peace and has been possessed by a demon that is constantly making him think of Thaïs. In desperation Athanaël falls to Palémon's feet but the latter reminds him with great simplicity that he had warned him not to get involved with people from the city. He then takes his leave, hoping God will be by his side.

Athanaël falls on his knees in prayer before falling asleep. He dreams of Thaïs' sensual figure, provocative and seductive as never before. Then the vision changes: he sees the nuns of the convent of Albine on their knees around Thaïs, who is lying immobile below a fig tree. The nuns announce the end of her holy martyrdom – Saint Thaïs of Alexandria is about to leave the earth. In desperation Athanaël sets out in the deep of the night amidst lightening and the deep rumbling of thunder.

Scene three. In the garden of Albine's convent, under the shade of a large fig tree, Thaïs is lying immobile as if she were dead and surrounded by the nuns who are imploring divine mercy. Albine remembers how Thaïs spent three months staying awake, praying and crying. Her body has now been destroyed by penance but her soul has been saved. Athanaël appears, able to hide his desperation. Albine welcomes him and leads him to Thaïs before withdrawing with the other nuns. Thaïs recognises the young, grief-stricken monk but is so overcome with the ecstasy of her martyrdom that she does not understand his words. While she evokes images of chaste and spiritual purity, Athanaël speaks of his own sensual desires, thus negating his own faith. When she finally draws her last breath, Athanaël collapses with a terrible cry of desperation.

Handlung

ERSTER AKT

Erstes Bild. In der Thebais Wüste an den Ufern des Nils. Umgeben von den Anhängern der frommen, christlichen Gemeinschaft der Zönobiten, empfängt der alte Palämon den aus Alessandrien zurückgekehrten jungen und auserwählten Mönchsbruder Athanaël. Ermüdet von der langen Wanderung, erzählt er von den durch Thaïs hervorgerufenen, sich immer mehr verbreitenden, Ausschweifungen in der Stadt. Thaïs, die schamlose, sich dem Venuskult verschriebenen Priesterin, habe die Regierung der Stadt Alessandrien den Männern entzogen. Die tiefe Erregung die die Worte Athanaëls offenbaren, lassen durchblicken, dass auch er sich dem unwiderstehlichen Scharm der Frau nicht hat entziehen können. Er bestätigt jedoch sein Vorhaben, sie zu Gott und seiner Wahrheit zurückführen zu wollen.

Die Nacht bricht herein; alle beten zu Gott und bitten um den Widerstand gegen Versuchungen und um einen erquicklichen Schlaf. Athanaël hat einen Traum in dem eine große Menschenmenge im Morgengrauen vor dem Theater in Alessandrien Thaïs zujubelt, die, halb-

nackt, die Liebesabenteurer Aphrodites mimisch darstellt. Erschrocken und auch verärgert, bittet der Mönch beim Erwachen Gott um Hilfe und bestätigt erneut sein edles Vorhaben. Mit Milde weist Palämon ihn zurecht und warnt ihn sich nicht vom modernen Leben voller Versuchungen einfangen zu lassen. Zusammen mit seinen Ordensbrüdern erbittet Athanaël von Gott die Kraft sein Vorhaben durchführen, und den Verlockungen des Teufels widerstehen zu können.

Zweites Bild. In Alessandrien, auf der Terasse des Hauses von Nicias, während ein Bediensteter Athanaël fortschickt, den er für einen Bettler hält. Es gelingt dem Mönch dem Diener klarzumachen, dass er ein Freund Nicias ist, den er rufen lässt. Allein zurückgeblieben, lässt er seinem Hass der Stadt Alessandrien, ihrem Reichtum, ihrer Wissenschaft und Schönheit gegenüber freien Lauf; er sieht in ihr einen korrupten Unterschlupf für unreine Seelen. Nicias erscheint in Begleitung der zwei schönen und lächelnden Sklavinnen, Crobyle und Myrtale. Er empfängt den Freund und ehemaligen Mitschüler mit großer Herzlichkeit. Athanaël, nachdem er ihm erklärt hat, dass es kein Zurück in das Stadtleben für ihn gibt, fragt Nicias ob er Thaïs kenne. Der Freund eröffnet ihm, dass er selbst, doch nur noch für kurze Zeit, der Begünstigte der wechselhaften, launischen Liebe der Frau sei. Nicias bespöttelt den Freund ob seines Vorhabens und teilt ihm mit, dass in Kürze gerade zu Ehren Thaïs ein Fest veranstaltet wird. Crobyle und Myrtale, von Athanaëls Schönheit beeindruckt, bereiten ihn für das Fest vor.

Begleitet von Schauspielern und Philosophen erscheint endlich Thaïs, die mit großer, von Trauer umschleierter, Herzlichkeit von Nicias, dem bewußt ist, dass es das letzte Zusammenkommen ist, begrüßt wird. Nachdem sie die vergangene Liebeswoche wachgerufen hat, fällt Thaïs Blick auf einen Fremden der sie beobachtet. Nicias stellt ihr den «Philosophen des erhabenen Herzens» Athanaël vor, und ironisiert über den Grund seines Hierseins. Der Wortstreit der beiden, der die Rigorosität des christlichen Glaubens der sündhaften Liebe entgegensetzt, zieht das Interesse der Gäste so lange auf sich, bis Athanaël, Venuskult-Verflucher, vom Schauer ergriffen davoneilt, als Thaïs mit der Darstellung Aphrodites beginnt.

ZWEITER AKT

Erstes Bild. Thaïs beklagt die Brutalität und die Indifferenz der Menschen. Voller Bewunderung betrachtet sie ihr Spiegelbild. Sie bangt um die Vergänglichkeit ihres Anmut, einzige Quelle der Kraft für sie, und wendet sich daher an Venus. In dem Moment bemerkt sie den lautlos eingetretenen Athanaël der ein stilles Gebet an Gott richtet in dem er um Widerstand gegen die starke Anziehungskraft die Thaïs auf in ausübt bittet. Er erzählt der Sünderin von der wahren Liebe, erhält aber nur ironische Antworten. Nur zwei Worte erwecken die Aufmerksamkeit der Ungläubigen: «das ewige Leben». Sie bittet Athanaël ihr die geheimnisvolle Liebe von der er spricht etwas näher zu bringen, beginnt aber zu gleicher Zeit ihn auf Abwege zu führen in dem sie ihn mit Wohlgerüchen umgibt und von Aphrodite erzählt. Athanaël, der schon ganz von ihrem Zauber beherrscht zu sein scheint, wird durch ein plötzliches Zusammenzucken das Bewußtsein wieder gegeben. Er verwünscht Thaïs und den Tod der sie beherrscht. Die Frau sinkt zu seinen Füßen und bittet um Vergebung. Während man von draußen die Stimme Nicias hört der ein letztes Mal nach ihren Lippen ruft, erzählt Athanaël ihr von Gott und vom ewigen Leben.

Thaïs, die sich im klaren ist, dass Nicias nicht sie sondern ihren Körper liebt, ist nahe daran sich den autoritären Worten Athanaëls, der ihr mitteilt, dass er sie bis zum Morgengrauen bei sich zu Haus erwarten wird, zu unterwerfen. Nocheinmal unterstreicht sie die Bedeutung ihrer persönlichen Unabhängigkeit, und während der Mönch sich nach einem letzten, hoffnungsvollen Blick auf sie entfernt, verwandelt sich ihr nervöses Lächeln in ein tiefes Schluchzen. Ausgesöhnt bleibt Thaïs in tiefer Meditation zurück: in ihr wächst die Überzeugung der Bekehrung.

Zweites Bild. Auf dem Platz vor ihrem Haus nähert sich Thaïs Athanaël, und vertraut ihm ihr Vorhaben an sich einem neuen Leben zuwenden zu wollen. Der Mönch erklärt, sie dem von

Alwine, eine sich dem Christentum hingebene Frau der Caesarea-Stirpe, geleiteten Kloster anzuvertrauen; dort, so erzählt er Thaïs, wird Christus sie im Dunkel einer Zelle aufsuchen. Nachdem die beiden sich entfernt haben trifft Nicias ein, der die Freunde zu Spiel und Scherzen einlädt. Als das Fest seinen Höhepunkt erreicht hat, stürzt Athanaël herein, um der wortlosen Menge die neue Thaïs vorzustellen, die kein Interesse mehr für die Heidenwelt zeigt sondern sich ganz der mystischen und büßenden Askese zugewandt hat. Die verstummt Anwesenden glauben ihren Augen nicht, doch die anfängliche Verwunderung löst sich in einer violenten Reaktion mit Tumulten und auflodernden Flammen. Es gelingt Nicias, der, um die Menge zu beruhigen Gold auf sie wirft auf das sich alle gierig stürzen, Athanaël und Thaïs im letzten Augenblick zu retten. Mit einem letzten Dank an Nicias entfliehen die beiden.

DRITTER AKT

Erstes Bild. In einer Oase in der Wüste erbittet Thaïs ein wenig Ruhe; Athanaël verlangt jedoch von ihr zur Sühne ihrer Sünden ein noch größeres körperliches Martyrium. Athanaël legt sie in den Schatten als sie vor Müdigkeit bewußtlos zu Boden fällt, es tut ihm leid sie so hart behandelt zu haben als er ihre blutenden Füße sieht. Er beginnt zu weinen, beugt sich vor ihr, bittet um Verzeihung und küßt ihre Füße. Um ihr neue Kraft zu geben, besorgt er Früchte von denen beide essen und Gott lobpreisen.

Von weitem hört man die Psalmodie des Vaterunsers. Es sind die Nonnen die angeführt von Alwine sich zur Oase begeben. Athanaël stellt Thaïs Alwine vor, die sie mütterlich begrüßt. Athanaël verabschiedet sich von Thaïs mit Worten der Bewunderung ihrer Schönheit. Allein geblieben, wird ihm klar, dass es ihre letzte Begegnung auf dieser Erde gewesen ist.

Zweites Bild. Während der Himmel Unwetter ansagt, hört man in der Thebais Wüste zwischen den Hütten der Mönche das Brüllen der Löwen. Der alte Palämon rät seinen Jüngern die Ernte zu schützen. Der schon lange erwartete Athanaël trifft ein, dessen abwesender Blick den anderen Mönchen anrät ihn allein zu lassen. Der junge Mann wendet sich Palämon zu und beichtet ihm seinen inneren Frieden verloren zu haben, weil ein Dämon von seiner Seele Besitz ergriffen habe der seine Gedanken und seine Wünsche immer wieder auf Thaïs richte. Verzweifelt sinkt er Palämon zu Füßen, der ihn mit einfachen Worten daran erinnert, abgeraten zu haben sich unter die Stadtmenschen zu begeben; ihm Gottes Segen wünschend verabschiedet er sich von Athanaël, der niederkniet, betet und dann einschläft. Im Traum erscheint ihm provozierend sinnlich wie nie zuvor Thaïs. Dann ändert sich sein Traum, er sieht die Nonnen des Klosters mit Alwine knieend Thaïs umgeben, die bewegungslos unter einem Feigenbaum liegt. Die Nonnen verkünden das Ende des Martyriums: die Heilige Thaïs von Alesandrien entsagt der Welt. Außer Atem, verzweifelt, wirft sich Athanaël in das durch Blitze erhellte und Donner aufgewühlte Dunkel der Nacht.

Drittes Bild. Im Schatten eines großen Feigenbaumes im Garten des Klosters Alwines, liegt umgeben von ihren Mitschwestern die Gottes Vergebung für sie erbitten, Thaïs wie tot. Alwine erinnert sich der drei Monate die Thaïs wachend, betend und weinend verbracht hat: die Buße hat ihren Körper zerstört aber ihre Seele ist gerettet. Athanaël, der nur mit Mühe seine verzweifelte Sehnsucht eindämmt, stellt sich ein und wird von Alwine zur Sterbenden geführt. Alwine und ihre Mitschwestern ziehen sich zurück. Vom Schmerz gebeugt gelingt es ihm zu Thaïs zu sprechen, die ihn wiedererkennt, aber seine Worte nicht versteht. Versunken in ihrer mystischen Ekstase, spricht sie von Tugendhaftigkeit und Keuschheit, während Athanaël von seinen leiblichen Wünschen spricht und dabei seinen Glauben verleugnet. Als der Tod seine Arme um sie schließt, wirft ein heftiger Schmerzensschrei Athanaël in eine tiefe Verzweiflung.



Ludovico Carracci (1555-1619), *Alessandro Magno e Taide*.
New York and London, Richard Feigen & Co.

Jürgen Maehder

Sesso e religione nell'Alessandria decadente: *Thaïs* di Louis Gallet e Jules Massenet

Poème lyrique. – Ouvrage en vers que l'on confie
à un musicien pour qu'il en fasse de la prose.

LOUIS GALLET.¹

Dopo la prima della sua opera *Le Mage* (Paris, Opéra, 16 marzo 1891) Jules Massenet cominciò la ricerca di un nuovo soggetto da musicare; allo stesso tempo era impegnato nelle prove per il debutto del *Werther* a Vienna, previsto per il 16 febbraio 1892 alla Staatsoper, e terminava anche la composizione del balletto *Carillon* e di un poema sinfonico intitolato *Visions*.

Sempre in quegli anni, l'estetica musicale del suo teatro viveva una fase di transizione.² Da un lato, l'autore di *Le roi de Lahore* (1877), di *Hérodiade* (1881), di *Manon* (1884), del *Cid* (1885) e di *Esclarmonde* (1889) godeva la soddisfazione di essere considerato l'operista francese vivente più rappresentato: non erano rare le serate in cui un suo lavoro si dava all'Opéra mentre un altro andava in scena all'Opéra Comique. Dall'altro lato, però, l'inizio degli anni Novanta vide non soltanto l'insuccesso di *Le Mage*, ritirato dal cartellone dopo trentuno rappresentazioni, ma anche l'interruzione del lavoro su *Amadis*, iniziata nel 1891 e accantonata per decenni (fu ultimata soltanto nel 1910 e debuttò, postuma, a Monte Carlo, il 1° aprile 1922).³

Molto probabilmente, il fallimento dell'editore Georges Hartmann nel febbraio del 1891, molto amico di Massenet, aveva contribuito alla crisi creativa del compositore, che in seguito al successo clamoroso di *Esclarmonde* aveva sentito la necessità di esperire nuove forme drammaturgiche. La scelta di *Thaïs* di Anatole France, pubblicato a puntate nel 1889 sulla «Revue des deux mondes», uscito quindi in volume nel 1890, ossia quand'era ancora un vivo ricordo per i lettori, costituisce il raro caso di un romanzo trasformato, a distanza di pochi anni, in un'opera lirica.⁴ All'epoca, Massenet aveva già una certa esperienza nel musicare capolavori della letteratura mondiale, preferiti in quanto ben noti al pubblico, come testimoniano non soltanto *Manon*, dall'*Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*

¹ *Notes d'un librettiste. Musique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, p. 281.

² JULES MASSENET, *Mes souvenirs*, nuova ed. a cura di Gérard Condé, Paris, Plume, 1992, pp. 200-207; DEMAR IRVINE, *Jules Massenet*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1994, pp. 189-193.

³ IRVINE, *Massenet cit.*, pp. 305 segg.; PATRICK GILLIS, *Chronologie Jules Massenet*, in *Jules Massenet: «Esclarmonde»/«Grisélidis»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 148, 1992, pp. 12-17.

⁴ Un caso simile fu quello dalla *Traviata* verdiana (cfr. MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 267-332).

dell'Abbé Prévost (1732), ma anche *Werther*, da *Die Leiden des jungen Werther* del giovane Goethe (1774) e più tardi il *Don Quichotte* (Monte Carlo, 1910).⁵

Uno sguardo all'attività precedente, oltre che alla scelta del collaboratore e della protagonista, suggerirebbe inoltre l'idea che i motivi principali per mettere in musica il romanzo di France vadano cercati nel suo intreccio e nella possibilità di raccogliervi diverse esperienze artistiche del passato. Il commediografo e librettista Louis Gallet (1835-1898), che affiancò il compositore sin dal debutto teatrale, *La coupe du roi de Thulé* (1866, incompiuta), per proseguire con due successi decisivi come *Le roi de Lahore* e *Le Cid*, e con gli oratori *Marie-Magdeleine* e *Ève*, aveva già lavorato per compositori della generazione precedente, benché fosse più anziano di Massenet di solo sette anni. Egli era stato collaboratore di Bizet per *Djamileh* (1872) e *Don Rodrigue* (1873, incompiuta), ma soprattutto fu il librettista preferito di Saint-Saëns, per il quale scrisse *La princesse jaune* (1872), *Étienne Marcel* (1879), *Proserpine* (1887), *Ascanio* (1890), *Frédégonde* (1895) e – come opera postuma – *Déjanire* (1911).⁶ Una lettura alle *Notes d'un librettiste* del 1891, dunque precedenti la stesura di *Thaïs*, rivela quanto lo sguardo di Gallet fosse rivolto verso il passato, al ricordo della collaborazione con Bizet e, più generalmente, dei compositori già scomparsi della generazione precedente. Se Gallet, grazie alla forma poetica innovatrice del libretto di *Thaïs*, si rivelò un collaboratore d'avanguardia, egli aveva al tempo stesso l'esperienza letteraria necessaria per la riduzione librettistica di un romanzo, nonché il dovuto rispetto per lo stile di Anatole France.

La scelta del soggetto, difficilmente separabile dalla decisione di scrivere un'opera per Sybil Sanderson, rivela l'intenzione del compositore di intensificare le connotazioni erotiche della protagonista femminile, oltre il livello raggiunto con *Esclarmonde*, di cui il soprano era stata l'incomparabile interprete all'Esposizione Universale parigina del 1889. La Sanderson gli era stata presentata da Ruggero Leoncavallo, allora insegnante di canto a Parigi: a lui il compositore rimase sempre grato per tale straordinario incontro artistico.⁷ Inoltre Massenet, strettamente legato alla Sanderson, si dimostrò ovviamente entusiasta di scrivere per una voce dall'estensione eccezionale, di cui già conosceva inoltre le peculiarità. Dopo aver cantato per più di cento rappresentazioni in *Manon* all'Opéra comique, la Sanderson fu per due anni primadonna dell'Opéra Royal de Bruxelles,⁸ e tornò a Parigi per esibirsi come protagonista dell'opéra-comique *Phryné* di Saint-Saëns (Paris, 24 aprile 1893), cioè in un ruolo non troppo dissimile da quello di *Thaïs*. Quando la cantante passò dall'Opéra Comique all'Opéra, nonostante le proteste di Carvalho, il progetto di *Thaïs* cambiò genere, da opéra-comique a drame-lyrique, con conseguenti implicazioni alla struttura della partitura. Rispetto alle opere precedenti, *Thaïs* potrebbe dunque essere definita come una variante di *Esclarmonde* trasferita nell'atmosfera decadente della cultura alessandrina,

⁵ PETER CONRAD, *Romantic Opera and Literary Form*, Berkeley, The University of California Press, 1977; JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, «*Manon*» de Jules Massenet ou le Crépuscule de l'Opéra-Comique, Metz, Serpenoise, 1999.

⁶ GALLET, *Notes d'un librettiste* cit. Mancano tuttora studi specializzati su questo librettista importante per la storia della musica francese della seconda metà dell'Ottocento.

⁷ BRANGER, «*Manon*» de Jules Massenet cit., p. 100.

⁸ ROLAND VAN DER HOEVEN, *La Mommaie au XIX^e siècle. Contraintes d'exploitation d'un théâtre lyrique 1830-1914*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2000, p. 97.



Ludovico Carracci (1555-1619), *Alessandro Magno e Taide incendiano Persepoli*.
Bologna, Palazzo Francia (originariamente, Palazzo Luchini).

Il racconto semileggendario dell'etera, che Alessandro Magno condusse seco e che, dopo la sua morte, sarebbe diventata la favorita di Tolomeo Sotere, si trova in Arriano.



Philippe de Champaigne (1602-1674), *Paphnuce libera Thais*. Parigi, Museo del Louvre.
È uno dei quattro dipinti con vite di eremiti, commissionati nel 1656 da Anna d'Austria.
Il monaco della Tebaide conserva il nome di Paphnuce nel romanzo di France, per diventare Athanaël nel libretto, forse anche per il timore di una rischiosa assonanza (con *prépuce*), suscettibile di facili motteggi.

con l'aggiunta di quella dose d'esotismo che aveva trascinato al successo *Le roi de Lahore*.⁹ Grazie alla collaborazione con Gallet, in *Thaïs* confluirono anche le ultime tendenze formali della librettistica europea, influenzando radicalmente l'esito della complessa trasformazione letteraria da romanzo a libretto d'opera.

Quando, nel passo delle sue memorie artistiche qui posto in epigrafe, aveva parlato della trasformazione del libretto d'opera in prosa, Gallet non poteva certamente sapere che sarebbe stato lui stesso, a distanza di pochi anni, a scriverne il primo esempio per il teatro musicale francese.¹⁰ Come ha dimostrato Hugh Macdonald, fu Hector Berlioz con il suo articolo *Préjugés grotesques*, apparso il 22 gennaio 1858 nel «Journal des Débats», ad aprire una discussione sulla funzione del verso nel teatro musicale francese:

L'écriture du langage d'aucun peuple n'a les signes indicateurs de la division du temps. La musique (moderne) seule les possède; la musique peut écrire le silence et en déterminer la durée, ce que les langues parlées ne sauraient pas faire. La musique enfin, et pour couper court à ces singuliers prétentions renouvelées des Grecs qu'élèvent des grammairiens et des poètes qui ne la connaissent pas, existe par elle-même; elle n'a aucun besoin de la poésie, et toutes les langues humains périraient qu'elle n'en resterait pas moins le plus poétique et le plus grand des arts, comme elle en est la plus libre.¹¹

Anche se le riflessioni di Berlioz erano con ogni probabilità rivolte contro il trattato *L'Art des vers lyriques* di Castil-Blaze (1858), il loro scopo evidente fu di esprimere un dubbio generale sull'utilità del verso nel teatro musicale. È ben noto che né Berlioz né i suoi contemporanei si cimentarono con un libretto in prosa, e nel caso del suo monumentale *Les Troyens* la forma poetica era suggerita dal poema di Virgilio.¹² A quanto pare, la prima opera francese ad esser concepita su un libretto in prosa fu *Georges Dandin* di Charles Gounod (1872), opéra-comique considerato incompiuto, e poiché l'autografo fu venduto all'asta nel 1977, nessuna indagine della sua struttura linguistica e musicale è stata finora possibile.¹³ Quando Louis Gallet si accinse alla riduzione di *Thaïs* per Jules Massenet, egli fu dunque il primo francese a scrivere in piena consapevolezza un libretto in prosa. Nell'esauriente prefazione Gallet dichiarò di essere al corrente delle discussioni estetiche precedenti e di dedurre la sua scelta da una riflessione complessa:

⁹ RALPH P. LOCKE, *Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's «Samson et Dalila»* («Cambridge Opera Journal», vol. 3, n. 3, 1992, pp. 261-302); ID., *Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East, in The Exotic in Western Music*, a cura di Jonathan Bellman, Boston, Northeastern University Press, 1998, pp. 104-136; HERVÉ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997; ID., *The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862*, «Cambridge Opera Journal», vol. 10, n. 2, 1999, pp. 135-158.

¹⁰ HUGH MACDONALD, *The prose libretto*, «Cambridge Opera Journal», vol. 1, n. 2, 1989, pp. 155-166.

¹¹ HECTOR BERLIOZ, *Préjugés grotesques*, in ID., *Les grotesques de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1927, pp. 217-228: 224.

¹² DAVID CAIRNS, *Berlioz and Virgil: A Consideration of «Les Troyens» as a Virgilian Opera*, «Proceedings of Royal Musical Association» vol. 95, 1968/69, pp. 97-110; J. J. EWANS, *Berlioz and Virgil: The Relationship between «Les Troyens» and the «Aeneid»*, Diss., University of Newcastle/NSW, Australia, 1980; KLAUS-DIETRICH KOCH, *Die Aeneis als Opersubjet. Dramaturgische Wandlungen vom Frühbarock bis zu Berlioz*, «Konstanzer althistorische Vorträge und Forschungen», vol. 26, Konstanz, 1990.

¹³ Cfr. MACDONALD, *The prose libretto* cit.; Gounod lasciò traccia del suo approccio nell'*Autobiographie* (London, Weldon, 1875: *Préface a Georges Dandin*, pp. 88-90; cfr. anche STEVEN HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 228-29).

La question de la prose en musique occupe depuis quelque temps les compositeurs et les écrivains spéciaux. Bien qu'assez ancienne dans l'histoire de l'art, elle était jusqu'ici rarement sortie du cercle intime de ceux qui, par profession, s'y pouvaient attacher. Elle est devenue aujourd'hui une «question», un sujet de discussion courante. [...] Charles Gounod n'a pas manqué de rappeler alors que, «il y a une vingtaine d'années environ, il avait, le premier, posé et traité la question sur laquelle on le consultait, à savoir si la prose peut être mise en musique au théâtre et qu'il l'avait résolue dans le sens de l'affirmative, étant bien entendu, toutefois, que toute prose n'est pas également apte à être chantée et que la rythmique de la prose doit faire l'objet d'une étude spéciale». [...] En ce qui me concerne, vivant dans le milieu où la nature de mes travaux m'a, depuis plus de vingt ans, permis de voir de très près les choses de la musique dramatique, j'ai été particulièrement frappé de la tendance des compositeurs à prosaïser le vers.¹⁴

La prefazione testimonia che l'impulso per scrivere in prosa era venuto dallo stesso Massenet:

On conçoit que, suivant ce penchant et en de telles dispositions d'indépendance, M. J. Massenet ait été facilement conduit à désirer pour sa partition de *Thaïs* un poème d'une forme littéraire très libre, très souple, très malléable, permettant d'obtenir, sans concession de part ni d'autre, sans monstruosité obligées, sans altération de texte, un accord parfait entre le poème et la musique. «Poème en prose», tel a donc été l'objet de l'expresse demande de M. J. Massenet, quand il s'est résolu à écrire *Thaïs*. Tout en reconnaissant la logique de cette résolution, son collaborateur l'accepta, sous l'intime réserve de recourir à un procédé qui concilierait les idées du compositeur et les siennes. Un vieil attachement, un culte jusqu'alors rigoureusement observé, le liaient à la formule classique du vers et lui faisait aimer par-dessus tout l'entrechoc des rimes sonores. Il recontraît, en outre, dans le roman de M. Anatole France, d'où allait sortir le poème de *Thaïs*, une merveilleuse mine où, à tout instant, dans une riche et brillante prose, s'enchaînaient naturellement des vers natifs d'une eau très limpide ou d'une délicieuse couleur, M. Anatole France étant non seulement un maître prosateur mais encore un exquis poète.¹⁵

Gallet definì inoltre «poème mélique» il risultato di questa sua nuova concezione di un verso non rimato, che tuttavia osservava ancora molte regole della versificazione francese:

Il [le poème mélique] emprunte certaines de ses rigueurs à l'art poétique; il s'interdit le hiatus, il recherche la sonorité et l'harmonie des mots; il observe le nombre et le rythme; il s'efforce de contenir l'idée dans les limites métriques; il s'affranchit toutefois de l'obligation absolue de la rime.¹⁶

Infine Gallet motivò in modo ineccepibile, citando una lettera ricevuta da François-Auguste Gevaert, le ragioni musicali di un tale libretto:

«Les idées que je vous exprimais, il y a une vingtaine d'années, au sujet des formes techniques de la poésie mélique destinée au théâtre, se sont fortifiées depuis. Plus que jamais

¹⁴ LOUIS GALLET/JULES MASSENET, *Thaïs*, Libretto, 2^a versione, Paris, Calmann-Lévy, 1898, p. 1 segg.: la si legga in trad. italiana in questo volume, alle pp. 121-125.

¹⁵ *Ibid.*, pp. VI segg.

¹⁶ *Ibid.*, p. VII.

elles sont opportunes, depuis que les musiciens ont unanimement abandonné, à la suite de Wagner, la mélodie carrée, symétrique. Quoi de plus absurde que de maintenir dans le texte une répercussion rythmique qui n'a plus de correspondance dans la mélodie! Comme vous le dites parfaitement dans les lignes que vous m'avez fait le plaisir de m'adresser, ce que le drame musical de notre époque exige, c'est une prose poétique, nombreuse, évitant l'hiatus, ou, si l'on veut, une poésie sans rimes, excepté aux endroits où le compositeur veut reprendre la forme de la mélodie périodique suivie. Ainsi, pour vous en donner un exemple, deux passages seulement dans la *Valkyrie* devraient être rimés, selon moi: au premier acte, la Chanson du Printemps, au troisième, la dernière phrase des Adieux de Wotan, lorsque le dieu ferme les yeux de sa fille...».¹⁷

Il riferimento all'opera di Wagner che campeggia nell'ultima parte della prefazione conferma il profondo influsso strutturale che i suoi drammi ebbero sulla musica francese del tardo Ottocento,¹⁸ ed è inoltre particolarmente prezioso per una più dettagliata comprensione di quelle influenze sulla produzione di Jules Massenet.¹⁹

La forma poetica dei drammi wagneriani successivi al 1850 e soprattutto il verso basato sull'allitterazione, tipico dell'antica poesia germanica ed anglosassone, che Wagner aveva utilizzato in *Der Ring des Nibelungen*, non furono recepite come mezzi di uniformità poetica nell'ambito delle letterature romanze.²⁰ Non c'è dunque da meravigliarsi se Hector Berlioz, nemico giurato della «carrure» musicale, fu anche il primo a combattere l'espedito primario di tutte le simmetrie melodiche, ossia il verso rimato nel libretto d'opera.

La riduzione di Gallet è stata studiata da Albert Gier e Elisabeth Ravoux-Rallo, ma l'interesse degli autori si è limitato agli aspetti contenutistici, senza entrare in una discussione approfondita sull'insolita struttura del libretto.²¹ Un confronto dettagliato con la fonte rivela l'istinto drammaturgico e l'abilità letteraria dello scrittore, che eliminò passaggi difficilmente rappresentabili, come il banchetto dei filosofi organizzato da Lucius Cotta, e che seppe fondere vari episodi del romanzo in uno solo, co-

¹⁷ *Ibid.*, pp. IX segg.

¹⁸ LÉON GUICHARD, *La musique et les lettres en France au temps du Wagnérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963; ERWIN KOPPEN, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin/New York, de Gruyter, 1973; MANUELA SCHWARTZ, *Der Wagnérisme und die französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys «Fervaal»*, Sinzig, Studio, 1999; *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, a cura di Annegret Fauser, Manuela Schwartz, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1999.

¹⁹ STEVEN HUEBNER, *Massenet and Wagner: Bridling the influence*, «Cambridge Opera Journal» vol. 5, n. 3, 1993, pp. 223-238; SIEGHART DÖHRING, *Wagner-Aneignungen: Jules Massenets «Esclarmonde»*, in *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik* cit., pp. 379-399; STEVEN HUEBNER, *French Opera at the Fin de siècle*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

²⁰ JÜRGEN MAEHDER, *Studi sul rapporto testo-musica nell'«Anello del Nibelungo» di Richard Wagner*, «Nuova rivista musicale italiana», XXI/1, 1987, pp. 43-66; XXII/2, 1987, pp. 255-282; JEAN LOUIS JAMGÉRARD LOUBINOX, *D'une Walkyrie à l'autre... Querelles des traductions*, e JÜRGEN MAEHDER, *Erscheinungsformen des Wagnérisme in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in *Von Wagner zum Wagnérisme* cit., pp. 401-430, e 575-621 rispettivamente.

²¹ ALBERT GIER, «*Thäis*». *Ein Roman von Anatole France und eine Oper von Jules Massenet*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 5/1981, pp. 232-256; ELISABETH RAVOUX-RALLO, «*Thäis*», *du roman à l'opéra, et d'Anatole France à Jules Massenet, en passant par Louis Gallet*, in *Les écrivains français et l'opéra*, a cura di Jean-Paul Capdevielle, Peter-Eckhard Knabe, Köln, DME Verlag, 1986 («Kölner Schriften zur Romanischen Kultur», vol. 7), pp. 215-227 (precedentemente apparso, senza che l'autrice abbia indicato la fonte, col titolo *Glissements progressifs du roman au livret*, in *Jules Massenet: «Thäis»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 109, 1988, pp. 13-179).

me fece con la scena nella casa di Nicias e con quella nel teatro di Alessandria, dove l'eremita Paphnuce assiste alla danza erotica di Thaïs. Per ragioni di prosodia musicale l'eroe di France dovette poi cambiare nome in Athanaël. La prima versione dell'opera (16 marzo 1894, Opéra), rispettava la divisione dell'azione del romanzo in tre grandi capitoli – *Le Lotus*, *Le Papyrus*, *L'Euphorbe* – e prevedeva tre intermezzi sinfonici che collegavano le scene all'interno del II e III atto.²² Di questi brani, recepiti come reminiscenze di wagnerismo musicale non soltanto in Francia, ma anche nella musica teatrale italiana coeva,²³ Massenet tagliò la *Symphonie des amours d'Aphrodite*, eliminò il balletto *La Tentation* dal III atto e aggiunse il balletto del II atto. La seconda versione, andata in scena il 13 aprile 1898 all'Opéra di Parigi, si allontana dal romanzo, che vanta una preziosa simmetria dei tre capitoli principali e una densa concatenazione del racconto attraverso numerosi rimandi.²⁴

Mentre le coordinate dell'azione rimasero per lo più intatte, l'elegante ironia nel trattamento del mondo religioso alessandrino, espediente stilistico centrale dell'opera di France, andò necessariamente perduto nella riduzione. È stato più volte sottolineato che nel mondo teatrale parigino la forma musicale del drame-lyrique non poteva rendere giustizia ad una trama intessuta di sottile ironia quanto quelle dell'opéra-comique o dell'operetta alla Offenbach.²⁵ Anatole France, autore profondamente laico in un momento di difficili rapporti fra *République* e chiesa cattolica,²⁶ sviluppò una ricca gamma di stilemi, atti a ridicolizzare la vita degli eremiti del deserto e la tendenza di Paphnuce e dei suoi condiscipoli di percepire il mondo soltanto come cifra della vita eterna. Già le parole di saluto rivolte da Frère Palémon a Paphnuce lasciano intravedere la sottile ironia dello scrittore:

Puisse donc le Seigneur bénir ton dessein, Paphnuce, comme il a béni mes laitues! Il répand tous les matins sa grâce avec sa rosée sur mon jardin et sa bonté m'incite à le glorifier dans les concombres et les citrouilles qu'il me donne. Prions-le qu'il nous garde en sa paix!²⁷

Il romanzo di Anatole France discende da un'autorevole tradizione letteraria, a partire dalla cortigiana storica Thaïs²⁸ che diede il nome alla protagonista femminile della commedia *Eunuchos* di Terenzio – in cui sopravvive una commedia perduta di Menandro²⁹ –, passando per il capitolo dedicato alla cortigiana redenta nella *Legen-*

²² PATRICK GILLIS, «Thaïs» dans tous ses états, in Jules Massenet: «Thaïs» cit., pp. 66-72.

²³ JÜRGEN MAEHDER, *Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, a cura di Jürgen Maehder, Jürg Stenzl, Bern/Frankfurt, Peter Lang, 1994 («Perspektiven der Opernforschung I»), pp. 187-248; JÜRGEN MAEHDER, *Erscheinungsformen des Wagnerismus* cit., pp. 575-621.

²⁴ RAVOUX-RALLO, «Thaïs» cit., pp. 215-227.

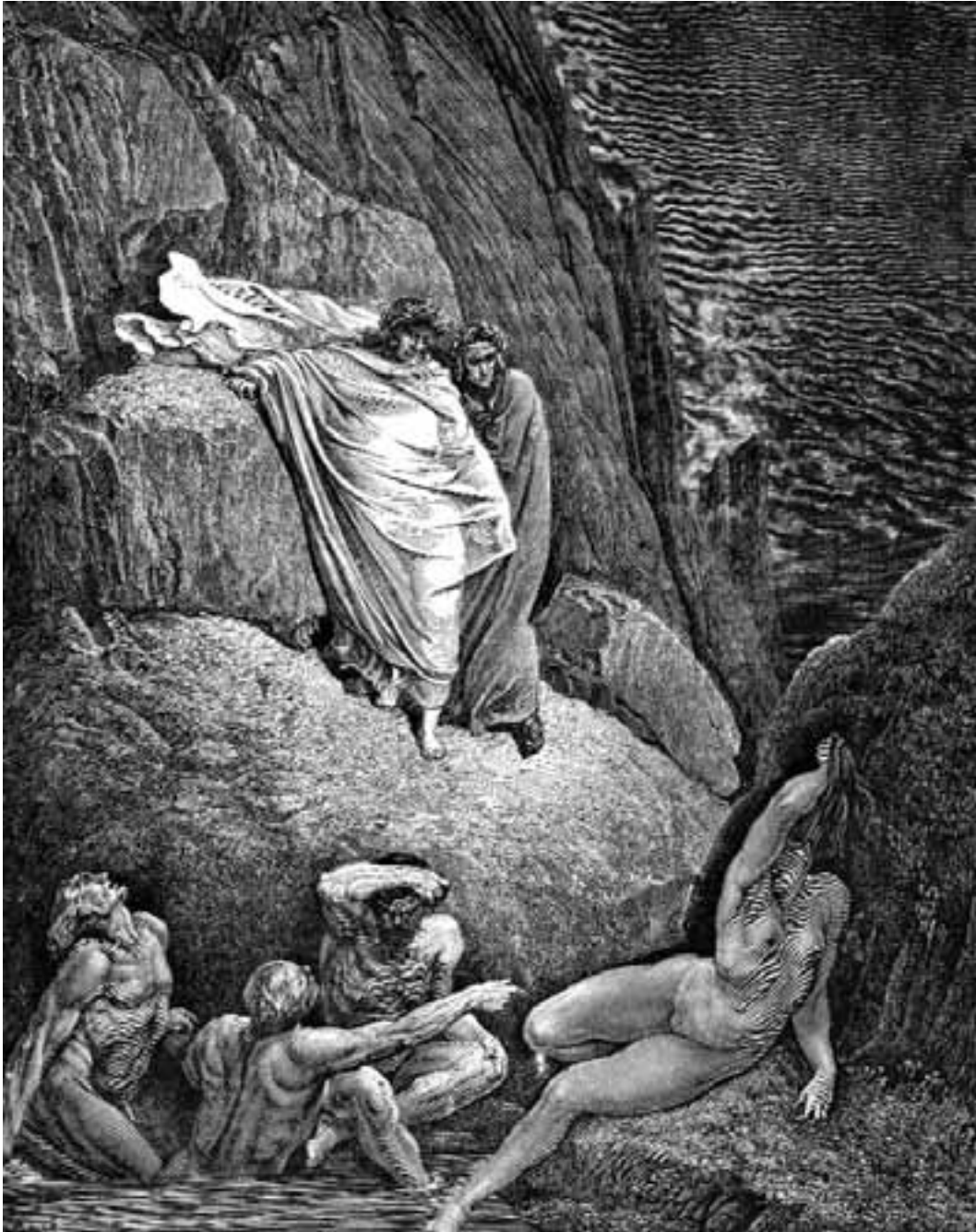
²⁵ JEAN-MICHEL BRÈQUE, *Quand l'opéra prend «Thaïs» au sérieux*, in Jules Massenet: «Thaïs» cit., pp. 7-12.

²⁶ ALBERT GIER, *Der Skeptiker im Gespräch mit dem Leser. Studien zum Werk von Anatole France und zu seiner Rezeption in der französischen Presse, 1879-1905*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

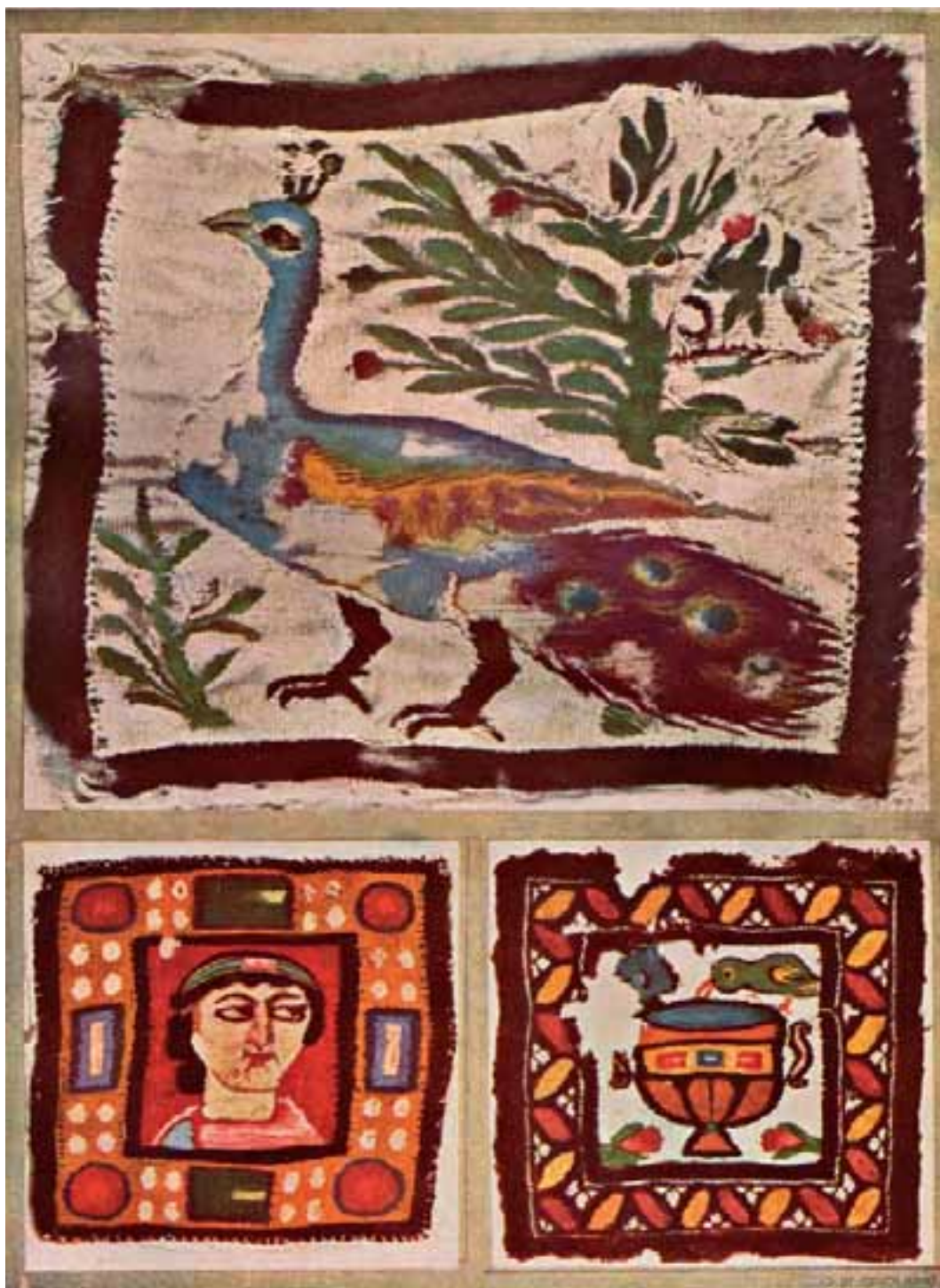
²⁷ ANATOLE FRANCE, *Thaïs* (Paris, 1890), in ID., *Œuvres*, a cura di Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, 1984, vol. I, pp. 727 segg.

²⁸ JAMES N. DAVIDSON, *Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*, London, Harper Collins, 1997 (trad. tedesca: *Kurtisanen und Meeresfrüchte. Die verzehrenden Leidenschaften im klassischen Athen*, Berlin, Siedler, 1999, p. 129, 146, 237 segg.).

²⁹ *P. Terenti Afri Comoediae*, a cura di Robert Kauer, Wallace Martin Lindsay, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1926; ORAZIO BIANCO, *Terenzio: problemi e aspetti dell'originalità*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962.



Gustave Doré (1832-1883), *La Taide* di Dante, una delle tavole che illustrano la *Commedia* (il ciclo è del 1861). La crudissima immagine della «puttana» (*Inferno*, XVIII, 127-136) mal corrisponde alla figura dell'omonima etera di Terenzio (*Eunuchus*), che peraltro, molto probabilmente, Dante conosceva solo attraverso il *De Amicitia* di Cicerone, e si spiega all'interno di una tradizione che dell'originaria Taide del IV secolo a. C. aveva fatto il prototipo della cortigiana.



Esempi di arte decorativa alessandrina (stoffe figurate, databili ai secoli III-IV).
In alto: pavone (Berlino, Aegyptisches Museum); in basso a sinistra: immagine femminile (*ibidem*);
in basso a destra: anfora con uccelli (Berlino, Kaiser Friedrich Museum).

da aurea di Jacobus de Voragine³⁰ con le relative versioni drammatiche di Hrotsvit von Gandersheim³¹ e di Hans Sachs,³² fino alla poesia giovanile *La Légende de Sainte Thaïs, comédienne* (1867) dello stesso France, che già prefigura un trattamento del soggetto non come la redenzione di una peccatrice, ma come un connubio affascinante fra sesso e religione.³³ Come ha sottolineato Lacombe, l'evocazione di un colore locale religioso fu una delle doti peculiari del compositore che, nella trama di *Thaïs*, fece confluire vari elementi dei suoi melodrammi precedenti:

L'essentiel de la production du compositeur doit être envisagé comme le développement ultime du religieux dans l'opéra français d'un XIX^e siècle large. *Hérodiade* (1881), *Thaïs* (1894), *Le jongleur de Notre-Dame* (Monte-Carlo 1902, Paris 1904), entre autres, exploitent le potentiel dramatique et stylistique du thème religieux mais expriment aussi le merveilleux chrétien, le mariage entre sensualité et spiritualité, parfois les tourments de la chair – force contraire à l'aspiration à une plénitude existentielle (ou à une vie spirituelle) que saura néanmoins atteindre Thaïs au moment de sa mort. La pécheresse de l'oratorio *Marie-Magdeleine* prends le visage de Manon ou de Thaïs. L'éternel féminin est revisité par une esthétique *fin-de-siècle* qui ne mets plus de limite entre les affres du corps et celles de l'âme, entre le sentiment chrétien et le sentiment amoureux.³⁴

Rispetto al romanzo il libretto appare complessivamente come una versione più ritmica e meno ridondante, ma anche più unidirezionale, soprattutto nel caso degli scambi fra Thaïs e Paphnuce/Athanaël. Ai protagonisti del conflitto centrale erotico-religioso spetta la maggior parte dei dialoghi del romanzo, fatta eccezione per la scena del banchetto. Accanto ai dialoghi, Gallet mantenne anche parte dei numerosi soliloqui dei protagonisti. Il monologo di Paphnuce/Athanaël davanti alla città di Alessandria costituisce un buon esempio di questo procedimento:

Voilà donc, se dit-il, le séjour délicieux où je suis né dans le péché, l'air brillant où j'ai respiré des parfums empoisonnés, la mer voluptueuse où j'écoutais chanter les Sirènes! Voilà mon berceau selon la chair, voilà ma patrie selon le siècle! Berceau fleuri, patrie illustre, au jugement des hommes! Il est naturel à tes enfants, Alexandrie, de te chérir comme une mère, et je fus engendré dans ton sein magnifiquement paré. Mais l'ascète méprise la nature, le mystique dédaigne les apparences, le chrétien regarde sa patrie humaine comme un lieu d'exil, le moine échappe à la terre. J'ai détourné mon cœur de ton amour, Alexandrie! Je te hais! Je te hais pour ta richesse, pour ta science, pour ta douceur et pour ta beauté. Sois maudit, temple des démons! Couche impudique des gentils, chaire empestée des ariens, sois maudite! Et toi, fils ailé du Ciel qui conduisis le saint ermite Antoine, notre père, quand, venu du fond du désert, il pénétra dans cette citadelle de l'idolâtrie pour affermir la foi des confesseurs et la constance des martyrs, bel ange du Seigneur, invisible enfant, premier

³⁰ JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda aurea*, a cura di Johann Georg Theodor Grässe, Breslau/Dresden, 1890³ (rist. Osnabrück, Zeller, 1965).

³¹ HROTSVIT VON GANDERSHEIM, *Pafnutius* (anche sotto il titolo *Conversio Thaidis meretricis*, ca. 962), in *Hrotsvite Opera*, a cura di Helene Homeyer, München/Paderborn, Schöningh, 1970.

³² HANS SACHS, *Eine schöne comedi Terentij, deß poeten, Vor 1700 jahren beschriben, von der bule-rin Thaïs und ibren zweyen Bulern, dem ritter Thraso und Phoedria und hat V actus*, Nürnberg 1564 (rist. München, 1922).

³³ ANATOLE FRANCE, *La Légende de Sainte Thaïs, comédienne* («Le chasseur bibliographe», Paris, 1^o marzo 1867), in Id., *Œuvres cit.*, pp. 865-871.

³⁴ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français cit.*, p. 105.

souffle de Dieu, vole devant moi et parfume du battement de tes ailes l'air corrompu que je vais respirer parmi les princes ténébreux du siècle!³⁵

Dal libretto scompaiono le lodi alla città d'Alessandria mentre campeggia la maledizione pronunciata dall'eremita:

ATHANAËL (seul, après avoir un instant contemplé la ville du haut de la terrasse)

Voilà donc la terrible cité! — Alexandrie, où je suis né dans le péché; — l'air brillant où j'ai respiré — l'affreux parfum de la luxure! — Voilà la mer voluptueuse où j'écoutais chanter la sirène aux yeux d'or! — Oui, voilà mon berceau selon la chair, — Alexandrie! — Mon berceau, ma patrie!... — De ton amour j'ai détourné mon cœur!... — Pour ta richesse, je te hais! — pour ta science et ta beauté — Je te hais! je te hais! — Et maintenant je te maudis — comme un temple hanté par les esprits impurs! — Anges du ciel, souffles de Dieu, — venez! parfumez du battement de vos ailes — l'air corrompu qui va m'environner! — ³⁶

Già la forma grafica utilizzata da Gallet lascia intravedere che il risultato della sua «poésie mélique» potrebbe esser descritto come un susseguirsi di frasi di lunghezza ridotta: nonostante l'assenza della rima l'esito sonoro conserva una poeticità che deriva non soltanto dalle scelte lessicali, ma anche dalla creazione di un ritmo interno grazie all'alternanza più o meno regolare di sillabe in arsi e tesi. È stato ripetutamente sottolineato che anche il verso allitterante dell'*Anello del Nibelungo*, almeno per un ascoltatore di lingua madre romanza, non venga recepito come tale,³⁷ ma soltanto come una specie di assonanza che, nella storia della poesia francese, italiana e spagnola ebbe una funzione ben definita nell'assieme del canone letterario.³⁸

Il desiderio di Massenet di mettere in musica un libretto in prosa si spiega dunque con la sua tendenza verso frasi musicali sempre più irregolari, già riscontrabili in molti passaggi di *Esclarmonde* e *Werther*, ma che raggiunsero il culmine proprio nella partitura di *Thaïs*.³⁹ Mentre una maggiore discontinuità delle frasi musicali era generalmente diffusa nelle parti dialogate dell'opera francese di fine secolo, il procedimento di Gallet e Massenet diede risultati inconsueti, soprattutto quando fu applicato alle forme chiuse. La famosa «aria dello specchio» che Thaïs canta nel II atto ne rappresenta un esempio fra i più interessanti. Sulla base di poche righe del romanzo, Gallet seppe sviluppare un testo poetico in cui, nonostante la grande libertà formale, si intravedono le cesure musicali. Eccone lo spunto letterario:

Or, ce jour-là, elle se reposait après les jeux dans la grotte des Nymphes. Elle épiait dans son miroir les premiers déclinés de sa beauté et pensait avec épouvante que le temps viendrait en-

³⁵ FRANCE, *Œuvres cit.*, p. 739.

³⁶ GALLET/MASSENET, *Thaïs cit.*, p. 11.

³⁷ VOLKER MERTENS, *Richard Wagner und das Mittelalter*, in *Richard Wagner und sein Mittelalter*, a cura di Ulrich e Ursula Müller, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1989, pp. 9-84; THOMAS S. GREY, *Wagner's musical prose. Texts and contents*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; JAM-LOUBINOX, *D'une Walkyrie à l'autre...* e MAEHDER, *Erscheinungsformen des Wagnérisme* citt..

³⁸ W. THEODOR ELWERT, *Italianische Metrik*, München, Hueber, 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973); ID., *Französische Metrik*, München, Hueber, 1961; ANTONIO QUILIS, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1989.

³⁹ GOTTFRIED R. MARSCHALL, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, Saarbrücken, Lucie Galland, 1988.

fin des cheveux blancs et des rides. En vain, elle cherchait à se rassurer, en se disant qu'il suffit, pour recouvrer la fraîcheur du teint, de brûler certaines herbes en prononçant des formules magiques. Une voix impitoyable lui criait: «Tu vieilliras, Thaïs, tu vieilliras!» Et la sueur de l'épouvante lui glaçait le front. Puis, se regardant de nouveau dans le miroir avec une tendresse infinie, elle se trouvait belle encore et digne d'être aimée. Se souriant à elle-même, elle murmurait: «Il n'y a pas dans Alexandrie une seule femme qui puisse lutter avec moi pour la souplesse de la taille, la grâce des mouvements et la magnificence des bras, et les bras, ô mon miroir, ce sont les vraies chaînes de l'amour!».⁴⁰

Nell'opera la scena corrispondente apre l'atto II, quindi l'entrata di Thaïs è accompagnata da attori e attrici, che subito partono per lasciare la protagonista sola:

THAÏS, seule, avec lassitude et amertume.

Ah! je suis fatiguée à mourir!... Tous ces hommes — ne sont qu'indifférence et que brutalité. — Les femmes sont méchantes — et les heures pesantes! — J'ai l'âme vide... Où trouver le repos?... — Et comment fixer le bonheur! — (Rêveuse, elle prend un miroir.) Ô mon miroir fidèle, — rassure-moi; — dis-moi que je suis toujours belle, — que je serai belle éternellement! — que rien ne flétrira les roses de mes lèvres, — que rien ne ternira l'or pur de mes cheveux; — Dis-moi que je suis belle et que je serai belle — éternellement! éternellement! — (Se dressant, prêtant l'oreille comme si une voix lui parlait dans l'ombre.) Ah! Tais-toi, voix impitoyable, — voix que me dis: Thaïs, tu vieilliras! — Un jour, ainsi, Thaïs ne serait plus Thaïs!... — Non! non! je n'y puis croire; — et s'il n'est point pour garder la beauté — de secrets souverains, de pratiques magiques, — toi, Vénus, réponds-moi de son éternité! — (S'adressant à l'image de Vénus, comme un murmure et avec dévotion.) Vénus, invisible et présente!... — Vénus, enchantement de l'ombre! — réponds-moi! — Dis-moi que je suis belle et que je serai belle — éternellement! — Que rien ne flétrira les roses de mes lèvres, — que rien ne ternira l'or pur de mes cheveux; — dis-moi que je suis belle et que je serai belle — éternellement! — éternellement! — éternellement!

Elle aperçoit Athanaël qui est entré silencieusement et s'est arrêté sur le seuil.⁴¹

La realizzazione musicale di questo testo rivela la nuova libertà nel trattamento della «poésie mélodique», che determina una 'prosa musicale' di estrema duttilità. Dopo le prime frasi trattate come recitativo, l'aria incomincia con le parole «Ô mon miroir fidèle», anche se questo inizio viene celato dalla prosecuzione del flusso melodico in orchestra (vedi l'esempio musicale alla pagina seguente). Tuttavia, in questo caso le transizioni dal recitativo alle parti chiuse e viceversa si svolgono gradualmente; il ritorno ad una scansione più libera del testo, dopo le ripetute esclamazioni «éternellement», risulta impalpabile, come se il compositore avesse voluto nascondere le strutture formali sotto il velo di un'apparente naturalezza. L'alternarsi di 9/8 e 12/8, che a differenza della costruzione musicale abituale s'incontra soprattutto nelle forme chiuse, accentua l'impressione dell'indecisione metrica quanto la frequente scansione del testo su sequenze di semicrome, il che conferisce alla frase «Dis-moi que je suis belle et que serai belle» un'espressività sommersa che dipinge lo stato d'animo dell'eroina. Lo stesso Massenet aveva creato dieci anni prima, con l'aria «Je suis en-

⁴⁰ FRANCE, *Œuvres* cit., pp. 776 segg.

⁴¹ GALLET/MASSENET, *Thaïs* cit., pp. 21 segg.

Thaïs, II.1, 7 dopo 96

Meno mosso

Cl

Thaïs

VI I

p *f* *p* *mf* *p*

Ô mon miroir__ fi - dè - le, ras - su - re moi?

Andantino cantabile

Dis-moi que je suis belle et que je se - rai belle _____ é - ter - nelle - ment! _____ E - ter - nelle - ment!

Que rien ne flé - tri - ra __ les ro - ses de mes lè - vres, que rien ne ter - ni - ra l'or pur de mes che -

f *p* *p*

- veux! Dis-le moi! Dis-le moi! Dis-moi que je suis belle __ et que je serai belle _____ è - ter - nelle - ment!...

pp *mf* *tr* *ff*

é - ter - nel - le - ment! _____ Ah! je se - rai bel - le é - ter - nel - le - ment! _____

core toute étourdie» di Manon, il modello per questo tipo di declamato rapido come *incipit* di una forma chiusa: l'aria di *Thaïs* ne rappresenta il culmine e diventerà a sua volta il modello per la generazione seguente. Quando, soltanto sei anni dopo la prima di *Thaïs*, la protagonista dell'opera *Louise* di Gustave Charpentier (Paris, Opéra Comique, 2 febbraio 1900) intonò «Depuis le jour où je me suis donnée», la partitura di *Thaïs* aveva trovato il suo legittimo erede. Charpentier non solo seppe realizzare l'agognata fusione fra librettista e compositore tanto cara al *wagnérisme* in Francia, grazie alla stesura di un libretto in prosa tagliato su misura per la sua musica,⁴² ma si dimostrò allievo di Massenet anche per aver scritto un'aria cangiante fra forma aperta e forma chiusa, che realizza un gioco con la sottostante allusione musicale al ritmo del *walzer*.⁴³

⁴² JANE FULCHER, *Charpentier's Operatic «roman musical» as read in the Wake of the Dreyfuss Affair*, «19th-Century Music», 16/1992, pp. 161-180; WOLFGANG ASHOLT, *Sozialkritik am Beispiel von Montmartre? Charpentiers roman musical «Louise»*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 16/1992, pp. 152-167; STEVEN HUEBNER, *Between Anarchism and the Box Office: Gustave Charpentier's «Louise»*, «19th-Century Music», 19/1995, pp. 136-160.

⁴³ JÜRGEN MAEHDER, *Der Künstler und die «ville-lumière» – Gustave Charpentiers «roman musical» «Louise» und sein «poème lyrique» «Julien, ou La vie du poète»*, Dortmund, Opernhaus, 2000, pp. 13-25 (programma di sala).



Sibyl Sanderson nella prima esecuzione della *Thais*
(scena dello specchio; atto II, quadro I).



Mary Garden (1874-1967) in *Thaïs*, scena dello specchio (atto II, quadro I).
Il grande soprano americano (di origine scozzese) impersonò la prima volta l'etera redenta ad Aix-les-Bains nel 1901, e come *Thaïs* esordì in America (New York, Manhattan Opera, 1907). Fu la prima, memorabile *Mélisande* (1902), e già due anni prima aveva sostituito con vivissimo successo Marthe Rioton come protagonista della *Louise* di Charpentier.

Quanto Massenet si fosse immedesimato nell'atmosfera dell'ellenismo decadente e quanto una precisa visione scenica fosse stata all'origine della sua partitura, lo testimoniano due lettere al suo librettista recentemente pubblicate da Anne Bessand-Massenet. Durante i preparativi parigini per la messinscena, Massenet si ritirò nella sua casa di campagna a Pont-de-l'Arche (Eure) per terminare la musica del balletto. Dopo aver esaminato gli abbozzi del pittore Carpezat, il compositore inviò una critica dettagliata a Gallet, incaricandolo di indicare qualche quadro del Louvre come possibile modello per la messinscena:

Ah! Si Carpezat pouvait s'en inspirer! La maison de Nicias est bien pâle, bien nue... C'est peu dans le caractère de cette époque. [...]

Hier, j'ai vu des Isis qui sont des Vénus, masque en or – yeux en pierres précieuses –, corps peint chair, étoffe drapée à la romaine, coiffure moitié égyptienne moitié romaine. C'est du temps d'Hadrien (2^e siècle après J. C.)

Ah! Qu'une bonne conversation avec Carpezat serait utile – Ces gens-là aimaient tant les couleurs!!

Et puis aussi un Éros adorable, une petite terre cuite de la grandeur! La Statuette est peinte – comme toutes les statues grecques.

J'ai vu des modèles de miroir, exquis. C'est la Renaissance qui a inventé cette sculpture incolore.⁴⁴

Apprendiamo dalla corrispondenza con Sybil Sanderson che, dopo la prima di *Thaïs*, Massenet fece dono di una piccola statua alla sua interprete. Durante il suo soggiorno a Pont-de-l'Arche ricorse a lunghe citazioni dal romanzo per indicare ai suoi collaboratori sia l'atmosfera generale che i piccoli dettagli della sua immaginazione scenica:

Paris – 28 juillet 1893

Note

- Devant quitter Paris et me remettre au travail je désire, une dernière fois, redire encore mon sentiment sur les maquettes dont l'impression doit être en relation directe avec le caractère de la partition, en admettant même que je me sois trompé – ce qui est très admissible –
- donc, il y a urgence à ce que les décors entourent les scènes sans qu'il y ait disparité –
- ainsi il est bien convenu que l'austérité, l'archaïsme, la simplicité la couleur antique doivent appartenir au 1^{er} décor et surtout au dernier! –
- le 2^d acte est au soleil, à la gaîté, à la frivolité, au brillant, à la couleur locale, aux détails amusants. Il faut que l'on vive de la vie de cette époque enfin! –
- Mais pour le 1^{er} tableau et le dernier, il faut un contraste absolu.

Voici quelques descriptions prises dans l'admirable livre d'Anatole France –

Thaïs (page 4) à lire:

«Anachorètes et cénobites vivaient dans l'abstinence... quelquesuns, s'enfonçant dans les sables, faisaient leur asile d'une caverne ou d'un tombeau...» (1^{er} acte)

Thaïs (page 346) à lire.

«Comme pendant sa maladie elle demande sans cesse à voir le ciel, je la fais porter chaque matin dans la cour, près du puits, sous l'antique figuier à l'ombre duquel les abbesses» etc.
«Il suivit Albine dans la cour, inondée de lumière matinale – le long des toits, des colombes formaient une file de perles – sur un lit, à l'ombre du figuier, Thaïs reposait toute blanche les bras en croix – etc.»

⁴⁴ Lettera di Jules Massenet a Louis Gallet (collezione Bessand-Massenet), in ANNE MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris, Éditions de Fallois, 2001, p. 119.

C'est donc bien la cour d'un couvent – Le cloître avec l'arbre antique et le puits au milieu – C'est encore un reste de l'*atrium*, un peu du *patio* qui viendra.

- Je le répète, c'est la cour intérieure d'un couvent et non un passage dans des rues –
- Le figuier antique aux rudes branches doit être le point principal.
- Le puits, le puits de vieille date est là –
- Il y a là des souvenirs qui doivent faire penser à la simplicité antique des âges primitifs –
- Jésus, Marie, Joseph pourraient venir se reposer sous cet arbre vénérable, près de ce puits, dans cette petite cour intérieure, abri fermé qui éloigne du siècle!...
- J'ai travaillé en vivant avec le livre d'Anatole France – chaque mot a été ma nourriture.
- Si vous ne mettez pas ma pauvre musique dans le milieu qui l'a aidée à venir ce sera triste pour tous –.

Un autre détail bien important – il s'agit de l'apparition de Thaïs dans la Thébàide après le ballet – 3^e acte.

- J'ai vu une porte derrière laquelle, à travers la toile métallique, on verra l'apparition de Thaïs –
- Mais il ne s'agit pas d'une apparition calme, plastique – il s'agit de Thaïs paraissant près de la *couche d'Athanaël* et tentant par des paroles et encore plus par les gestes qui accompagnent et soulignent cette scène *jouée* –
- Il y a donc lieu de se méfier de cette forme d'apparition dans une porte –
- Thaïs doit sortir du cadre – bouger –
- Le décor du ballet sera, vous l'avez dit, un décor absolument lumineux, un décor gai, un paradis de plaisir dans un palais féérique –
- Je me fie à vous, car là c'est une invention et je n'avais pas le livre pour me soutenir –
- Je vais donc partir sans avoir pu voir les maquettes terminées et acceptées.
- J'ignore encore l'effet de la place avec ces différents aspects d'éclairage (2^d acte – 3^e tableau) – lune – matin – incendie –
- Je vous laisse donc ce soin – il y a aussi à revoir les deux autres décors du 2^d acte –
- La statue de Vénus – Ah! que de détails charmants dans le coloris de cette chambre! –
- Et les rideaux? –
- Ce cher ami Carpezat a-t-il pensé à en causer avant? –

Je suis donc à la campagne dans *ma* Thébàide où la Seine remplace le Nil!

Je travaille dans cette solitude et j'achève les pages du ballet – à vous affectueusement

J. Massenet

[écrit verticalement dans la marge]

Ah! ce dernier tableau si pittoresque de notre cher grand artiste Jambon est-il celui dont j'ai besoin!...

mon adresse:

à Pont de l'Arche

(Eure).⁴⁵

Non soltanto la visione scenica implicata dal libretto, ma anche la partitura di Massenet testimonia la costante ricerca, tipica per i compositori francesi del XIX secolo, di una *couleur locale* sotto il triplice aspetto di *couleur historique*, *couleur géographique* e *couleur sociale*, che dovette garantire l'originalità dell'opera, nonostante la schematicità della tradizionale distribuzione dei ruoli vocali.⁴⁶ La particolare costellazione,

⁴⁵ Lettera di Massenet a Louis Gallet, *Ibid.*, pp. 119-121.

⁴⁶ JÜRGEN MAEHDER, *Historienmalerei und Grand Opéra – Zur Raumvorstellung in den Bildern Géricaults und Delacroix' und auf der Bühne der Académie Royale de Musique*, in *Meyerbeer und das eu-*

formata dal colore storico dell'Antichità, quello geografico dell'Egitto sotto il tardo Impero Romano e quello religioso paleocristiano, fece della partitura di *Thaïs* un campione privilegiato per lo studio delle difficoltà relative all'evocazione di paesi lontani e tempi remoti nell'opera dell'Ottocento.⁴⁷ In quanto rappresentazione del mondo antico, anche se in fase decadente, *Thaïs* non poteva evitare le note contraddizioni del colore storico romano, certo non nuovo nel teatro musicale del tempo.⁴⁸ Nella sua funzione di richiamare l'atmosfera di un paese orientale, la partitura di Massenet partecipa ai sottintesi estetici di tutte le mimesi musicali dell'Oriente, a partire da *Le Désert* (1844) di Félicien David.⁴⁹ In quanto rappresentazioni musicali di una comunità paleocristiana, inoltre, soprattutto gli atti che si svolgono nel deserto non potevano rimanere privi di connotazioni musicali, appropriate per una sia pur vaga nozione di 'stile antico'. Come ha sottolineato Lacombe, la scelta di un soggetto religioso ebbe ripercussioni immediate sul linguaggio musicale:

Tout style associé à la musique d'église ou à un langage ancien permet de colorer la partition tout en la rendant signifiante. Les polyphonies vocales avec retards en chaîne, rythmes hiératiques, ou au contraire d'une simplicité archaïque, figurent inmanquablement dans les prières collectives, tout comme certaines inflexions épurées, néo-grégoriennes, ou déclamations *recto tono*, dans les prières individuelles ou même chorales.⁵⁰

La partitura di *Thaïs* può essere letta come testimonianza di una crisi del concetto di colore locale 'decorativo' nella musica francese di fine secolo, a differenza di altre partiture in cui quello stesso colore pervade tutta la musica dall'inizio fino alla fine. L'intenzione appunto di «faire de la couleur locale» traspare in maniera troppo ovvia dalle musiche scritte per i balletti, nonché dall'apparizione di *Thaïs* nel deserto. Ralph Locke ha comunque sottolineato che Massenet è riuscito a fondere espressione individuale e sfondo ornamentale, nonostante il carattere saltuario di questo colore locale caratteristico delle sue ultime opere:

The tendency to restrict the most overtly exotic music to the chorus and to numbers without singing (preludes, ballets) has sometimes been seen as a defect in these works of the high-water Orientalists [...]. Such accusations are not without basis. Some opera ballets, in particular, can seem largely decorative (though intelligent staging and choreography can

ropäische Musiktheater, a cura di Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen, Laaber, Laaber, 1999, pp. 258-287.

⁴⁷ THOMAS BETZWIESER, *Exotismus und «Türkenoper» in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber, Laaber, 1993; RAGNHILD GULRICH, *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850-1910). Unter besonderer Berücksichtigung der Münchner Oper*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1993; ANNO MÜNGEN, *Musiktheater als Historienbild. Gaspard Spontinis «Agnes von Hohenstaufen» als Beitrag zur deutschen Oper*, Tutzing, Schneider, 1997; CORMAC NEWARK, *Staging Grand Opéra: History and the Imagination in Nineteenth-Century Paris*, Ph. Diss., Oxford, 1999.

⁴⁸ MICHAEL WALTER, *Exotik oder Farblosigkeit: Antikebilder in der Oper des 19. Jahrhunderts*, «Humanistische Bildung», 19/1996, pp. 117-155; JÜRGEN MAEHDER, *Orchesterbehandlung und Klangregie in «Les Troyens» von Hector Berlioz*, in *Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik)-Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2000*, a cura di Ulrich Müller et al., Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 2002, pp. 511-537.

⁴⁹ LOCKE, *Constructing the Oriental 'Other'* cit., pp. 261-302; ID., *Reflections on Orientalism in Opera and Musical Comedy*, «Opera Quarterly», 10/1993, pp. 48-64; ID., *Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands* cit., pp. 104-136.

⁵⁰ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français* cit., p. 169.

strengthen what might otherwise seem a weak link). We can willingly admit that the dance sequence in Act 2 of *Thaïs* (1894), for example, largely reinforces a point that the opera has already made more than adequately: the superficiality of the hedonistic world in which the actress and courtesan Thaïs has been living (before meeting the Cenobite monk who succeeds in reforming her but who then, to his own distress, falls in love with her). The ballet, one senses, was largely inserted to satisfy convention; hence there may be good reasons to omit it and to use, instead, the «bridge» passage that Massenet later composed for the purpose. [...] More often than not, though, one can adduce several different ways in which exotic local colour adds to the work's richness. [...] In Act 1, scene 2 of *Thaïs* (set in ancient Alexandria), Massenet uses exotic tunes in straightforward ways, for example, to set the scene and to portray certain characters, such as Thaïs' theatre buddies or the two «beautiful fun-loving [*rieuses*] female slaves». More notable, though, is his ability, in the great quartet between these two slaves (Crobyle and Myrtale), their dissolute young owner Nicias, and the aforementioned Cenobite monk Athanaël (whom the slaves are bathing in perfume and dressing in jewelry and fine robes) to allow the women's exquisitely playful and arabesque-laden music to float to the surface in the orchestra much of the time but then to fade out whenever Nicias urges Athanaël to enjoy the women's rather teasing attentions and when the latter prays for strength against these demons of lust and delight.⁵¹

La reazione degli amici, allievi e colleghi di Massenet permette di individuare alcuni elementi dell'estetica musicale parigina al tempo della prima. Il consenso entusiastico di Gustave Charpentier (1860-1956), legatissimo al suo maestro, non sorprende certamente se ricordiamo che sei anni più tardi egli avrebbe messo a buon frutto la lezione di *Thaïs*. Nel suo «roman musical» *Louise*, Charpentier non solo seppe adattare il nuovo procedimento del libretto in prosa, ma per la linea del canto fece sua anche una 'prosa musicale' che fa trapelare il modello delle opere di Massenet.

Paris, le 3 Avril 1894
 Infatigable semeur d'œuvres belles,
 Généreux dispensateur d'heures d'Oubli
 Génial interprète de nos désir d'au-delà
 Bien cher Maître,

Quelles douces et bienfaisantes émotions je vous dois. Je ne puis dire ce que j'aime le plus dans votre belle *Thaïs*, mes sensations s'entrechoquent! De votre théâtre, de votre musique, O Maître, je reste l'amant fanatique. A cette vision lointaine du Cirque où palpitent les foules et ce final du V^e acte dont la grandeur m'écrase. Sanderson est idéale. Il n'est pas possible de rêver une Thaïs autre qu'elle. Quel charme, quelle tendresse dans son invocation à Vénus.

Si Delmas mettait un peu plus de grandeur et faisait un peu moins de gestes... vous auriez, je crois, la pure expression de votre rêve entièrement réalisé. Soyez content, Maître, car tous ceux qui sont épris de grand art sont avec vous, et vous aiment, et vous remercient, et se réjouissent de votre succès.

Je vous embrasse, Maître, de tout mon cœur.
 Gustave Charpentier⁵²

⁵¹ LOCKE, *Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands* cit., pp. 126 segg.

⁵² Lettera di Gustave Charpentier a Massenet, in MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres* cit., pp. 124 segg.

Dall'altro lato, le congratulazioni di Camille Saint-Saëns testimoniano il consenso di un compositore che non solo aveva inventato il modello di un colore biblico orienteggiante nel suo *Samson et Dalila* (1877),⁵³ ma che aveva anche una profonda esperienza di prima mano dell'Oriente – e che avrebbe continuato ad entusiasinarsi per l'orientalismo musicale anche nei decenni a venire:

Paris, le 3 Avril 94

Mon Cher Ami,

On a déjà dû te dire que j'avais vu *Thaïs* que j'en avais été charmé au dernier point; Colonne qui a assisté à la même représentation que moi était monté au même diapason, il est venu me voir le lendemain et nous avons confondu nos enthousiasmes; nous ne sommes pas tout à fait des imbéciles en musique et je me figure volontiers que les imbéciles sont ceux qui ne pensent pas comme nous aujourd'hui. Ils le penseront demain, cela ne fait pas pour moi l'ombre d'un doute.

La dernière scène est du pur diamant. Elle me poursuit partout, je ne puis m'en rassasier. Et le 1^{er} tableau! et l'incantation à Vénus enchanteresse de l'ombre! Et tout!!

Merci pour ces jouissances d'art que tu m'as données.

Mille choses affectueuses à Madame Massenet et aussi pour toi.

Camille Saint-Saëns⁵⁴

⁵³ LOCKE, *Constructing the Oriental 'Other'* cit., pp. 261-302.

⁵⁴ Lettera di Camille Saint-Saëns a Massenet, in MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres* cit., p. 125.



Berthe Mendès de Léon, la Charmeuse nella ripresa, fondamentale per le modifiche introdotte da Massenet, del 1898. «Le Théâtre», agosto 1898. La Charmeuse interviene nel *divertissement* (nuovo; di Joseph Hansen, 1842-1907) del secondo quadro dell'atto secondo («la Charmeuse développe ses poses lentes et formule ses pas légers, jetant, à travers le chant des deux esclaves, les fusées de sa voix»). Il balletto originario, *La Tentation*, fu soppresso sin dalla nona rappresentazione, e sostituito con un balletto di repertorio.

Adriana Guarneri

Esotismo e teatro musicale nella Francia dell'Ottocento: *Thaïs* tra cultura romantica e *Décadence*

Nel corso dell'Ottocento la frequenza del soggetto esotico (presente nel Settecento piuttosto nella musica tedesca) è aumentata via via nell'opera francese fino a raggiungere, all'epoca di *Thaïs* (1894), un peso che la qualifica come 'gusto' dominante della fine del secolo. Fatti storici e politici, o di politica culturale, hanno sollecitato quell'interesse in fasi successive, a coprire un'estensione geografica sempre più ampia: l'Egitto a partire dalla spedizione di Napoleone (1798-1799); la Spagna dal 1823, e all'epoca dell'imperatrice Eugénie de Montijo; Grecia e Balcani negli anni dell'impegno francese per la libertà della Grecia dai Turchi (1827-1829); il Magreb con la presa di Algeri (1830) e la guerra d'Algeria. Dopo quella di Londra del 1851, le Esposizioni Universali di Parigi del 1855, 1867, 1878, 1882 e, in modo particolare, del 1889 hanno in seguito consentito agli intellettuali francesi di familiarizzare con le arti e i costumi dei paesi dell'Africa e dell'Estremo Oriente. La Cina ha ripreso la consistenza di civiltà artistica 'alla moda' già assunta nel Settecento. Nell'ultima parte del secolo l'alleanza franco-russa e l'accentuato peso politico del Giappone (divenuto notevole col Secondo Impero) hanno chiuso il cerchio degli scambi e delle aperture con le ultime presenze decisive: in modo particolare quella dell'Europa orientale, quale tramite fra Occidente e Oriente.

L'interesse per lo 'straniero' (il diverso, il lontano) ha preso piede dapprima nella letteratura, per estendersi immediatamente alla pittura, al teatro di prosa e a quello musicale. Fin dai primi anni dell'Ottocento è stata evidente l'importanza assegnata dagli scrittori (talora in veste di diplomatici o pubblici funzionari) al viaggio: sia di conoscenza che di evasione. Mezzo di spaesamento e luogo della ricerca di se stessi, oppure strumento di studio del diverso e dell'altrui, il viaggio è stato un preludio comune alla creazione artistica. Chateaubriand, che nel 1806 ha percorso tutto il bacino mediterraneo (Grecia, Terra Santa, Egitto, Tunisia, Spagna), aveva visitato l'America del Nord già nel 1791 e vi avrebbe ambientato alcune sue trame (*Atala*, *Les Natchez*). Ma appassionata viaggiatrice è stata soprattutto la generazione romantica: da Victor Hugo (Spagna) a Lamartine e Gérard de Nerval, con i loro viaggi in Oriente; da Prosper Mérimée (Italia, Grecia e Oriente, 1830-1834) a Théophile Gautier (Spagna, Italia, Grecia, Turchia e Russia, 1840) ad Eugène Fromentin (Algeria: 1846, 1847, 1852; Egitto). Tra i pittori un altro Eugène, Delacroix – dopo un viaggio in Africa del Nord con la Spagna come tappa intermedia – ha visitato e dipinto spesso l'Oriente (le odalische, le donne di Algeri, il puma, il guerriero turco), così come *La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi*. Lo hanno preceduto colleghi meno noti quali Auguste, Bertin, Decamps, Dauzats, Vernet. Per quanto riguarda la seconda metà del secolo, Flaubert ha soggiornato in Egitto (1851) e Tunisia (1858); ma il più assiduo viaggiatore è stato Pierre Loti (Tahiti, 1871; Senegal, 1873; Tonchino, 1883-1885; Cina e Giappone, 1886).

In questo modo, tutta la generazione romantica ha cantato o rappresentato l'altrove: variamente vissuto come il serbatoio di una nuova sensibilità o l'occasione di un'intimità con una natura non addomesticata; come la scoperta di un popolare indigeno proprio ed altrui o come l'esperienza di una natura umana primigenia; infine come un impegno di studio e arricchimento intellettuale. Si è sviluppato il genere del *livre de voyage* (*Voyage en Orient* di Lamartine, 1835; *Tras los montes* di Gautier, 1843; *Voyage en Orient* di Nerval, 1851). E sono nate per un verso *Les Orientales* di Victor Hugo (1829), potenti nell'evocazione del pittoresco e del 'selvaggio' atteggiati anche a lirica veggenza (l'evocazione di *Les Djinns*, spiriti della mitologia araba). Sono nate per altro verso le novelle dell'Ispettore dei Monumenti storici, archeologo dilettante e poliglotta Prosper Mérimée (*Carmen*, 1847), studioso dei costumi e delle lingue ma anche indagatore curioso dei destini e delle passioni 'primitive'. Sono comparsi inoltre *Namouna* e i *Contes d'Espagne et d'Italie* (entrambi nel 1830) di Alfred de Musset; *Les Chimères* di Gérard de Nerval e *La Péri* di Théophile Gautier. L'esotismo dei romantici ha rivelato in tutta questa produzione la sua caratteristica ambivalenza: l'aspetto evocativo – soprattutto interiore – e quello descrittivo – piuttosto realistico, il primo prevalente fino agli anni Trenta, il secondo più tardi; ma anche spesso legati insieme.

Successivamente, nell'ampliare i confini geografici e i soggetti dei primi romantici, la seconda metà del secolo si è presentata rovesciata, quanto a percorso, nell'apertura e nell'interesse per lo straniero e il diverso. Partendo dal realismo di metà Ottocento, essa è tornata via via a recuperare in scelte sempre più compulsive le oscurità del primitivo (dell'inconscio) e i valori dell'allusione (anche profetica), in quella riproposta del primo romanticismo che è la *Décadence*. Troviamo così, in ordine sparso, *Les Trophées* di Joseph-Marie de Hérédia e i *Poèmes barbares* di Charles-René-Marie Leconte de l'Isle; *Les fleurs du mal* di Charles Baudelaire e *Salammbô* di Gustave Flaubert (1862); *Hérodias* del medesimo e *Rarahu* di Pierre Loti; *Aphrodite* di Pierre Louÿs e, beninteso, *Thaïs* di Anatole France (1890). Troviamo contemporaneamente le Salome, i cantori arabi, i Re Magi, il Figliol Prodigo dipinti da un altro Gustave, Moreau, accanto a Elena e Pasifae: a una Grecia mitologica e storica anch'essa ormai 'bestiale' e ancestrale, cioè 'orientale'.

Nei primi decenni del secolo il soggetto esotico (africano e orientale) è stato messo più volte in musica e in scena; ma, piuttosto che creare un immaginario linguistico musicale, ha espresso il pittoresco e il gusto del diverso nelle scene e nei costumi: sono rimaste intatte le strutture operistiche tradizionali, se pure qua e là percorse da allusioni melodiche e ritmiche pittoresche alla maniera del Settecento. Si sono visti così proprio al debutto del secolo (1800) *Le Calife de Bagdad*, opéra-comique in un atto di Boïeldieu (su un libretto tratto da *Le mille e una notte*), con la sua celebre Ouverture, e alla fine degli anni Venti *Moïse et Pharaon* di Rossini: in quattro atti, ma ormai quasi un grand-opéra negli spettacolari *tableaux* e cori (1827). L'opera in stile oratoriale e imperiale *Joseph* di Méhul (1807), paludata nell'esotismo egizio dei cori e dei concertati, ha preceduto la tragédie-lyrique *Ali-Baba ou le quarante voleurs* di Cherubini (1833: da *Le mille e una notte*); *La juive* di Halévy (1835), grand-opéra sontuoso in cinque atti di ambientazione storica e di severa tematica religiosa; *La reine de Cypre* dello stesso compositore (1841). Scrittura del tutto tradizionale, pur nell'impegno politico e civile, hanno rivelato *Le dernier jour de Missolonghi* di Hé-

rold (1828) e *La Péri* di Georges Burgmüller (da Gautier, 1843). La forma spettacolare e dispendiosa del grand-opéra si è mostrata particolarmente adatta a rappresentare un lontano – parimenti storico e geografico – insieme lirico e pittoresco. Ma il teatro comico musicale ha ugualmente frequentato il tema orientale, perpetuando curiosità proprie del genere buffo già caratteristiche del secolo precedente: dopo Boïeldieu, con Auber (*Le dieu et la bayadère*, 1830). Si è anche rovesciato in parodia di se stesso con *Le Caïd* di Ambroise Thomas (1849), un'opera animata dagli interventi di un tenore comico «en voix criarde».

Al 1844 – per comune accordo degli studiosi dell'esotismo musicale ottocentesco – risale il primo esempio di un soggetto esotico inteso a incidere sulla lingua musicale, in virtù di una quantità di tratti caratteristici che sarebbero diventati i segnali e i fondamenti di tutto questo filone di gusto e di cultura. L'ode sinfonica *Le Désert* di Félicien David (un sansimoniano che ha partecipato alla missione dei fuorilegge in Oriente del 1833-1835) ha mostrato infatti un color locale (grandemente apprezzato, tra gli altri, da Gautier) e un pittoresco dettati da un'esperienza diretta e da un interesse autentico per una civiltà lontana, se non addirittura alternativa, da gustare nella sua specificità. Nel *Désert* (per recitante, soli, coro e orchestra, 1844) si sono sentiti così il canto del muezzin, citazioni di melodie arabe, una *Danse des almées* e una *Fantaisie arabe* realizzata con triangolo, piatti, tamburino. Sono comparsi in questo modo i contrassegni di un 'realismo orientale' atteso all'autenticità della testimonianza: le scale alterate, l'impiego prevalente del modo minore e di schemi ritmici ostinati, i pedali armonici (anche doppi, in spunti di eterofonia). L'ode sinfonica di Félicien David è stata poi ribadita, in questi suoi caratteri di veridicità, dall'altro modello fondante di 'realismo esotico', *Le Sélam* di Ernest Reyer: una *symphonie orientale* (su un testo di Gautier del 1845) con voce recitante, in cinque quadri (1850).

Da queste due realizzazioni, la ricerca di un'autenticità esotica tradotta bensì in sistema europeo tonale e temperato ma comunque intesa al suo arricchimento ha gradualmente invaso la vocalità e l'orchestra (oltreché scene e costumi) del teatro musicale francese, raccogliendo appieno la proposta letteraria della generazione romantica. È comparsa l'opera *Lalla Roukh* dello stesso David (1862): un soggetto indiano ambientato nel Kashmir (con libretto ricavato dal romanzo orientale omonimo di Thomas Moore già ispiratore di *Lalla Rookh* di Spontini, 1821, e del *Paradiso e la Peri* di Schumann, 1840). Essa ha proposto un Coro di bajadere su bordone 'orientale', un canto del muezzin, una marcia del tipo alla turca alla fine del secondo atto, molte arie melismatiche e un cromatismo pervasivo.

Tra le opere ormai attente alla specificità del colore orientale, hanno debuttato anche *La reine de Saba* di Gounod, in quattro atti (su un libretto ricavato dal *Voyage en Orient* di Gérard de Nerval), ambientata presso Gerusalemme e sotto il monte Tabor; *L'enfant prodigue* di Auber (1850); *L'Africaine* di Meyerbeer, col suo diffuso cromatismo e l'ambientazione distribuita tra Lisbona e l'India, a coprire un Oriente totale. Bizet ha preferito l'emozione del pittoresco con l'opéra-lyrique *Les pêcheurs de perles* (1863), che Sonzogno avrebbe fatto 'riscoprire' ai parigini nel 1889 nell'ambito dell'Esposizione Universale. Ha sviluppato poi la lingua del realismo esotico con *Djamileh* (1872), opéra-comique in un atto su libretto di Louis Gallet, il futuro poeta di *Thaïs*. Vi ha praticato effetti di voci maschili a bocca chiusa sostenuti dal timbro 'primigenio' dell'oboe, con tamburo basco («Choeur des Bateliers du


Nil»); l'impiego di *maqam* nella scrittura solistica dei fiati; melodie melismatiche su bordone 'orientale' (ghazel di Djamileh: «Nour-eddin, Roi de Lahore»); ostinati ritmici, quinte vuote (*Danse de l'Almée*); l'uso della scala arabo-andalusa («Lamento» di Djamileh); l'impasto di flauto e arpa ad accompagnare le voci («Trio»). Il libretto era tratto da *Namouna* di Alfred de Musset, che avrebbe in seguito ispirato l'opera omonima di Lalo (1881): di grande colore strumentale e caratterizzata dalla citazione di melodie del Marocco.

Questa veridicità dell'esotico ha aperto in sostanza la strada a un vero e proprio vocabolario 'orientale': quello percorso, per tutti, non solo sulla scena ma anche nelle sale da concerto con organici diversi, da un grande viaggiatore quale Saint-Saëns. Il musicista ha fatto rappresentare *Samson et Dalila* (1877), col suo Bacchanale costruito sul gioco di seconda aumentata di una scala esotica e l'aria «Mon cœur s'ouvre à ta voix» tutta percorsa da cromatismi arabizzanti; ma anche l'opéra-comique in un atto *La princesse jaune*, un altro libretto di Louis Gallet (1872). Ha composto le *Mélodies persanes* per voce e pianoforte (1871); *Une nuit à Lisbonne* e *Suite Algérienne* per orchestra (entrambe del 1880); *Habanera* per violino e orchestra (1887) e la fantasia per pianoforte e orchestra *Africa* (1891); ha inserito nel suo quinto Concerto per pianoforte un Andante centrale costruito interamente su una «chanson nubiennne».

Quel vocabolario ha accolto la geografia 'orientale' ottocentesca – dalla Cina all'India al Medio Oriente all'Africa settentrionale alla Spagna – in un unico grande serbatoio di accorgimenti extraeuropei (più o meno integrati, a seconda degli autori) della lingua musicale occidentale: ancora in grado di fatto di inglobarli, ma in una prospettiva sempre più dinamica. E *Lakmé* di Delibes (1883), opera su un libretto ricavato dalla novella *Rarahu* di Pierre Loti, ha per esempio associato un balletto persiano e vocalizzi orientaleggianti (a introdurre un'aria famosa, la *Chanson des clochettes*) nel ricordo congiunto dell'*Africaine* e di *Djamileh*; ricorrendo a un impianto grandoperistico di cori e concertati (atto I), e di danze orgiastiche, baidere, folle affascinate di sontuosa (e costosa) scenografia indiana. La grande operazione culturale aperta dalla stagione romantica (e storicamente dalla spedizione napoleonica in Egitto) ha mostrato così di possedere un lungo respiro proprio nella sua duplicità di tragitto di conoscenza e insieme di evocazione di stati d'animo provocati dallo «spaesamento». Il confronto tra il proprio e l'altrui ha arricchito la lingua del teatro d'opera mantenendo quell'ambivalenza originaria tra il realismo delle fonti, ovvero color locale (le melodie arabe trascritte approssimativamente da David nel *Désert*, i temi annotati da Bizet nei suoi viaggi), e l'emozione dei soggetti e delle atmosfere, interiorizzati nella scrittura di un «folclore inventato»: di cui la *Carmen* di Bizet (1875) è stata il massimo esempio.

L'esotismo musicale di fine secolo ha dunque alle spalle una *koiné* 'orientale' che, nella rappresentazione di un mondo compreso tra la Spagna araba e l'Estremo Oriente, si è costituita in repertorio di tratti linguistici: una serie di scritture e accorgimenti sentiti come non occidentali. Essi sono stati concepiti nella dimensione del pittorresco, come ampliamento: dell'esperienza formale (il pezzo caratteristico, la danza), del sistema (le scale alterate, i cromatismi), della scrittura vocale (la cantilena melismatica, l'aria vocalizzata), della strumentazione (i colori delle percussioni e di strumenti 'esotici' quali l'arpa; ma anche un impiego esotico di strumenti tradizionali quali il

ΤΑΣ·ΑΤΑΝΑΕΛ·



THAÏS
Comédie Lyrique *en 5 Actes et 7 tableaux*
Poème de **LOUIS GALLET** d'après le roman d'**ANATOLE FRANCE**
Musique de **J. MASSENET**
PARTITION
CHANT & PIANO. Prix net. 90^{fr}

· PARIS ·
AU MÉNESTREL, 2¹¹⁴ Rue Vivienne, HEUGEL & C^{ie}
Éditeurs, propriétaires pour tous pays
Tous droits de reproduction, de traduction et de représentation réservés en tous pays
y compris la Suède et la Norvège.
Copyright by HEUGEL & C^{ie} 1928

Frontespizio dello spartito, pubblicato a Parigi da Heugel (disegno di Jean Veber; 1864-1928).



Anatol France (1844-1924), autore del romanzo *Thaïs* (1890).

corno inglese o il pianoforte in *Djamileh*). Questo arricchimento è stato però anche lingua dell'interiorità, riduzione: a strutture più essenziali – primitive, ancestrali – del discorso, quali la pentafonia o gli ostinati ritmici.

Un percorso alterno, dal viaggio al paesaggio interiore e viceversa, ha portato in questo modo l'intero secolo a ipotizzare l'unione di Oriente e Occidente nell'idea delle loro radici comuni: già invocata nel 1801, all'inizio della grande stagione romantica, da Hölderlin nell'immagine di «nostra madre Asia». Commentando nella sua *Renaissance orientale* il viaggio dei sansimoniani del 1833-1835 (quello alle origini del *Désert* di David), Raymond Schwab ha dipinto il Mediterraneo come «il letto nuziale dell'Oriente e dell'Occidente»; ha indicato nell'Asia la culla dell'Europa occidentale («l'Asia è la nostra arcaicità perpetuata»). La musica d'Oriente, alla fine del secolo, è «Urstimme», voce primigenia. E le radici sono state individuate sulla base di un confronto (o scontro) di civiltà: sullo strappo effettuato dall'Occidente nel corso del Medioevo, che lo ha reso una civiltà 'del progresso': di una storia, in accelerazione, di tecniche e scritture.

La *Thaïs* di Louis Gallet e Jules Massenet ha alle spalle tutta questa cultura e *koiné* dell'esotico. L'Egitto è entrato per primo, nella Francia ormai quasi romantica, nel novero dei paesi orientali da conoscere e visitare. Ma l'insussistenza di fonti musicali – se non indirette, se non moderne – accertata dalle indagini di Villoteau all'epoca della spedizione napoleonica ha indotto, nella musica vocale o strumentale di soggetto egiziano, un lessico solo in parte caratterizzato: esso coincide largamente con quello 'orientale' di tutto l'Ottocento francese, reso eventualmente più realistico da qualche tratto specifico. Il teatro musicale si è trovato dunque animato da una strumentazione 'egiziana' (ricca di arpe e di legni, sulla base di sculture e bassorilievi antichi), ma anche dal consueto canto melismatico e dagli ostinati ritmici allusivi, secondo tradizione, dell'immobilità del discorso musicale orientale. Danze caratteristiche e cromatismi hanno arricchito la dimensione scenico-visiva e quella vocale delle opere, francesi e non: un «Pas d'esclaves nubiennes» è comparso ne *Les Troyens* di Berlioz (1858) così come danze e cromatismi (nel canto della Sacerdotessa) sono comparsi nell'*Aida* di Verdi (1871). L'immaginazione ha fatto il resto, nutrita del repertorio di scritture arabe proposto dal *Désert*: le cantilene melismatiche, le seconde aumentate, l'eterofonia strumentale. Opere quali *L'enfant prodigue* hanno applicato appunto il vocabolario del realismo esotico a questa geografia medio-orientale.

La fine del secolo ha però intensificato in una serie di Cleopatre la propensione per un Oriente egiziano. Victor Massé ha composto nel 1885 un opéra-comique, *Une nuit de Cléopâtre* (su un libretto ispirato a Théophile Gautier), in cui è emerso un coro a bocca chiusa con arpe e un canto di mulattieri tutto modale. Una melopea su arpe e tamburini (ancora su versi di Gautier) ha caratterizzato anche i *Tableaux Symphoniques* di Fanelli (composti nel 1883, sarebbero stati eseguiti solo nel 1912). Le musiche di scena di Xavier Leroux per la *Cléopâtre* di Sardou e Moreau (1890) hanno fatto ricorso a melismi, scale alterate e danze nel solco della stessa tradizione – occidentale – di un Oriente allargato, musicalmente globale.

La strumentazione di *Thaïs* è dunque 'esotica'; per quanto, ovviamente, anche d'autore. Prevede i legni per tre, ma anche il sarrusofono, quattro corni, due arpe, il tamburo basco. E prevede soprattutto dietro le quinte – a creare effetti spaziali tra la

scena e l'orchestra – un gruppo strumentale supplementare di fiati, arpe, *Glockenspiel*, pianoforte, harmonium, *tambour arabe*, piatti. La scena dell'Oasi (primo quadro del terzo atto), coi suoi arabeschi strumentali e il timbro 'primitivo' dell'oboe, mostra di rifarsi a quel serbatoio di colori; così come la celebre *Méditation* nell'intervento del coro invisibile. Mentre la piccola orchestra araba fuori scena (con *darbuka* e carillon) nel secondo quadro del secondo atto suona nello spirito di un'eterofonia tra realistica e immaginaria ottenuta per 'traduzione' dell'esperienza diretta della musica araba coeva. Non manca un ballo di condensazione dell'immaginario orientale: *La Tentation*, dalla *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert, per la prima versione, del 1894; sostituito nella seconda, del 1898, dall'attuale sequenza di numeri, che prevede una «Mélopée orientale» e l'episodio musicalmente esotico della «Charmeuse». Non mancano preludi e interludi di paesaggio interiore, espressioni della cultura poetica francese romantica 'di viaggio'.

Prima di arrivare a *Thaïs* Massenet ha del resto largamente condiviso la curiosità di spaesamento e il gusto di evasione nel pittoresco e nel caratteristico di quella cultura. Ha viaggiato solo in Italia, Germania e Austria-Ungheria; ma, essendosi formato all'insegnamento di Bizet, suo grande amico, l'ha assorbita anche nel segno dell'emozione di un «esotismo inventato». Ha così dipinto, in quella *koiné* ormai stabile – ma pur sempre aperta ad accenti personali – molti Orientali. L'India del *Roi de Lahore* (su libretto di Louis Gallet, 1877), un'opera molto simile nell'impianto ai *Pêcheurs de perles*, ha previsto un impiego esotico di strumento occidentale quale la cadenza 'orientale' del flauto. *Hérodiade*, per parte sua, ha accolto una «Danza delle schiave dell'Est»; *Le Cid* una «Rapsodia mora». Quella scrittura a metà tra esotismo descrittivo e immaginazione dell'esotico si è esercitata nell'intero arco geografico.

L'esotismo di *Thaïs*, tuttavia, nel confronto con quello di opere precedenti, risulta depositario di un'immaginazione trasgressiva più pronunciata. L'opera è geneticamente legata a una *fin-de-siècle* che ha assunto – in letteratura, in pittura, in musica – i temi e caratteri che noi attribuiamo alla *Décadence*: lo scontro del sacro e del profano, la profanazione; il gusto per il decadimento fisico o psichico; la presenza di una *femme fatale* capace di portare l'uomo a perdizione; l'amore per l'oltranza scenica o visiva. È su questo terreno che Anatole France e Jules Massenet si misurano, con la mediazione di Louis Gallet.

Il librettista fornisce al compositore un testo drammatico articolato precisamente per la scena operistica francese; steso però non come un libretto tradizionale bensì come un «poème mélodique», secondo le richieste dello stesso Massenet. Il testo, molto letterario, è dunque in versi liberi con effetto di prosa; su di essi l'inconfondibile «mélodie massenetique» può instaurare un ritmo libero della parola musicata, fatto di accenti dislocati e inarcature continue, che poggia su corte frasi melodiche legate l'una all'altra con la naturalezza del parlato. La 'spontaneità' del discorso musicale propria del compositore – insieme con il grande senso del teatro e con il dominio della strumentazione – trova nella «prose mélodique» di *Thaïs* un terreno ideale; cui si lega, posta al centro del dramma, una figura di donna leggera e 'sentimentale' (il tipo femminile prediletto dall'operista).

Non si esaurisce in questo la funzione di Gallet, che modifica profondamente la 'direzione' intellettuale del romanzo di France; ma solo per lasciarne immutati il carattere visionario, i percorsi psicologici e il plot: quello straordinario incrociarsi dei

destini opposti di Athanaël (dalla santità alla lussuria) e di Thaïs (dalla lussuria alla santità: dal peccato alla redenzione). Un soggetto quanto mai caro alla *Décadence*, che può, dipingendo il peccato, intridersi del vizio degli eccessi delle colpe: quanto più orrendi, tanto più da nobilitare nel pentimento e nella morte.

Lasciandone inalterato l'immaginario sadico, Gallet si è di fatto limitato a togliere al romanzo l'aspetto più sovversivo (e inaccettabile all'Opéra), quello del furore anticlericale: ottenuto dallo scrittore con l'esagerazione della parola e dell'immagine (mediata dal romanzo naturalista); a creare l'effetto di parodia – necessario alla satira – attraverso un di più di atrocità (le scene di tentazione della terza parte del libro sono in questo senso esemplari). Tolti gli eccessi dell'espressione, Gallet ha mantenuto le situazioni drammatiche, gli ambienti, l'immaginario peccaminoso, la sostanza 'diabolica' del romanzo; ma tramutandole in un'alternativa drammatica reale con la funzione protagonista di Thaïs (che nel libro è solo un'emanazione della vicenda spirituale del protagonista).

Le atrocità paradossali e le oltranzie visionarie che servono a France per 'smascherare' il sacro sono scomparse; è comparso in cambio un gioco scenico e musicale dove il conflitto (sacro/profano, fede/peccato) si ripropone in presa diretta di quadro in quadro. Se il primo dipinge lo stato di un anacoreta nel deserto, casto ma sconvolto da memorie impure, il secondo ritrae un ambiente corrotto (nella città perduta, Alessandria) entro cui l'eremita porta una pretesa di redenzione. Nel terzo quadro Thaïs è seducente, Athanaël pieno di ansia celeste; nella *Méditation religieuse* (interludio tra il primo e il secondo quadro dell'atto II) si condensa il pentimento di Thaïs, confermato dalla vocalità spirituale di un coro invisibile. Nel quarto quadro, alla festa profana si oppone la riconversione di Thaïs; il ballo 'dannato' è spazzato via dai furori di un fuoco che si direbbe sacro. Nel quadro dell'Oasi il conflitto è nuovamente scontro interpersonale: oppone ora un Athanaël sadico a una Thaïs martire, un carnefice a una vittima. Nel sesto si torna alla lotta dell'anima e della carne del primo quadro, con un Athanaël ora 'indemoniato'. Nell'ultimo – un luogo di devozione – lo scontro è quello, decisivo, tra tentazioni infami e una morte santa. Il conflitto tra virtù e dannazione, fatto agire anziché narrato, si proietta sempre direttamente sulla scena.

Partiti da fronti opposti, Thaïs e Athanaël si respingono (si attraggono) fino a scambiarsi i ruoli. Perfettamente al centro dell'opera, la scena della festa rappresenta il punto dell'incrocio, dell'inversione dei percorsi e offre una sequenza di dialogo con sfondo di musica araba, invocazione a Eros, danza, concertato. La scena successiva dell'Oasi (aggiunta per la riproposta del 1898) mostra l'avvenuto scambio: l'incontro drammatico di una santità ormai minata dalla lussuria e di una lussuria ormai corretta in santità. Sacro e profano sembrano smascherarsi reciprocamente. Le accuse di immoralità rivolte all'opera in occasione del debutto (rinforzate dall'arte scenica 'casualmente' *osé* di Sybil Sanderson) non erano del tutto infondate. Massenet del resto dichiara nei suoi *Souvenirs* di aver voluto precisamente, con quest'opera, «frapper l'imagination» degli ascoltatori.

L'incontro tra la leggenda della cortigiana-santa (contenuta in un manoscritto orientale del VII secolo, stesa nel X secolo da una suora tedesca in forma di *pièce*, tradotta in francese nel XIX, riformulata da Anatole France in furibondo naturalismo) con la 'tenerezza' e con la sapienza tecnica di Massenet fa il resto: crea un prodotto globale di romanticismo descrittivo e spaesamento (il quartetto del secondo quadro



Maria Jeritza (1887-1882), Thais al Metropolitan nel 1926.
Eminente interprete straussiana, prese parte alla prima esecuzione (Prima Donna/Ariadne)
di entrambe le versioni di *Arianna a Nasso* (Stoccarda, 1912; Vienna, 1916), e,
nella parte dell'Imperatrice, alla prima esecuzione della *Donna senz'ombra* (Vienna, 1919).



Georgette Leblanc (1875-1941) in *Thais*.
Esordì all'Opéra-Comique (1893) nell'*Attaque au Moulin* di Bruneau.
Interpretò altri due personaggi massenetiani: Fanny in *Sapho* e Anita ne *La Navarraise*.
Maeterlinck l'avrebbe voluta come prima Mélisande, ma Debussy riuscì a imporre la Garden.

del primo atto, l'episodio dell'«incantesimo» di Thaïs nel primo quadro del secondo, i numeri esotici del *Divertissement*, l'introduzione arabizzante del quadro dell'Oasi, la musica araba della festa), coniugato con la *Décadence* di un'interiorità peccaminosa (le pagine sinfoniche di sogni e incubi trasgressivi: la visione di Thaïs nel primo quadro del primo atto, le tentazioni di Athanaël nel secondo quadro del terzo atto); accompagna entrambi con la spontaneità di una prosodia amabile e quotidiana. La medietà tutta particolare dell'opera consiste così in una sensualità declinata in tenebrezza (borghese, occidentale) o, se vogliamo, in una quotidianità tinta dei colori del peccato (dell'esotico). La perdita dello stile particolare del romanzo (la concitazione del grottesco in funzione blasfema e anticristiana) non nuoce all'opera, che trova propri toni per dipingere quello stesso percorso dal rifiuto del corpo al trionfo della carne (Athanaël) e, viceversa, dalla sensualità gioiosa all'abbandono del corpo (Thaïs). I due «viaggi spirituali» interagiscono sulla scena, di quadro in quadro, e la tinta è quella di un Oriente musicale (cromatico e coloristico) incrociato a un Occidente razionale (diatonico e melodico) che si condensa e sublima nella celebre *Méditation*.

Il vocabolario orientale assume perciò un'importanza decisiva. Ogni quadro è caratterizzato in senso descrittivo, nello stile di un pittoresco realistico; ma ovunque si fa spazio anche l'immaginario: quell'«Orient de l'Esprit» ormai connotato decisamente anche nel senso *décadent* di un'interiorità malata, che realizza il contenuto trasgressivo del romanzo e del libretto. L'esotismo si mostra ora senza remore come quel serbatoio della lussuria – lontana, altrui; ma anche «nostra», in quanto appartiene ai luoghi delle origini – che tutto un secolo di letteratura, di pittura, di musica ha attribuito all'Oriente per poterlo rappresentare senza colpa. E *Thaïs* continua ad essere (come tanta letteratura, pittura e musica prima) un esorcismo (una trasgressione che si esprime in naturalezza e colore), ma della *Décadence*: quanto più cantabile, tanto più sottilmente perverso.

Nella *Décadence* amabile di *Thaïs* l'esotismo del teatro musicale francese compie così un ulteriore passo: recupera la dimensione di paesaggio interiore, di sogno (sogno di peccato) che è stata propria della letteratura del primo romanticismo accanto a quella del realismo, del dettaglio. Ma il passo è breve: l'operista smorza entrambe nella spontaneità e «naturalezza» di un discorso occidentale, contemporaneo, di tutti i giorni. L'esotismo è necessario a ospitare lo scontro della sensualità e della devozione: blasfemo in ambientazioni occidentali ma praticabile in qualsiasi Oriente, dalla Spagna araba di *Carmen* al Medio Oriente cristiano/pagano del *Martyre de Saint Sébastien*; tanto più praticabile se lontano anche nel tempo (Egitto, IV secolo dopo Cristo). In questo modo, il viaggio interiore di Athanaël è pensiero di peccato, l'orchestra araba fuori scena «sta per» una lussuria da sentire, non da vedere; i numeri esotici del ballo convogliano l'area semantica della «tentazione», l'acme del conflitto interpersonale è introdotto da timbri e melodie orientali. Ma collante di tutto è un raziocinio discorsivo che riporta la *Décadence* nei termini di un incolpevole romanticismo sentimentale.

BIBLIOGRAFIA

- JEAN-PIERRE BARTOLI, *Le «Désert» de Félicien David (1844). Contribution à l'étude de l'orientalisme dans la musique française*, mémoire de maîtrise, Université de Paris-Sorbonne, giugno 1981.
- *À la recherche d'une représentation sonore de l'Égypte antique: l'égyptomanie musicale en France de Rossini à Debussy*, in *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Actes du colloque international (Paris 1994), a cura di Jean-Marcel Humbert, Paris-Bruxelles, Musée du Louvre-Editions du Gram, 1996, pp. 481-506.
- ROGER BEZOMBES, *L'exotisme dans l'art et la pensée*, Paris-Londres, Elsevier, 1953.
- ANATOLE FRANCE, *Thaïs*, Paris, Calmann-Lévy, rist. 1921.
- CARLO LO PRESTI, «*Ethnographie musicale» ed orientalismo in Francia. Con un'appendice su Maurice Ravel*, tesi di dottorato, Università degli studi di Bologna, 1986.
- Jules Massenet: «Thaïs»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 109, maggio 1988.
- JULES MASSENET, *Mes souvenirs. À mes petits enfants*, nouvelle édition commentée par Gérard Condé, Paris, Plume, 1992.
- D.C. PARKER, *Exoticism in Music in Retrospect*, «The Musical Quarterly», III/1, gennaio 1917, pp. 134-161.
- DANIÈLE PISTONE, *Les conditions historiques de l'exotisme musical français*, «Revue internationale de musique française», II/6, novembre 1981, dossier (*L'exotisme musical français*), pp. 11-22.
- ALEXANDER L. RINGER, *Europäische Musik in Banne der Exotik*, in *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik*, a cura di Hans Oesch, Winterthur, Amadeus, 1984, pp. 77-98.
- FRANÇOIS SABATIER, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*, Paris, Fayard, 1995.
- LOUIS SCHNEIDER, *Massenet. L'homme – le musicien*, Paris, L. Carteret, 1908.
- HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*, a cura di Heinz Becker, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 371-385.



Jules Massenet nella sua casa. Collezione Sirot-Angel.

Mercedes Viale Ferrero

La santità sulle scene teatrali

Le raffigurazioni pittoriche della Taide/Thaïs cristiana (che con l'etera amata da Alessandro Magno o con la 'meretrix' di buon cuore nell'*Eunuco* di Terenzio ha in comune soltanto il nome e la professione) non sono numerose; una tra esse è memorabile, quella che Anna d'Austria, regina di Francia, commise nel 1656 a Philippe de Champaigne per i suoi appartamenti al Val de Grâce. Il dipinto, ora al Louvre, faceva parte di una serie di quattro con storie di santi anacoreti tratte dalle *Vies des Saints* di Robert Arnaud d'Andilly, uno dei Solitari di Port-Royal, fratello di Antoine Arnaud e della Madre Angélique.¹ Nella grande tela si vede il santo monaco Paphnuce – ascetico e attempato – che fa uscire Thaïs, cortigiana da lui convertita, dall'eremo in cui s'era rinchiusa per espiare i suoi peccati. Thaïs, col capo velato, gli occhi modestamente abbassati, il corpo avvolto in casti panneggi, non è sfinita dalle penitenze; anzi, è fresca e graziosa. Le rustiche capanne del romitaggio sono circondate da alte rupi, ombreggiate da alberi frondosi, rinfrescate da limpide acque correnti. In questa natura incorrotta, sede elettiva della purificazione spirituale, tutto spira pace e serenità sicché l'esercizio della virtù appare semplice e attraente.

Quasi due secoli e mezzo dopo, ritroviamo gli stessi personaggi raffigurati da Gennaro d'Amato² nella tavola illustrata di un periodico; stenteremmo a riconoscerli se non sapessimo che sono proprio loro, Thaïs e Paphnuce (ribattezzato Athanaël), trasportati dal clima di austera devozione del giansenismo in quello di elegante dissipazione dell'Opéra di Parigi. La *création* della *Thaïs* di Louis Gallet e Jules Massenet, il 16 marzo 1894, fu un evento cultural-mondano che ebbe vasta eco nella stampa (oggi diremmo: nei *media*) del tempo.³ Già il 17 marzo «L'Illustration» pubblicò, oltre alle recensioni di rito, la tavola di cui si diceva e un folto gruppo di *croquis* schizzati in parte durante le prove, in parte la sera stessa della 'prima'. Dovendo mostrare ai lettori un momento significativo della vicenda, Gennaro d'Amato scelse il terzo quadro scenico, «In casa di Thaïs», realizzato da Eugène Carpezat.⁴ Thaïs, seducent-

¹ Il testo di Arnaud d'Andilly era stato pubblicato nel 1647. Anche Philippe de Champaigne aveva legami con l'ambiente giansenista e aveva offerto a Port-Royal il celebre dipinto in cui compaiono Madre Agnès, sorella di Madre Angélique, e la figlia del pittore, monaca in quel convento.

² Gennaro d'Amato, o Amato, ebbe una intensa carriera di disegnatore e illustratore, in Italia principalmente per «L'Illustrazione italiana»: sono notissime le sue tavole e vignette nel Numero Speciale dedicato al *Falstaff* di Verdi (1893). Dal 1894 in poi collaborò regolarmente con «L'Illustration» che nel 1895 lo definiva: «notre envoyé spécial».

³ Il successo di pubblico non fu immediato, ma in seguito l'edizione modificata del 1898 entrò nel repertorio dell'Opéra e vi rimase fino al 1956.

⁴ Eugène-Louis Carpezat (1833-1912), allievo di Philippe Cambon, fu uno degli scenografi titolari dell'Opéra dal 1876 al 1909; per *Thaïs* ebbe a collaboratore Marcel Jambon (NICOLE WILD, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, vol. I, 1987, pp. 264-265; vol. II, 1993, pp. 291, 320-321).



Jean François Delmas, Athanaël alla prima (1894) e nella ripresa del 1898.
«Le Théâtre», agosto 1898.

te e provocante (l'interprete era la bella californiana Sybil Sanderson) ascolta con scetticismo Athanaël che l'esorta ad abbandonare la vita dissoluta. Spicca nella stanza una sontuosa alcova semiaperta che lascia intravedere segni di recente uso; v'è accanto l'ara di Venere inghirlandata di rose e incensata in tripodi ardenti; le pareti sono ornate da maschere teatrali: l'illustratore sembra aver posto ogni cura nel rendere attraente il vizio. D'altra parte Athanaël è un giovane aitante (come il baritono che lo impersonava, Jean-François Delmas) e anche se sotto la ricca «asiatica veste» spunta il suo «nero cilicio» non sembra affatto venuto «dal deserto la carne a maledir».⁵ Quando poi – sulle tracce del romanzo di Anatole France – Thaïs è convertita mentre Athanaël s'accende per lei d'impuro amore, la situazione è ribaltata ma sostanzialmente analoga. Nel disegno raffigurante la scena conclusiva come fu realizzata alla 'prima', Thaïs compare prossima a morire e già santificata, rapita in visioni celestiali di «profeti [...] santi [...] serafini dall'ali candide [...] arpe d'oro» e infine «Dio». È ancora avvenente, tuttavia, con le lunghe chiome sparse e il volto estatico, sicché il delirio erotico di Athanaël desta la compassione, anzi la «pietà» da lui invocata. In altre parole: Athanaël diventa commovente e perfino simpatico ora che lo «possiede il demonio» mentre non lo era affatto nel ruolo di esaltato redentore.

Che la santità fosse difficile da rappresentare sul palcoscenico, Massenet l'aveva già sperimentato musicando la vicenda di un racconto di Gustave Flaubert: infatti in *Hérodiade* la perversione della protagonista riusciva assai più interessante della virtù (non immune da tentazioni) del Battista. Questa dicotomia si rifletteva anche nelle scene. Lo scenario di *Hérodiade* propone una serie di ambienti di forte suggestione evocativa: il cortile del palazzo di Erode gremito di mercanti, di schiavi, di cammellieri; il Foro di Gerusalemme ove «la folla si accalca in abbigliamenti multiformi»; la dimora dell'astrologo caldeo Fanuele «da cui si scorge il cielo stellato»; la gran sala del festino nella reggia. Sono questi i luoghi del potere, sia istituzionale e palese sia magico e occulto. Vi è un solo ambiente sacro, il Tempio di Salomone, rappresentato tuttavia in una forma inquietante: una «ampia navata» con «a destra una cancellata che dà alle prigionie».⁶ L'accostamento è del tutto anomalo nella topografia melodrammatica e lo si potrebbe supporre casuale, funzionale all'uscita di scena di Jean e Salomé che «le guardie trascinano» in carcere; ma nel quadro successivo si ribadisce che il carcere fa proprio parte dell'edificio consacrato («Un sotterraneo del Tempio»). Il luogo del culto divino diventa insomma il luogo della sopraffazione e della violenza contro i giusti: Jean e una Salomé ancora (quasi) innocente che si preparano a morire «spenti, siccome casta fiamma».

Lo scenario di *Thaïs* è costruito in tutt'altro modo, molto più scaltro e articolato; si presta tuttavia a considerazioni abbastanza simili. Le scene 'profane' («In Alessandria, il terrazzo della casa di Nicia / In casa di Thaïs / Una piazza davanti alla casa di Thaïs») hanno un fascino voluttuoso e romanzesco che in quelle per così dire 'sacre'

⁵ Per le citazioni dal libretto e dallo scenario di *Thaïs* è stata utilizzata la versione di Amintore Galli per la prima rappresentazione italiana (Milano, Teatro Lirico 1903): la si legga qui, alle pp. 17-55.

⁶ Citazioni dalla versione italiana di Angelo Zanardini, che nel libretto edito da Ricordi per la recita del 23 febbraio 1882 alla Scala figura tra gli autori con Paul Millet e Henri Grémont (pseudonimo di Georges Hartmann). Questo perché l'opera avrebbe dovuto essere rappresentata in prima assoluta contemporaneamente all'Opéra e alla Scala. In realtà la 'prima' in lingua francese ebbe luogo al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles il 19 dicembre 1881.

(«Le capanne dei Cenobiti / Il giardino del monastero») manca. Ma non del tutto perché nell'austero eremo del primo atto si insinua la «Visione» di Athanaël con l'immagine di «Thaïs semignuda» che «esprime mimeticamente gli amori di Afrodite» nel teatro d'Alessandria: si instaura così una ambigua contaminazione tra i due opposti ideali e stili di vita. Di più: nella 'prima assoluta' del 1894 v'era la scena del «Merveglioso giardino. La tentazione», ispirata a *La tentation de Saint-Antoine* di Flaubert. Ritenuta scandalosa, fu espunta dall'edizione del 1898 e sostituita da quella dell'«Oasi» che inserisce una nuova variazione nel gioco degli intrecciati e contrastanti significati. Thaïs giunge nell'oasi fisicamente affranta, ma «il [suo] spirito, sciolto dalla terra, spazia alla fine nell'alta immensità»; Athanaël può dire: «La mia mission compii!». Siamo dunque in un clima devozionale, quanto ai contenuti; mentre la visione spettacolare privilegia gli aspetti pittoreschi: «Un pozzo sotto i palmizi. Più lontano, un rifugio fra la verzura. Ancora più lungi, sul margine della sabbia arsa dal sole, le bianche celle del ritiro d'Albina. Il sole è allo zenit. Sotto i palmizi parecchie donne procedono, una ad una, in silenzio, scendendo al pozzo, risalendo e allontanandosi». Il pensiero corre ai dipinti orientalisti di Delacroix, di Chasseriau, soprattutto di Gérôme: la disarmonia tra parola e immagine è sicuramente premeditata per far intendere che non tutto il lungo colloquio tra Thaïs e Athanaël celebra «la pace del Signore». La durezza prima, le sollecitudini poi di Athanaël per l'«ape smarrita» sono i sintomi criptici della sua passione terrena che infine si appalesa ed esplose nel desolato grido: «E non la rivedrò più mai! Più non la rivedrò!». Lo scenario di *Thaïs* è insomma da leggere come un commento rivelatore; è, d'altra parte, anche uno strumento difensivo: le compiacenze edonistiche della visione spettacolare stemperano e quasi annullano la satira anticlericale della fonte letteraria. Il romanzo di Anatole France aveva infatti suscitato reazioni ostili, da evitare nel caso di un'opera in musica programmata per conquistare il favore di un pubblico quanto più vasto possibile.

Esiste certamente una correlazione tra la scelta di soggetti biblici o sacri nelle opere in musica e la ricerca di messinscena d'ambientazione insolita, di preferenza orientale che potevano eccitare la fantasia del pubblico, il suo gusto per il *dépaysement* nello spazio e nel tempo. Questo effetto si poteva peraltro ottenere anche in soggetti che con la santità – in senso cristiano – nulla avevano a che fare; lo stesso Massenet aveva composto *Le Mage* che l'Opéra allestì (16 marzo 1891) con spettacoloso spiegamento di esotiche immagini sceniche e di sontuosi costumi ma con scarso successo.⁷ Altrettanto limitata fu la fortuna della *Salammbô* di Ernest Reyer, nonostante la messinscena ancor più sfarzosa dell'edizione del 1892 all'Opéra.⁸ In complesso, il pubblico mostrò maggiore interesse quando gli stessi effetti spettacolari erano applicati a soggetti di storia sacra trasferiti sul palcoscenico. Questi, è da credere, stimolavano più intensamente la curiosità e la sensualità degli spettatori con libere riletture di te-

⁷ Ne «L'illustration» del 21 marzo 1891 furono riprodotte le scene dell'Accampamento di Zaratra e del Tempio di Djahi. La Bibliothèque de l'Opéra conserva oltre alle cinque *maquettes* (teatrini in miniatura) ben sessantasei figurini di costumi (WILD, *Décors et costumes* cit., pp. 165-166). Nonostante tutto *Le Mage* non fu un successo.

⁸ Il libretto di Camille du Locle era tratto dal romanzo di Gustave Flaubert; la 'prima' ebbe luogo a Bruxelles, Théâtre de la Monnaie nel 1890; seguì nel 1892 l'Opéra di Parigi.



La scena del convento delle Filles Blanches nella prima esecuzione (Thaïs-Athanaël).

sti e rievocazioni di fatti che nel corso dei secoli erano stati cristallizzati in interpretazioni conformi ad un immutabile codice dottrinale. Le nuove interpretazioni fornite dalla drammaturgia musicale, spesso ma non sempre dissacranti, erano parallele a quelle elaborate contemporaneamente da letterati ed artisti. Sul versante storico e filosofico un punto di riferimento poté essere la *Vie de Jésus* di Ernest Renan, dotta indagine di matrice positivista che Oscar Wilde celebrò come «quinto Vangelo». Per questa ragione si è inserita la *Vie* nella cronologia sommaria che segue e che allinea:

- 1850 la rappresentazione di *L'enfant prodigue* di Scribe-Auber all'Opéra di Parigi segna una data importante nella storia della *égyptomanie* sulle scene;
- 1862 *La reine de Saba* di Gounod è rappresentata all'Opéra di Parigi; tra le scene v'erano l'*atelier* di uno scultore egizio e una ricostruzione ideale di Gerusalemme;
- 1863 Renan pubblica la *Vie de Jésus*;
- 1867 Anatole France scrive un poema intitolato *Paphnuce*;
- 1869 Stéphane Mallarmé pubblica il poema incompiuto *Hérodiade*;
- 1874 Gustave Flaubert pubblica *La tentation de Saint-Antoine*;
- 1875 Karoly Goldmark compone *Die Königin von Saba*;
- 1876 Gustave Moreau dipinge *Salomé danza innanzi ad Erode, Salomé tatuata, L'apparizione*;
- 1877 escono i *Trois contes* di Gustave Flaubert, uno dei quali è *Hérodias*, un altro *La légende de Saint-Julien l'Hospitalier*;
- 1877 a Weimar si rappresenta in lingua tedesca *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns;
- 1878 Gustave Moreau dipinge *Salomé in giardino*;
- 1880 il 26 dicembre a Milano è rappresentato alla Scala *Il figliuol prodigo* di Amilcare Ponchielli; al sontuoso allestimento si rimprovera la «miscela di roba egiziana e di roba assira»;⁹
- 1881 a Bruxelles si rappresenta *Hérodiade* di Jules Massenet;
- 1882 Gustave Moreau dipinge *Sansone e Dalila*;
- 1884 in *À rebours* Joris-Karl Huysmans descrive due quadri raffiguranti Salomé dipinti da Gustave Moreau, fingendo che appartengano al protagonista del romanzo, Des Esseintes;
- 1889 Anatole France trasforma *Paphnuce* in romanzo, pubblicato a puntate sulla «Revue des deux mondes»;
- 1890 nuova edizione del *Paphnuce* di France in volume, con titolo mutato in *Thaïs*;
- 1890 all'Eden-Théâtre di Parigi si rappresenta *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns;
- 1891 Oscar Wilde scrive, in francese, *Salomé* «drame en un acte»;
- 1892 *Samson et Dalila* viene rappresentata all'Opéra di Parigi;
- 1893 a Parigi, Théâtre de Vaudeville, si mettono in scena i *Drames sacrés* di Silvestre e Morand, con musiche di Charles Gounod, in un allestimento spettacolare; il quarto quadro è dedicato a *Salomé*;
- 1893 è pubblicata la *Salomé* di Wilde;
- 1894 prima rappresentazione di *Thaïs* di Massenet all'Opéra;
- 1894 *Salomé* di Wilde esce nella versione inglese di Lord Alfred Douglas;
- 1896 a Parigi si rappresenta *Salomé* di Wilde, protagonista Lina Munte;

⁹ Ferdinando Fontana, «Il Corriere della sera», 1 gennaio 1881. Il libretto era di Angelo Zanardini, le scene di Carlo Ferrario che nel Sacrario del Tempio d'Ilia e nell'Atrio dei sacerdoti dispiegò una monumentale fantarcheologia. In precedenza, il 20 ottobre 1868, il coreografo Pasquale Borri aveva creato a Napoli, Teatro di San Carlo, il ballo *Nephte o il figliuol prodigo*, di cui si conservano a Novara, Musei civici, i figurini di Filippo del Buono.



Bozzetto scenico di Marcel Jambon (1848-1908) per la prima esecuzione; atto I, quadro I (*La Thébaidé. Les cabanes des Cénobites au bord du Nil*).



Bozzetto scenico di Eugène-Louis Carpezat (1833-1912) per la prima esecuzione; atto I, quadro II (*Terrasse devant Alexandrie*).

- 1898 nuova edizione con varianti della *Thaïs* di Massenet all'Opéra;
- 1905 a Dresda prima assoluta di *Salome* di Richard Strauss, fondata sulla tragedia di Oscar Wilde;
- 1906 all'Opéra-Comique di Parigi si rappresenta *Marie-Magdeleine*, oratorio di Massenet del 1873 trasformato in opera;
- 1910 *L'enfant prodigue* di Claude Debussy, nato in forma di cantata, acquista una veste scenica nella rappresentazione di Londra, Covent Garden.

Tutto sommato i soggetti di storia sacra prescelti non erano numerosissimi e nella maggioranza dei casi gli scenari, per quanto diversi tra loro, avevano in comune la ricerca di ricostruzioni archeologiche (o fantarcheologiche) in cui si inseriva sovente un quadro sensazionale: come il Tempio d'Iside ne *L'enfant prodigue* di Scribe-Auber, il crollo del Tempio di Dagon in *Samson et Dalila* di Saint-Saëns. Una ricetta di confezione operistica per questo che si configurava ormai come un 'genere' fu scherzosamente fornita da Ernest Reyer che, mentre *Thaïs* era in preparazione, aveva commentato: «*Le Mage est loin, Werther est proche / Et déjà Thaïs est sous roche. / Admirable fécondité!*».¹⁰ Dopo la recita all'Opéra aggiunse: «*Thaïs épouse Le Mage, ils auront beaucoup d'enfants*».¹¹ Lo 'sposalizio' tra le due opere di Massenet avrebbe unito esotismo+erotismo+misticismo+tentazione e peccato in una formula, secondo Reyer, pronta ad essere replicata in copie conformi. In realtà la ricetta era applicabile più al passato (ad esempio a *Hérodiade* e a *Samson et Dalila*) che al futuro perché intanto nel sistema si era infiltrata una notevole eccezione: la *Salomé* di Oscar Wilde che nell'anno 1896 sarebbe giunta sul palcoscenico,¹² dimostrando con la sua scena unica che si poteva evitare sia la commistione di luoghi sacri e profani (abbastanza fastidiosa nella *Hérodiade* di Massenet), sia il rischio che le immagini mutevoli e accattivanti distraessero dalla vicenda lo spettatore. Wilde non aveva peraltro rinunciato al dinamismo scenico, affidato agli effetti di luce: la luna che sorge, scompare e riappare, le stelle prima luminose poi offuscate, le torce accese e poi spente. Strauss mantenne la stessa impostazione strutturale e visuale nella sua *Salome*; fu una scelta coraggiosa, che si svincolava da molte convenzioni del teatro melodrammatico.

Seguire passo passo il percorso dei due tipi di messinscena è complicato dal fatto che non sono pertinenti a specifici soggetti. Seguire le tracce dei soggetti può essere deludente, se si pensa che dopo *Salome* di Strauss vengono *La tragédie de Salomé* di Florent Schmitt (1907), *Salomé* di Antoine Mariotte (1908), le musiche di scena di Aleksandr Glazunov per la tragedia di Oscar Wilde (1909).¹³ Vi si potrebbe aggiungere, per l'Italia, un inserto tratto da Wilde-Strauss ne *La festa del grano* (1910), libretto di Fausto Salvatori e musiche – strano a dirsi – di don Giocondo Fino che in precedenza aveva composto *Il Battista*, confezionato come contraltare di *Salome* e polemicamente andato in scena al Teatro Vittorio Emanuele di Torino nel 1906 men-

¹⁰ «*Le Mage è lontano, Werther è vicino / E già Thaïs è in stampa / Mirabile fecondità!*». Dopo la 'prima' a Vienna nel 1892, *Werther* era stato rappresentato all'Opéra Comique di Parigi il 26 gennaio 1893.

¹¹ «*Thaïs sposa Le Mage, avranno molti figli*».

¹² Si potrebbe osservare che si trattava d'un teatro di prosa e non d'opera in musica. Ma il gusto per la sontuosità sovrabbondante si riscontrava allora anche negli allestimenti dei teatri di prosa parigini.

¹³ Si veda MARIO BORTOLOTTI, «... aus Märchenzeit»: sulla «*Salome*» di Strauss, in *Salome*, Milano, Teatro alla Scala-Rizzoli RCS, 2000-2001, pp. 45-65: 46.



Bozzetto scenico di Eugène-Louis Carpezat per la prima esecuzione;
atto II, quadro I (*Chez Thais*).



Bozzetto scenico (incompleto) di Eugène-Louis Carpezat per la prima esecuzione;
atto II, quadro II (*Une place devant la maison de Thais*).

tre al Teatro Regio si rappresentava l'opera di Strauss.¹⁴ La scia di *Thaïs*, d'altra parte, può essere infida. In *Irene*, opera del portoghese Alfredo Keil, la vicenda del pio monaco Remigio il quale induce la protagonista a entrare in convento ma è preso per lei da una passione che è «fiamma, tormento, incendio, fuoco divoratore» ricorda molto da vicino quella di Athanaël, o meglio di Paphnuce perché la data (1893) rimanda al romanzo di Anatole France e non all'opera di Massenet.¹⁵

Vi furono naturalmente altre e numerose storie operistiche di cortigiane pentite e santificate: nessuna coll'inquietante fascino di *Thaïs*. Con un considerevole balzo in avanti (circa quarant'anni) quanto al tempo e un breve viaggio (dalla Francia all'Italia) quanto allo spazio incontriamo comunque una concittadina e collega della Taide cristiana che merita qualche attenzione. È *Maria Egiziaca* nel «mistero» di Claudio Guastalla-Ottorino Respighi (New York, 1931) ed è, con diversa denominazione, *Maria d'Alessandria* nell'opera di Cesare Meano-Federico Ghedini (Bergamo, 1937). Tra queste due Marie (che sono sempre la stessa Maria) e la *Thaïs* di Massenet non v'è alcun legame musicale, concettuale, storico ma in comune resta, immutato, un problema: come rappresentare la santità sul palcoscenico? Per le due *Marie* la soluzione era ancor più ardua che per *Thaïs* perché la fonte d'ispirazione non era il sulfureo romanzo di Anatole France ma il piissimo compendio delle *Vite de' SS. Padri* di Domenico Cavalca;¹⁶ e come si può far risaltare la luce della santità senza lo sfondo cupo del peccato? A *Maria d'Alessandria*, quanto meno, il libretto concede una scena di seduzione ma a *Maria Egiziaca* dobbiamo credere sulla parola quando afferma che «i [suoi] peccati sono senza numero». Il contrasto evidenziatore avrebbero dovuto suggerirlo le immagini visuali, e qui la situazione non era uguale per le due opere. *Maria d'Alessandria*, creata pochissimi anni dopo *Maria Egiziaca*, doveva di necessità differenziarsene anche nella impostazione scenica. La singolare soluzione a scena fissa in forma di trittico, adottata da Nicola Benois per *Maria Egiziaca*, induceva anzi quasi obbligava a seguire per *Maria d'Alessandria* la strada delle variate immagini spettacolari. Lo scenario comprende infatti: il porto e il faro di Alessandria con la taverna ove Maria esercita la sua professione / la nave che porta Maria verso la Palestina / la nave sconvolta dalla tempesta notturna / le coste deserte della Galilea. Non mancano gli effetti speciali: oltre alla tempesta l'apparizione del Figlio, figura di Cristo, che induce Maria alla conversione e alla penitenza. La distribuzione elenca venti parti vocali e un'azione mimica. Si tratta insomma di una messinscena complessa che esige rievocazioni di sontuosa perversità prima, poi di onirica purezza. Non sembra che questi esiti si ottenessero alla 'prima' di Bergamo ove, secondo Franco Abbiati, si sarebbero desiderate «una maggiore consonanza architettonica e una più viva animazione delle immagini».¹⁷

¹⁴ Per questa e altre storie di santità teatrali: MERCEDES VIALE FERRERO, *Di alcune eclettiche Sante della scena musicale novecentesca*, in *Il Novecento musicale italiano*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 341-360.

¹⁵ *Irene* fu rappresentata al Teatro Regio di Torino. Nella trama v'era una complicazione supplementare rispetto a *Thaïs*: Irene nel chiostro a sua volta si innamorava del guerriero Britaldo. Riusciva a vincere la tentazione ma veniva uccisa dal respinto Britaldo. Lieto fine, comunque: gli angeli la trasportavano in cielo.

¹⁶ Fonte dichiarata e citata ampiamente in Guastalla-Respighi; fonte largamente variata con inserti e tagli, ma pur sempre tenuta presente in Meano-Ghedini.

¹⁷ Recensione di Franco Abbiati («Il Corriere della sera», 10 settembre 1937).



Bozzetto scenico di Marcel Jambon per la prima esecuzione;
atto III, quadro II (*La tentation. Jardin merveilleux*).



Bozzetto scenico di Marcel Jambon per la prima esecuzione;
atto III, quadro III (*Le jardin du monastère d'Albine*).



Sanderson e Delmas durante le prove della prima
(«THAÏS: Nicias me l'a donnée – ATHANAËL: Nicias!»; atto II, quadro II);
Sibyl Sanderson, in una posa caratteristica.

Maria Egziaca, definita «mistero», aveva proporzioni assai più ridotte. I dieci personaggi erano interpretati da cinque voci; cinque era quindi il numero massimo di cantanti presenti in scena per i due primi «Episodi» e ne bastavano tre per il terzo. Il testo del libretto utilizzava un lessico ambiguo: nelle intenzioni voleva essere un fedele ricalco della fonte trecentesca, da cui estraeva anche puntuali citazioni, ma di fatto nella tessitura arcaica si infiltravano spesso reminiscenze dannunziane. Una così artificiosa elaborazione richiedeva la complicità dello spettatore che ove non fosse stato consapevole del *pastiche* avrebbe trovato un simile linguaggio sconcertante e a tratti quasi comico sulle labbra di una cortigiana del quarto secolo.¹⁸ A coinvolgere il pubblico nel gioco provvedeva la scena di Nicola Benois, così descritta nel libretto:

Un grande trittico chiuso, con la bella cornice scolpita e dorata poggia su tre gradini alla parete di velluto violaceo. Due angeli biancovestiti, èsili e àpteri, escono dalla parete dall'uno e dall'altro lato del quadro, lentamente: lievi e silenziosi aprono i portelli del trittico, e dileguano.

Appare nel primo quadro il porto di Alessandria folto di vele e d'alberi; una nave è accostata e un giovine marinaio sta seduto sul bordo [...]; a riva su un pilastro basso e avvolto di gomene, è Maria che guarda lontano verso il mare, e par che sogni. Nel secondo quadro appare il deserto oltre il Giordano, e la grotta dove l'abate Zosimo trascorre in solitudine il tempo di quaresima; un leone è dipinto in atto di scavare una fossa [...]; nel fondo è una palma. E nel quadro ultimo appare la porta del tempio di Gerusalemme, dove nel giorno della Esaltazione della Croce si mostra ai fedeli il legno santo.

L'idea del «trittico»¹⁹ era risolutiva per mostrare che non si stava raccontando una storia vera ma dipingendo una moralità esemplare svolta in tre 'stazioni' ove tutti – cantanti in carne ed ossa e immagini illusivo – avevano la funzione di emblemi e figure. Maria poteva essere successivamente il peccato, il pentimento, la redenzione, così come il «leone dipinto» era figura del demonio che scava la fossa per la morte eterna del peccatore, e la palma «nel fondo» suggeriva la presenza di un'oasi col significato di ristoro spirituale offerto dalla fede. Il trittico si configura come un *theatrum* fittizio nel teatro vero e ci informa che tutto quanto in esso accade appartiene al mondo della *imago* racchiusa entro la «bella cornice dorata». Al termine del gioco «escono dalla parete [...] due Angeli, e vengono a chiudere il trittico, lentamente. E così si tornano e dileguano».

La scena sintetica e allusiva di Benois per *Maria Egziaca* sta esattamente agli antipodi di quelle sontuosamente materiche di Carpezat e Jambon per *Thaïs* di Massenet e non soltanto perché dal 1894 al 1931 erano trascorsi quasi quaranta anni, ed erano stati anni cruciali per la storia della scenotecnica e dell'espressione artistica, ma perché un argomento analogo (la conversione e santificazione di una peccatrice) era affrontato in modo totalmente opposto. Tuttavia in nessuno dei due casi la santità è in qualche modo resa visibile sul palcoscenico. In *Thaïs* l'apparizione dell'empireo cele-

¹⁸ Questo genere di linguaggio si ritrova in numerose altre rappresentazioni più o meno sacre di quegli anni, talvolta con qualche fondamento storico come in *Margherita da Cortona* di Licinio Refice (1938), talaltra in applicazioni del tutto insensate.

¹⁹ Claudio Guastalla rivendicò a sé l'idea del trittico, ed è possibile che così fosse ma certo occorreva un artista del calibro di Benois per darle forma, stile e agibilità. Peraltro la scena suscitò anche giudizi negativi; qui basti citare quello di GIANANDREA GAVAZZENI, *Ricordi ed esperienze su Respighi*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, p. 91.

ste è riservata alla protagonista che non può dividerla con lo spettatore; il quale meglio riesce ad intendere il dramma di Athanaël, travolto dalla devastante scoperta di sé stesso. Quanto a *Maria Egiziaca* proprio la scena chiarisce che tutto quanto si vede è una ingegnosa invenzione, evocativa di un mondo remoto e perduto.

Ma allora, in quale quadro scenico sarà possibile rappresentare la santità? Sorge il dubbio che il quadro più efficace sia la spoglia stanza in cui muore Violetta, cortigiana redenta dall'amore e non dal pentimento.

Louis Gallet*

A proposito di *Thaïs*. La poesia 'melica'

(traduzione e note di Emilio Sala)

La questione dell'uso della prosa nella musica vocale impegna da qualche tempo i compositori e alcuni scrittori. Anche se si tratta di un problema veramente antico nella storia dell'arte, esso è stato finora discusso solo nell'ambito ristretto degli operatori professionali. Oggi invece è diventato oggetto di un dibattito più ampio, assurdo perfino agli onori della cronaca. La stampa ha infatti, secondo un costume sempre più diffuso, svolto delle inchieste per sapere dai principali interessati, cioè dai compositori, che cosa ne pensassero dell'utilizzo della prosa al posto dei versi nei libretti d'opera. Sono stati così interpellati Charles Gounod, Ambroise Thomas, Massenet, Saint-Saëns, Paladilhle, Reyer, così come, in un ambito meno accademico, Victorin Joncières, Salvayre, Benjamin Godard e Henri Maréchal.

Charles Gounod non ha mancato di ricordare che già una ventina d'anni prima egli aveva posto e trattato la questione sulla quale ora lo si consultava, rispondendo in modo affermativo: «la prosa può essere messa in musica nel teatro, fermo restando che, ovviamente, non tutta la prosa è allo stesso modo adatta al canto e che il suo ritmo dovrebbe essere fatto oggetto di uno studio speciale». L'illustre autore del *Faust* si riferisce al *George Dandin*, a tutt'oggi inedito e incompiuto, in cui egli ha direttamente musicato il testo di Molière.¹

Gli altri compositori hanno risposto in maniera meno categorica, dividendosi tra chi è a favore della prosa e chi è a favore dei versi, tuttavia con molti distinguo e senza giungere a scelte definitive che essi sembrerebbero rinviare al momento in cui si presentasse davvero l'occasione di mettere in pratica la teoria, com'è capitato oggi a Massenet.

Per quanto mi riguarda, vivendo da più di vent'anni, per ragioni di lavoro, in stretto contatto con i problemi della musica drammatica, posso dire di essere sempre stato particolarmente colpito dalla tendenza dei compositori a 'prosaicizzare' il verso; nelle mie *Notes d'un librettiste*,² ho perfino formulato una definizione il cui carattere paradossale non è senza un fondo di verità: «*Poème lyrique*: opera in versi che si affida a un musicista perché la riscriva in prosa».

Il fatto è che davvero pochi compositori dimostrano un senso letterario tale da garantire il rispetto assoluto del testo poetico. Si deve al loro modo arbitrario ed egoi-

* Questo articolo, prima di essere stampato a mo' di prefazione del libretto di *Thaïs*, fu pubblicato nel «Ménestrel» dell'11 marzo 1894, a ridosso della *première* dell'opera che ebbe luogo il 16 marzo dello stesso anno.

¹ Sul *George Dandin* di Gounod (1874-1875), la cui partitura incompleta è stata venduta all'asta nel 1977 a un acquirente a tutt'oggi sconosciuto, vedi STEVEN HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 87-88 e 228-229.

² LOUIS GALLET, *Notes d'un librettiste. Musique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1891.

sta di comporre, al loro uso di disattendere sistematicamente la forma letteraria originaria per rimaneggiarla, deformarla, senza alcun rispetto delle regole, in modo che si adatti alle linee della loro musica, si deve a loro, insomma, la presenza nei libretti d'opera di tanti cattivi versi, di tanti mostruosi adattamenti, alcuni dei quali sono diventati famosi per la loro ridicolaggine. Di certo, se il librettista potesse rendere la pariglia al musicista e, cosa abbastanza inverosimile, costringerlo contro le regole della sua arte a torturare le forme musicali, popolando il pentagramma di smorfie e barbarismi, se ne sentirebbero allora delle belle!

Ebbene, questo è esattamente ciò che domanda e che talora impone il compositore al suo collaboratore. Quando quest'ultimo non si rassegna a rimaneggiare il testo per farne il mostro che la tirannia musicale esige, si espone al rischio di cambiamenti e mutilazioni tali che la sua creatura, ridotta ad un ammasso di versi storpiati, non assomiglia nemmeno più a dell'onesta prosa.

A dire il vero, i compositori come Charles Gounod, Saint-Saëns e Jules Massenet, dei quali in particolare qui ci occupiamo, non cadono in questa trappola così mortificante per la poesia. Essi sono artisti completi che amano non solo la musica, ma anche tutto ciò che può colpire e commuovere la loro straordinaria sensibilità artistica: dalla letteratura più raffinata alla scultura, dalla contemplazione di un bel quadro alla lettura di una bella prosa o poesia, o all'ascolto di una bella sinfonia. Essi non hanno certo fatto della prosa per scarso riguardo o disinteresse nei confronti della poesia, ma solo come conseguenza di una verità palmare: la ritmica musicale non è assimilabile né assoggettabile alla ritmica poetica, i loro punti d'appoggio non sono necessariamente gli stessi, in altre parole ciò che rima poeticamente non sempre rima musicalmente.

Non è difficile trovare in Gounod degli esempi della verità appena enunciata. Il più famoso riguarda il rimaneggiamento dei primi versi della cavatina di Faust, «Salut, demeure chaste et pure», nel secondo atto dell'opera omonima:³ dal primo alessandrino Gounod estrae una frase di otto sillabe ripetuta due volte, seguita da un'altra frase di otto sillabe composta dalla somma di ciò che resta del primo alessandrino e dalle prime tre sillabe del secondo [= *où se devine la présence*]; ciò che rimane del secondo alessandrino è ancora una frase di otto sillabe, con la quale il compositore si ritrova a braccetto con il suo poeta.

Ma vorrei concentrarmi ora sul modo di operare di J. Massenet. Egli, per quanto sensibile alla forma letteraria e ai suoi contorni più ricercati, lo è ancora di più alla potenza e al rilievo dell'immagine; il suo spirito riceve da essa un'impressione assai acuta, assai intensa; egli non esita allora, per coglierla meglio – che sia morale o materiale, pittoresca o psicologica – a liberarsi di tutto ciò che l'avvolge e l'accompagna ritmicamente in sede verbale. È proprio per l'immagine che egli costruisce il suo edificio musicale, il tempio nel quale essa viene esaltata e venerata; egli la riproduce nei diversi dettagli della sua architettura e fa convergere su di essa tutte le forze espressive di cui dispone. Con il suo ritmo musicale non teme di distruggere quello poetico, se si tratta di rendere in modo più efficace e completo tale impressione.

³ In realtà si tratta della scena quarta del terzo atto (*Le jardin de Marguerite*). Vale anche la pena di ricordare – in nota – i due alessandrini di Jules Barbier e Michel Carré che la musica di Gounod riscrive nel modo indicato da Gallet: «Salut! Demeure chaste et pure, où se devine / La présence d'une âme innocente et divine».

Darò solo due esempi di questo procedimento. In *Ève*, la sua seconda composizione lirica importante,⁴ Massenet si trova in presenza di una serie di strofe nettamente ritmate le cui rime cozzano periodicamente fra loro alla ricerca di una musicalità particolare, in grado di suggestionare l'ispirazione del compositore.

Et des lèvres de la femme
 Une flamme
 Sur tous les êtres descend,
 La création divine
 S'illumine
 De son regard caressant.

Ebbene, il compositore utilizza tutto il passo, ma invece di conservarne la struttura ritmica, sopprime l'ultima parola. La strofa crolla, ma l'immagine resta:

La création divine
 S'illumine
 De son regard!...

E su questa sospensione la musica si espande, scoprendo degli orizzonti che la parola «caressant» le teneva nascosti: invece di un'impressione ristretta, il compositore ci offre una larga panoramica sull'infinito. Anche se «ha fatto della prosa», non gliene vogliamo.

In un altro passo dello stesso oratorio, Massenet trova un'indicazione scenica che dipinge il risveglio dell'uomo, la sua estasi di fronte alla donna comparsa all'improvviso al suo fianco. Questa immagine lo solletica ed egli, senza pensarci due volte, fa cantare al Narratore tale didascalia: che sia vile prosa o preziosa poesia poco conta se può adattarsi alla ritmica musicale.

Data questa tendenza, non ci stupiamo che Massenet abbia pensato per *Thaïs* a un libretto dalla forma libera e flessibile, in grado di ottenere senza mostruosità e senza alterazioni del testo un accordo perfetto tra poesia e musica. «Poema in prosa»: questa è stata l'esplicita richiesta di Massenet quando ha deciso di scrivere *Thaïs*.

Pur riconoscendo la pertinenza di una simile scelta, il librettista la fece propria solo a patto di poter ricorrere a un procedimento in grado di conciliare le sue idee con quelle del compositore. L'attaccamento quasi religioso alle forme classiche della versificazione, fino a quel momento rigorosamente osservate, gli aveva in particolare sempre fatto amare il gioco delle rime. Egli trovava d'altra parte nel romanzo di Anatole France, la fonte del libretto di *Thaïs*, una miniera meravigliosa in cui ad ogni passo si possono incontrare dei versi spontanei, limpidi e deliziosi, incastonati in una prosa ricca e brillante. Anatole France non è infatti solo un maestro della prosa, ma anche uno squisito poeta.

Tutto sembrava dunque congiurare a favore dell'uso esclusivo del verso lirico. E certamente ci sarà chi rimprovera all'autore del testo di *Thaïs* il diverso sistema adottato; che troverà invece una migliore accoglienza presso chi, avendo la prosa facile e

⁴ Manco a dirlo, Gallet è l'autore del libretto di *Ève*, «mystère» in tre parti per la musica di Jules Massenet (1875).

temendo i rigori della prosodia, lo reputa più comodo. Considerazione peraltro assai ingannevole perché, per quanto riguarda il giudizio su un'opera, nulla deve rendere un autore più severo con se stesso – e gli altri con lui – che le eccezioni alle regole cui egli fa talora ricorso.

Orbene, *Thaïs* non è, come s'è detto e scritto, e come Massenet aveva in prima istanza disposto, un poema in prosa; si tratta invece, per usare il felice termine preso in prestito da una fonte greca dall'erudito direttore del conservatorio di Bruxelles, François-Auguste Gevaert, di un tentativo di «poesia melica». ⁵ Esso obbedisce per molti versi alle regole dell'arte poetica; evita lo iato e tiene conto della sonorità delle parole; segue l'andamento ritmico e il numero delle sillabe; cerca di contenere le idee nei limiti della struttura metrica; tuttavia non usa quasi mai le rime. Solo raramente una di esse risuona, inattesa, come per sorprendere l'orecchio senza condizionare l'ordine del costruito.

La poesia melica, secondo Gevaert, è proprio quella che si applica alle parole destinate alla musica: essa agisce in modo tale da creare una costante solidarietà tra la frase musicale e quella letteraria che si trovano per così dire incorporate l'una nell'altra.

Gli antichi hanno conosciuto la poesia melica. La loro poesia pura aveva tuttavia delle leggi ben più severe di quelle che la nostra poesia francese ha così a lungo osservato. Ora, alcuni innovatori d'oggi hanno pensato bene di abbandonare anche queste leggi, sostituendo all'esametro e ai suoi derivati dei versi polimorfi prolungabili alla bisogna: dei versi che procedono in modo irregolare e che, di alterazione in alterazione, si condensano in una sorta di prosa, di gergo oscura e pastosa dove forse si nascondono anche dei diamanti, ma dove diventa sempre più difficile distinguerli. Anche per questo penso che si dovrebbe perdonare alla poesia di *Thaïs* il fatto di avere una forma indipendente dalla rima: in fin dei conti essa è ancora «quasi in versi».

Prima di scriverla in questo modo, il suo autore si è ricordato che circa vent'anni prima, durante una cena a casa del pittore Diaz, il compositore Gevaert, sotto la cui autorità si pone questo nuovo procedimento di scrittura lirica, parlava già con convinzione della necessità di riformare le regole della versificazione operistica. Sicché, una volta compiuta la sua fatica secondo i principi esposti più sopra, l'autore del testo di *Thaïs* rivenne col pensiero a quell'incontro dell'inizio della sua carriera e scrisse a Gevaert per ricordargli il loro colloquio di vent'anni prima:

Lei sosteneva una forma di libretto che, sopprimendo l'obbligo della rima, fosse in grado di rendere più disinvolto e imprevedibile il dialogo. Il suo obiettivo non era tanto la prosa o un'altra forma convenzionale assolutamente indipendente dalle precedenti, ma una sorta di versificazione senza rime obbligatorie. Ebbene, le sue parole mi sono venute spesso in mente e nel mio libretto non ho fatto altro che tentare di applicare i principi da lei esposti durante il nostro incontro di tanto tempo fa. Poiché vorrei premettere al mio libretto una introduzione, sarebbe assai prezioso per me poter disporre di qualche vostra riga in cui sia esposto ciò che pensate oggi di un'opera scritta tenendo sempre presente il ritmo e il numero, ma senza preoccupazione della rima.

⁵ Di F.-A. Gevaert (1828-1908), compositore e musicologo, sono ben noti tra l'altro i contributi dedicati alla musica antica e medievale: *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (1875) e *Les origines du chant liturgique de l'église latine* (1895).

La risposta di Gevaert non si fece attendere:

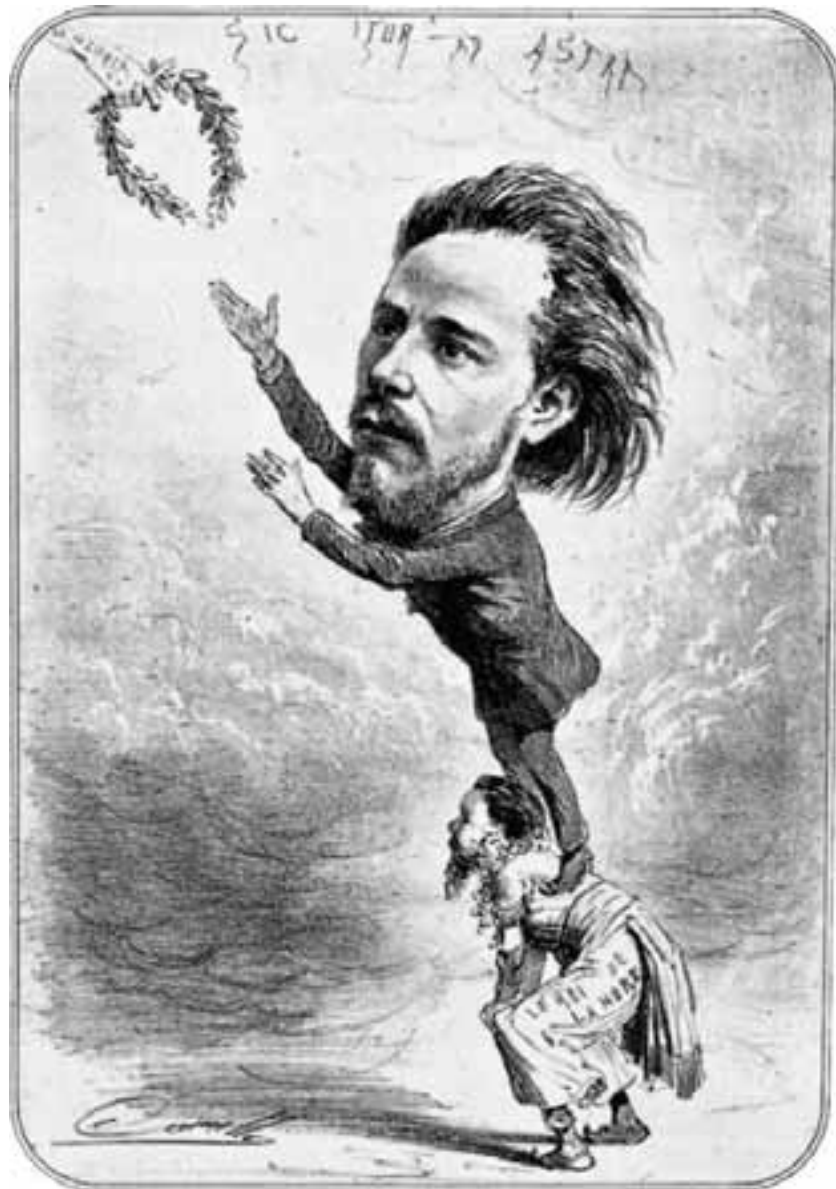
Le idee sulle forme della poesia melica destinata al teatro, che vi comunicai una ventina di anni fa, non hanno fatto altro che irrobustirsi nel frattempo. Oggi più che mai esse sono opportune, visto che i compositori hanno abbandonato, sulla scia di Wagner, la melodia simmetrica e squadrata. Niente è più assurdo della conservazione nel testo di una ripercussione ritmica che non ha più corrispondenza nella melodia! Come dite giustamente voi stesso nelle righe che avete avuto la bontà di inviarmi, la forma letteraria che il dramma musicale di oggi esige è quella della prosa poetica o, se si vuole, della poesia senza rime, eccezion fatta per quei luoghi in cui il compositore vuole riprendere la melodia periodica di tipo regolare. Così, tanto per farvi un esempio, solo due passi della *Valchiria* dovrebbero secondo me essere in rima: la canzone della primavera nel primo atto e, nel terzo, la fine dell'addio di Wotan, quando il dio chiude gli occhi alla figlia... Per quanto riguarda la vostra introduzione, vi sollecito a scriverla: insieme al principio potrete infatti offrire l'esempio, cosa essenziale per realizzare una riforma.

Queste idee trovano un riscontro recente nella tesi di dottorato di Jules Combarieu, il cui assunto può essere, secondo l'autore stesso, così formulato: tanto la musica moderna assomiglia dal punto di vista ritmico alla poesia musicale dei greci, quanto essa differisce sotto tutti i punti di vista dalla poesia moderna.⁶ Questo assunto ricorda le considerazioni di Gevaert sulla poesia melica. E sulla questione del rapporto tra poeta e musicista, ovvero delle concessioni che il primo deve al secondo, Combarieu sembra giungere alle nostre conclusioni: «Il poeta è il signore del musicista, ma un signore che acquista la sua sovranità coi più grandi sacrifici e prende lo scettro solo per indossare il più povero dei vestiti».

Mi è parso opportuno far precedere il testo di *Thaïs* da queste rapide considerazioni. Esse potranno forse prevenire alcune critiche e rendere più indulgenti, lo spero, i fedelissimi della forma poetica pura.

Louis Gallet, febbraio 1894

⁶ La tesi di dottorato *Les rapports de la musique et de la poésie considérée au point de vue de l'expression* di J. Combarieu (1859-1916), uno dei fondatori della musicologia francese, venne discussa nel 1893 e pubblicata l'anno successivo.



Camillo Marietti, *Caricatura di Jules Massenet*.
Risale al 1878, l'anno in cui andò in scena al regio di Torino *Il re di Lahore*.

Jürgen Maehder

Bibliografia

Jules Massenet e la sua opera nello specchio della ricerca musicologica

A differenza della ricerca sulla musica sinfonica tedesca e austriaca dell'Ottocento, oramai consolidata da un'autorevole tradizione, l'attuale conoscenza di quella operistica coeva presenta tuttora impressionanti lacune. Ciò vale soprattutto per quelle nazioni in cui la partitura, vuoi per un diritto d'autore regolamentato in ritardo (Italia), vuoi a causa di una politica editoriale diversa (Francia), non costituiva il punto cardine della vita musicale. Mentre in Italia il possesso della partitura, almeno nella prassi teatrale dell'epoca, implicava il diritto di eseguire l'opera, il che non ne rendeva la diffusione della partitura affatto conveniente da parte degli stampatori, l'editoria musicale francese puntava consapevolmente alla promozione della riduzione per canto e pianoforte. In ambedue i casi, lo spartito costituiva dunque il mezzo privilegiato di divulgazione della musica operistica, ovviamente a danno della partitura d'orchestra.

Mentre sono ben avviate le edizioni critiche dei maggiori operisti italiani e già volgono al termine quelle dei compositori di ambito tedesco del tardo Ottocento e del primo Novecento, un'iniziativa simile per la musica di Massenet non è neppure stata progettata. L'assenza di edizioni attendibili realizzate sulle fonti – le quali, a differenza della ben più complessa situazione italiana, sarebbero comunque facilmente reperibili alla Bibliothèque Nationale –, trova un riscontro nella mancanza, fino a pochi anni fa, di studi attendibili sulla vita e sulla musica di Jules Massenet, nonché sulla vita teatrale del suo tempo.

È stato ripetutamente detto che qualsiasi studio serio su un operista si basa su edizioni attendibili dei libretti in tutte le fasi della loro genesi, sull'edizione critica delle partiture e sul catalogo completo delle opere, sull'edizione degli scritti del compositore nonché della sua corrispondenza: nel caso di Massenet, a differenza della maggioranza dei musicisti francesi dell'Ottocento, tutti questi requisiti mancano. Se nel corso degli ultimi anni la ricerca sulla musica del secondo Ottocento francese si è notevolmente intensificata, questo si deve soprattutto all'iniziativa di alcuni studiosi che, spesso al di fuori della musicologia ufficiale transalpina, hanno contribuito in maniera decisiva alla nascita di una ricerca attendibile sull'opera francese di fine secolo.

Mentre gli ultimi due decenni del Novecento sono stati complessivamente un periodo fertile per gli studi, non solo per l'uscita dei carteggi di alcuni compositori della generazione successiva quali Claude Debussy,¹ Maurice Ravel,² Emmanuel Chabrier,³

¹ FRANÇOIS LESURE, *Claude Debussy: Lettres 1884-1918*, Paris, Hermann, 1980 (edition augmentée: *Correspondance, 1884-1918*, Paris, Hermann, 1993); trad. it.: Torino, EDT, 1990.

² Maurice Ravel. *Lettres, écrits, entretiens*, a cura di Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, 1989; trad. it.: *Ravel. Lettere*, Torino, EDT, 1998.

³ EMMANUEL CHABRIER, *Correspondance*, a cura di Roger Delage e Frans Durif, Paris, Klincksieck, 1994.

Gustave Charpentier,⁴ Albéric Magnard,⁵ Édouard Lalo⁶ e Camille Saint-Saëns⁷, ma anche per la pubblicazione di importanti lavori su alcuni dei maggiori compositori dell'epoca di Massenet, quali Georges Bizet,⁸ Claude Debussy,⁹ Ernest Chausson,¹⁰ Vincent d'Indy,¹¹ e Maurice Ravel,¹² la ricerca su Massenet non ha ancora conosciuto un momento altrettanto felice. Gérard Condé ha curato un'edizione attendibile dei *Mémoires* del compositore con commento critico,¹³ mentre la biografia definitiva del compositore si deve alla passione dello studioso americano Demar Irvine.¹⁴ Purtroppo una morte tragica ha impedito al giovane musicologo belga Patrick Gillis di portare a termine il catalogo completo delle opere di Massenet, a cui stava lavorando, ma i suoi saggi nei vari numeri di «L'Avant-Scène Opéra» dedicati al compositore¹⁵ testimoniano a sufficienza un impegno critico che avrebbe certamente prodotto un cambiamento di rotta negli studi. All'entusiasmo suo e di Gérard Condé si deve inoltre, nell'ottobre del 1992, l'organizzazione del convegno internazionale *Massenet et son oeuvre dans le contexte esthétique de son temps* a Saint-Étienne, i cui atti costituiscono finora l'unico volume collettivo uscito da un simposio dedicato al compositore.¹⁶

In attesa di un'edizione critica delle opere e della corrispondenza del compositore, resa ancora più necessaria da un lato da epistolari privi di qualsiasi fondamento filologico, dall'altro dalla certezza che più di 1200 lettere del compositore giacciono nella collezione privata della famiglia Massenet,¹⁷ alcuni studiosi hanno cominciato a dedicarsi al lavoro di ricerca propriamente musicologica. La dettagliata indagine sul-

⁴ FRANÇOISE ANDRIEUX, *Gustave Charpentier. Lettres inédites à ses parents: La vie quotidienne d'un élève du Conservatoire 1879-1887*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

⁵ ALBÉRIC MAGNARD, *Correspondance*, a cura di Claire Vlach, Paris, Publications de la Société Française de Musicologie, 1997.

⁶ EDOUARD LALO, *Correspondance*, a cura di Joël-Marie Fauquet, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

⁷ CAMILLE SAINT-SAËNS, *Regards sur mes contemporains. Écrits*, a cura di Yves Gérard, Arles, Éditions Bernard Coutaz, 1990.

⁸ HERVÉ LACOMBE, *Georges Bizet*, Paris, Fayard, 2000.

⁹ EDWARD LOCKSPEISER, *Debussy: his Life and Mind*, London, Cassell, 1962, 1965, trad. it.: *Debussy, la vita e l'opera*, Milano, Rusconi, 1983; THEO HIRSBRUNNER, *Debussy und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 1981; ROBERT ORLEDGE, *Debussy and the theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; FRANÇOIS LESURE, *Claude Debussy avant «Pelléas» ou les années symbolistes*, Paris, Klincksieck, 1992; ID., *Claude Debussy, Biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994.

¹⁰ JEAN GALLOIS, *Ernest Chausson*, Paris, Fayard, 1994; ANNEGRET FAUSER, *Die Sehnsucht nach dem Mittelalter. Ernest Chausson und Richard Wagner*, in *Die Symbolisten und Richard Wagner*, a cura di Wolfgang Storch e Joseph Mackert, Berlin, Edition Hentrich, 1991, pp. 115-120.

¹¹ ANDREW THOMPSON, *Vincent d'Indy and his world*, Oxford, Clarendon Press, 1996; MANUELA SCHWARTZ, *Der Wagnérisme und die französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indy*, Sinzig, Studio, 1999.

¹² THEO HIRSBRUNNER, *Maurice Ravel. Sein Leben, sein Werk*, Laaber, Laaber, 1989.

¹³ JULES MASSENET, *Mes souvenirs (1848-1912)*, Paris, Lafitte, 1912; nuova ed. a cura di Gérard Condé, Paris, Plume, 1992.

¹⁴ DEMAR IRVINE, *Jules Massenet: a chronicle of his life and time*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1994.

¹⁵ *Jules Massenet: «Don Chichotte»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 93, 1986; *Jules Massenet: «Esclarmonde»/«Grisélide»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 148, 1992; *Jules Massenet, «Manon»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 123, 1989; *Jules Massenet: «Panurge»/«Le Cid»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 161, 1994; *Jules Massenet: «Le Roi de Lahore»/«Hérodiade»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 187, 1992; *Jules Massenet: «Thaïs»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 109, 1988; *Jules Massenet, «Werther»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 61, 1984.

¹⁶ *Massenet en son temps*, a cura di Gérard Condé, St. Étienne, L'Esplanade Opéra, 1999.

¹⁷ ANNE MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris, Éditions de Fallois, 2001.



Jules Massenet. È un'incisione tratta da una fotografia di E. Hanfstaengl («L'Illustration», 18 maggio 1889).

le opere di Massenet da parte di Steven Huebner,¹⁸ la monografia su *Manon* di Jean-Christophe Branger¹⁹ e gli studi di Sieghart Döhring,²⁰ Annegret Fauser,²¹ Steven Huebner²² e Hervé Lacombe²³ rappresentano la premessa di un futuro critico alle porte: Massenet attende una musicologia degna di lui.

ALTRI SCRITTI SU MASSENET E *THAÏS*

- PIERRE BESSAND-MASSENET, *Massenet*, Paris, Juilliard, 1979.
 CHARLES BOUVET, *Massenet. Biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1929.
 ÉLIANE BOUILHOL, *Massenet, son rôle dans l'évolution du théâtre musicale*, Saint-Étienne, Bornier-De Mans, 1969.
 RENÉ BRANCOUR, *Massenet*, Paris, F. Alcan, 1922.
 JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Le mélodrame musical dans «Manon» de Jules Massenet*, in *Le théâtre musical en France au XIX^e siècle*, a cura di Paul Prévost, Metz, La Serpenoise, 1995.
 ALFRED BRUNEAU, *Massenet*, Paris, Delagrave, 1935 («Les Grands musiciens par les maîtres d'aujourd'hui, 6»)
 JOSÉ BRUYR, *Massenet; musicien de la belle époque*, Lyon, EISE, 1964.
 MOSCO CARNER, *The Two Manons*, in ID., *Major and Minor*, London, Duckworth, 1944, 1980², pp. 136-138.
 CLAUDIO CASINI, *Tre «Manon»*, «Chigiana», vol. 28, 1973, pp. 171-217.
 ANDRÉ COQUIS, *Massenet: L'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1965.
 JAMES N. DAVIDSON, *Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*, London, Harper Collins, 1997.
 MARC DELMAS, *Massenet: sa vie, ses œuvres*, Paris, Editions de la Jeune Academie, 1932.
 MICHEL DUCHESNEAU, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga, 1997.
 HENRY THEOPHILUS FINCK, *Massenet and his operas*, New York, John Lane, 1910; rist.: New York/London, 1976.
 ANATOLE FRANCE, *Thaïs* (Paris 1890), Paris, Gallimard, 1984 («Bibliothèque de la Pléiade»)
 LOUIS GALLET, *Notes d'un librettiste. Musique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1891.
 ALBERT GIER, *Der Skeptiker im Gespräch mit dem Leser. Studien zum Werk von Anatole France und zu seiner Rezeption in der französischen Presse, 1879-1905*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

¹⁸ STEVEN HUEBNER, *French Opera at the Fin de siècle: Wagnerism, nationalism and style*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

¹⁹ JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, «*Manon*» de Jules Massenet ou le Crépuscule de l'Opéra-Comique, Metz, Serpenoise, 1999.

²⁰ SIEGHART DÖHRING, *Wagner-Aneignungen: Jules Massenets «Esclarmonde»*, in *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, a cura di Annegret Fauser, Manuela Schwartz, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1999, pp. 379-399.

²¹ ANNEGRET FAUSER, *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920*, Laaber, Laaber, 1994; EAD., «*Esclarmonde*»: dossier de presse parisienne (1889), Saarbrücken, Lucie Galland, 1999.

²² STEVEN HUEBNER, *Massenet and Wagner: Bridling the influence*, «Cambridge Opera Journal», vol. 5, n. 3, 1993, pp. 223-238.

²³ HERVÉ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.

- ID., «*Thaïs*». *Ein Roman von Anatole France und eine Oper von Jules Massenet*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 5/1981, pp. 232-256.
- LÉON GUICHARD, *La musique et les lettres en France au temps du Wagnérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- RAGNHILD GULRICH, *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850-1910) unter besonderer Berücksichtigung der Münchener Oper*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1993.
- JAMES HARDING, *Massenet*, London, Dent, 1970.
- MANFRED KELKEL, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1984.
- ERWIN KOPPEN, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin/New York, de Gruyter, 1973.
- Hommage à Massenet: inédits, études, témoignages d'hier et d'aujourd'hui, référence, bibliographie*, a cura di Yves Leroux, Fontainebleau, Pierre Goswiller, 1962.
- JOSEPH LOISEL, «*Manon*» de Massenet. *Étude historique et critique, analyse musicale*, Paris, Paul Mellottée, 1922.
- HUGH MACDONALD, *The prose libretto*, «Cambridge Opera Journal», vol. 1, n. 2, 1989, pp. 155-166.
- CHARLES MALHERBE, *Notice sur Esclarmonde*, Paris, Fischbacher, 1890.
- GOTTFRIED R. MARSCHALL, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, Saarbrücken, Lucie Galland, 1988.
- Massenet Compendium*, a cura di Otto T. Salzer, Fort Lee (New Jersey), Massenet Society, 1984.
- La Monnaie Wagnérienne*, a cura di Manuel Couvreur, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1998 («Les Cahiers du Gram», 5).
- JEAN-MICHEL NECTOUX, *Musique, Symbolisme et Art Nouveau. Notes pour une esthétique de la musique française fin de siècle*, *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, a cura di Jürg Stenzl, Zürich/Freiburg, Atlantis, 1989, pp. 13-30.
- BRIGITTE OLIVIER, *Jules Massenet. Itinéraires pour un théâtre musical*, Arles, Actes Sud, 1996.
- ARTHUR POUGIN, *Massenet*, Paris, Fischbacher, 1914.
- ELISABETH RAVOUX-RALLO, «*Thaïs*», *du roman à l'opéra, et d'Anatole France à Jules Massenet, en passant par Louis Gallet*, in *Les écrivains français et l'opéra*, a cura di Jean-Paul Capdevielle, Peter-Eckhard Knabe, Köln, DME Verlag, 1986 («Kölner Schriften zur Romanischen Kultur», vol. 7), pp. 215-227.
- LOUIS SCHNEIDER, *Massenet, l'homme – le musicien; illustrations et documents inédits*, Paris, L. Carteret, 1908; Paris, Fasquelle, 1926².
- EUGÈNE DE SOLENIÈRE, *Massenet, Étude critique et documentaire*, Paris, Bibliothèque d'art de La Critique, 1897.
- Wagnerism in European Culture and Politics*, a cura di David C. Large, William Weber, Ithaca/London, Cornell University Press, 1984.
- HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*, a cura di Heinz Becker, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 371-385.



Lina Cavalieri (1874-1944) in *Thaïs*. Celebre dapprima come cantante di varietà (e poi anche come attrice cinematografica) esordì sulle scene liriche al San Carlo di Napoli (1900) nella *Bohème*. Impersonò Thaïs la prima volta al Lirico di Milano nel 1903, e quindi all'Opéra di Parigi nel 1907; altro suo ruolo massenetiano fu Salomé in *Hérodiade* (Parigi, 1907). Insieme con Caruso cantò nella prima americana (1907) di *Manon Lescaut* di Puccini.

Online

a cura di Roberto Campanella

www.masse.net

Quale immagine ci offre il web di Jules Massenet, nume tutelare del teatro musicale francese tra Otto e Novecento, così fortemente legato alla cultura della propria nazione per quella sensibilità raffinata con cui seppe esprimere l'animo femminile e, nel contempo, per una certa sua propensione – meno felice – verso i toni roboanti del grand-opéra? In generale si può dire che la rete – come al solito – non va per il sottile, quanto a distinzioni di valore, cosicché per un neofita non è del tutto facile orientarsi e apprezzare gli aspetti più significativi dell'arte di questo compositore.

Il sito 'ufficiale', *Jules Massenet: une passion* realizzato da Patrick Goetz,¹ consultabile nella versione francese o inglese, non sfugge a questa tendenza ad enfatizzare (o ad appiattare) tutto senza troppi distinguo, ed è condizionato da un pizzico di *grandeur*. Nella *home page* una citazione da Poulenc mette subito in risalto l'influenza determinante che l'autore di *Manon* esercitò sulla musica francese, paragonabile – si dice – a quella che Verdi e Puccini ebbero in Italia. Ma l'accostamento non persuade del tutto perché pecca di superficialità. Ancora meno convincente è il giochino della classifica del compositore preferito, da cui risulta – manco a dirlo – che la palma della vittoria spetta a Massenet, davanti a Mozart e Verdi. *L'introduction* segnala le doti migliori del musicista – l'elegante raffinatezza, la chiarezza, il fascino, la grazia, la perfetta aderenza della musica alla vocalità e alle inflessioni della lingua francese – e lamenta, ma in tono un po' troppo affettato, l'immeritato oblio di gran parte della sua produzione per un lungo periodo dopo la sua morte. Questo sito, comunque, contiene un buon numero di informazioni e di immagini, che insieme ad alcuni *files* musicali facilmente scaricabili, permettono anche ad un pubblico non troppo esperto di avere un primo elementare approccio con la vita e le opere di Massenet.

La *biographie*, strutturata in forma di cronologia e forse un po' troppo schematica, è tutto sommato esauriente e di facile consultazione. Segue una sezione in cui si può trovare un elenco completo delle opere (*œuvres*), che offre anche la possibilità di scaricare sul disco fisso qualche brano registrato in formato *streaming* e ascoltarlo, tra cui la celeberrima *Méditation* dalla *Thaïs*. Cliccando sul titolo della maggior parte delle opere e degli oratori si accede ad altre pagine contenenti pregevoli documenti iconografici d'epoca (manifesti e foto di scena), un riassunto della vicenda, il *cast* della prima rappresentazione e altre curiosità. Oltre ad un'essenziale bibliografia e ad una monumentale discografia, aggiornata al 2002, troviamo in questo sito una parte dedicata al Massenet insegnante (*le pédagogue*), nella quale, ancora con un pizzico di retorica, sono riportate alcune testimonianze di suoi allievi, che ne ricordano il temperamento affettuoso, la complicità segreta che instaurava con loro, le capacità

¹ <http://www.jules-massenet.com>.

maieutiche, la vasta cultura, insieme ad altre virtù. A margine l'elenco degli allievi più famosi, tra cui spicca Debussy. È possibile, inoltre, visualizzare una foto che ritrae Massenet contornato appunto dai suoi amatissimi discepoli.

Ma veniamo alla sezione più interessante, la *galerie* di immagini in cui si possono trovare alcuni ritratti del compositore, immagini pubblicitarie contenenti scene da varie opere o ritratti di interpreti; ce n'è anche una con il ritratto di Thomas a promuovere il cioccolato Guerin-Boutron e un'altra in cui l'effigie di Massenet è accompagnata da una dedica all'amico Angelo Mariani, «en souvenir reconnaissant “du pays de La Coca”», seguita da due pentagrammi con la ‘trascrizione’ di un «antique chant Péruvien» (*sic*). Più oltre troviamo immagini anche fotografiche dei primi interpreti dei principali personaggi delle sue opere, tra cui le predilette, Emma Calvé, Sybil Sanderson e Mary Garden. Di particolare interesse una foto di Nadar, che ritrae Lucy Berthet in *Thaïs* (1898) e un ritratto di Louis Gallet, il librettista de *Le Roi de Lahore*, *Thaïs* e *Le Cid*.

Il sito offre anche una sempre aggiornata panoramica delle esecuzioni delle opere di Massenet attualmente in programma in Francia e nel mondo (*actualité*). In altre sezioni troviamo un elenco di siti dedicati a Massenet o alla musica in generale (*liens*), una breve cronologia comparata, relativa a Massenet e ai suoi contemporanei (*refers*) e, infine, una pagina dedicata all'Association Massenet.

Un sito davvero enciclopedico, creato da Robert Frone, *Bob's World of Massenet* (in inglese),² propone una serie di articoli e libri dedicati al compositore (*biographies*), molti dei quali, di estremo interesse bibliografico, si possono facilmente scaricare, per il piacere dell'appassionato e l'interesse dello studioso.³ Troviamo poi un *Alphabetical list of Massenet works*, seguita da alcune sezioni dedicate ai vari generi in cui si cimentò il Maestro: cliccando sul titolo delle più importanti opere liriche – disposte in ordine cronologico – si può accedere ad altre pagine che riportano la locandina della prima rappresentazione, il *background* della composizione, una *synopsis*, un'interessante documentazione iconografica e dei *files* MIDI contenenti qualche esempio musicale. Snodi interni consentono di visionare il libretto (anche per gli oratori e i balletti *Le Carillon* e *Espada*) generalmente in francese, ma a volte anche in inglese e in italiano, la fonte (oltre a *Thaïs* di Anatole France, per *Manon*, *Hérodiade*, *Le Cid*, *Le Mage*, *Werther*, *La Navarraise* e *Cendrillon*) e la *performance history*.

Nella sezione dedicata alla musica per orchestra – di cui esiste l'elenco completo, ma senza date – è possibile acquisire un *file* MIDI contenente un brano tratto da *Cantique et crépuscule*, o con le *chansons* (*Pensée d'automne*, versi di Armand Silvestre), così come si può scaricarlo uno con *O Salutaris*, per soprano, organo e arpa, tra le opere miscellanee. Il sito contiene anche una discografia e un buon numero di arti-

² <http://www.intac.com/~rfrone/raf-mass.htm>.

³ Eccone alcuni: JULES MASSENET, *Autobiographical notes by the Composers Massenet*, «The Century Magazine», vol. 45, nov. 1892, pp. 122-126; HUGUES IMBERT, *Profils d'artistes contemporains*, Paris, Librairie Fischbacher, 1897; LOUIS SCHNEIDER, *Massenet: L'homme – Le musicien*, Paris, Fasquelle, 1926²; HENRY T. FINCK, *Massenet and His Operas*, New York, John Lane, 1910; JULES MASSENET, *My Recollections*, New York, 1919 (traduzione di H. Villiers Barnett); *Massenet* par Maurice Lena (si tratta di due conferenze lette ai *Concerts historiques Passet* rispettivamente il 9 dicembre del 1920 e il 27 gennaio del 1921); RENÉ BRANCOUR, *Massenet*, Paris, F. Alcan, 1922.



Andrée Esposito, una Thaïs del secondo dopoguerra. Collezione G. Farret.

coli su Massenet apparsi sul «New York Times» (dal 1881 al 1926), tutti facilmente scaricabili:⁴ spiccano quelli dedicati alla presenza a New York, come interpreti delle sue opere, di alcuni miti della lirica,⁵ e quelli scritti in occasione della morte del Maestro; merita particolare menzione il resoconto di un'intervista concessa da Massenet a Herbert F. Peysen il 27 luglio 1912 a Parigi a poche settimane dalla sua morte (pubblicato il 18 agosto 1912), che costituisce una sorta di suo testamento spirituale.

Parecchi sono i siti generalisti, dove si trovano cioè libretti e altre informazioni, oltre a materiale audio e immagini. *Karadar Classical Music* (in italiano, e in inglese, francese, tedesco e spagnolo)⁶ propone, nella sezione dedicata a Massenet una biografia piuttosto sommaria, il catalogo delle opere, qualche libretto, nonché una discreta galleria fotografica fra cui una lettera autografa indirizzata a Giacomo Puccini che testimonia la stima e il rispetto reciproco. Da evitare la riproduzione MIDI del sogno di Des Grieux, mentre la sezione dedicata ai *files* MP3 conterrebbe parecchio materiale interessante: peccato che non risulti disponibile.

Punto di riferimento per trovare libretti d'opera, di solito in versioni attendibili è *The Libretto Homepage*,⁷ curata da Lyle Neff, ma infecondo per chi fosse interessato a Massenet, poiché rimanda al sito *Bob's World of Massenet* (in compenso vi si trova il libretto di *Djamileh*, scritto da Louis Gallet per Bizet). Non meno sterile *Opera Glass*,⁸ che concede solo qualche scarna notizia sulla storia esecutiva di due opere del musicista francese. Qualche altra informazione sul compositore si può ricavare dal *Classical Composers Database*⁹ e da *Operone*, sito tedesco.¹⁰

Informazioni di carattere più pratico, ma non per questo meno utili, possono essere ottenute visitando *Operissimo*.¹¹ Chi volesse sapere dove sono programmate recite delle opere di Massenet (e, ovviamente, di altri autori) non può perdersi *Operabase* di Mike Gibb (nella traduzione italiana di Claudia Manera).¹² Si tratta di uno strumento di svago e di lavoro potentissimo che, oltre a offrire recensioni da ogni parte del mondo, permette di consultare un *database* che può essere interrogato da molteplici angolazioni: per compositore, per titolo, per periodi dell'anno e persino per vicinanza geografica all'utente,¹³ che trova anche indicazioni su come prenotare. Un appassionato di *Thaïs*, ad esempio, dopo le recite veneziane, può rivedere l'opera in scena alla Lyric Opera di Chicago, nel dicembre 2002.

⁴ Ne segnaliamo alcuni – particolarmente interessanti – che si riferiscono a rappresentazioni (spesso prime o prime assolute) di opere di Massenet: *Hérodiade*, 5.xii.1881; *Le Cid*, 20.xii.1885; *Manon* (prima a New York), 24.xii.1885; *Esclarmonde*, 16.v e 17.vi.1889 (sull'interpretazione di Sybil Sanderson); *Le Mage*, 16.iii.1891; *Werther*, 12.ii.1892 e 20.iv.1894; *Thaïs*, 1.iv.1894; *Portrait de Manon*, 27.v e 25.vi.1894; *La Navarraise*, 8.vii.1894; *Sapho*, 12.xii.1897; *Cendrillon*, 14.v.1899; *Le Jongleur de Notre Dame*, 16.viii e 28.xi.1908 (sulla prima rappresentazione a New York); *Grisélidis*, 6.ix.1908; *Don Quichotte*, 1.i.1911 e 16.xii.1913; *Panurge*, 22 e 24.iv.1913; *Cléopâtre*, 9 e 12.xii.1919.

⁵ Lina Cavalieri (quale *Thaïs* e *Salomé* in *Hérodiade*), 19-22.i e 7.iii.1909; Enrico Caruso (*Des Grieux*), 9.xi.1909; Feodor Chaliapin (*Don Quichotte*) 31.iii.1912; 19.xii.1926.

⁶ <http://www.karadar.it/Dizionario/Default.htm>.

⁷ <http://php.indiana.edu/~lneff/librettim.html>.

⁸ <http://opera.stanford.edu/opera/>.

⁹ <http://www.classical-composers.org/cgi-bin/ccd.cgi?comp=massenet>

¹⁰ <http://www.operone.de/komponist/massenet.html>.

¹¹ <http://www.operissimo.com/index.dxa>.

¹² <http://operabase.com/it/>.

¹³ <http://operabase.com/oplist.cgi?id=none&lang=it&ask=t>.



La famosa cantante (e attrice cinematografica) americana Geraldine Farrar (1882-1967), prima Thais al Metropolitan nel 1917. Esordì al Königliches Opernhaus di Berlino (1901) nel *Faust* di Gounod, e impersonò tra l'altro Butterfly nella prima esecuzione americana (in italiano) dell'opera pucciniana negli Stati Uniti (New York, 1907); fu la prima Suor Angelica nel *Trittico* (1918).

Tra i dizionari merita un cenno – per l'informazione varia e piuttosto esauriente sul teatro, l'opera e la danza – il sito italiano *Del Teatro*,¹⁴ che mette a disposizione, oltre al *Dizionario dello Spettacolo del Novecento*, il *Dizionario dell'Opera* (pubblicazione cartacea della Baldini & Castoldi). Facilmente consultabile, accedendo all'indice completo dei lemmi,¹⁵ il *Dizionario dell'Opera* offre informazioni di buon livello su ben 1100 titoli dagli albori sino ai giorni nostri, dall'autore ai personaggi, dai dati sulla storia esecutiva alla genesi delle opere, di cui viene offerta un'ampia sintesi della vicenda, con la citazione delle arie più note, oltre ad una valutazione critica, che tiene conto anche del suo gradimento presso il pubblico. Il dizionario si può interrogare, tra l'altro, per parole chiave: Massenet è rappresentato da meno della metà della sua produzione, e *Thaïs* figura accanto agli altri titoli più rappresentativi.¹⁶

Un sito divertente, ma soprattutto utile, è *Aria Database*,¹⁷ che si rivolge ad appassionati e interpreti, proponendo un imponente catalogo di opere e, per ciascuna di esse, una scelta di arie (oltre mille complessivamente: otto sono quelle estrapolate da *Thaïs*), alcune ascoltabili in formato MIDI o scaricabili come *files zip*. Per ogni aria si forniscono informazioni relative al ruolo, alla vocalità (registro, tessitura, ecc.) e alla situazione scenica, oltre che al testo, alle indicazioni per reperire la musica e a un elenco di incisioni discografiche.

Per gli appassionati competenti è utile segnalare un progetto davvero meritorio: *Variations Prototype: Online Musical Scores*, varato dalla William and Gayle Cook Music Library-Indiana University School of Music e articolato in quattro sezioni: opera, musica vocale (*Lieder, Songs* etc.), composizioni per orchestra e brani cameristici.¹⁸ Massenet è rappresentato, per ora, dalla partitura di *Werther* nell'edizione Kalmus, che si può leggere a video e anche stampare.¹⁹

Sull'altro protagonista di *Thaïs*, il librettista Louis Gallet, il web offre veramente poco. L'unico documento degno di nota è una pagina del sito del *Dipartimento di Studi francesi* dell'Università di Toronto, che ne riporta una breve biografia (in francese).²⁰ Una pagina stringata lo ricorda come *Louis Gallet – Librettist of «Thaïs»*.²¹ Nel sito dedicato a *The Lied and Songs Text* si possono trovare, tra l'altro, i versi di qualche *chanson* per Gounod e Massenet (*Nuit d'Espagne*).²²

¹⁴ <http://www.delteatro.it>.

¹⁵ <http://www.delteatro.it/hdoc/diz2home.asp>.

¹⁶ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=2267.

¹⁷ <http://www.aria-database.com/>.

¹⁸ <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/>.

¹⁹ <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/aby3341/index.html>.

²⁰ http://www.chass.utoronto.ca/french/sable/collections/zola/correspondance/Index_g%E9n%E9ral/bios/gall.htm.

²¹ <http://www.geocities.com/Athens/Agora/1985/libre.html>.

²² <http://www.recmusic.org/lieder/glgallet/>.

Jules Massenet

a cura di Mirko Schipilliti

Mi precipito sempre lontano dalle febbrili incertezze che volano sopra ogni lavoro quando si affaccia al pubblico per la prima volta. Nessuno può dire in anticipo quale emozione muoverà la sala, se i suoi pregiudizi o le sue simpatie la guideranno verso l'opera o contro di essa. Mi sento debole davanti all'impene-trabile enigma, e se avessi una coscienza mille volte più tranquilla, non vorrei tentare di svelare il mistero!

JULES MASSENET

- 1842 Il 12 maggio Jules-Émile-Frédéric Massenet nasce a Montaud, sobborgo di St. Étienne, nella Loira (la famiglia era originaria della Lorena), ultimo di ventuno figli di Alexis Massenet (1788-1863) già ufficiale del genio nell'esercito di Giuseppe Bonaparte. La madre, Eléonore de Marancourt (1809-1875), seconda moglie del padre, sarà la sua prima insegnante di pianoforte. Nel 1847 la famiglia si trasferisce a Parigi, dove, a undici anni, egli entrerà al Conservatorio nella classe di Adolphe Laurent.
- 1855 Dopo il trasferimento della famiglia a Chambéry, in Savoia, riprende il corso con Laurent, gli studi di armonia con François Bazin e organo con François Benoist. L'anno dopo riceverà un «premier accessit» per l'esecuzione del Concerto in Si minore di Hummel. Assiste alla prima di *L'Enfance du Christ* di Berlioz.
- 1859 Vince il primo premio come pianista eseguendo il Concerto in Fa minore di Hiller. L'anno dopo avrà una menzione in armonia come allievo di Henri Reber. Lavora sia come pianista accompagnatore nella classe di canto di Gustave Roger, grazie al quale conosce la musica di Wagner (suo modello insieme a Berlioz), sia come pianista in un Café, a Belleville; suona inoltre triangolo e timpani nell'orchestra del Théâtre Lyrique, dove assiste alla prima assoluta del *Faust* di Gounod, oltre alle prime di *Les Troyens* di Berlioz e di *Les pêcheurs de perles* di Bizet. Dal 1861 studia composizione con Ambroise Thomas.
- 1863 Dopo una menzione d'onore nel 1862 per la cantata *Louise de Mézières*, vince ora il Prix de Rome (indetto dall'Institut de Beaux Arts) con la cantata *David Rizzio*, ammirata da Berlioz. Compone l'Ouverture de concert op. 1. Nello stesso anno muore il padre. Fino al 1866 risiede dunque in Italia, visitando, oltre a Roma, Genova, Milano, Verona, Vicenza, Padova, Pisa, Firenze, Siena, Assisi, Napoli. A Roma incontra Liszt. Scrive la serie di brani per orchestra *Pompéia* e una Messa. Durante i due mesi che trascorrerà Venezia, nel 1865, scrive la Première suite per orchestra e l'opera *Esmeralda*.
- 1866 Ritornato a Parigi, inizia *La grand'tante* per l'Opéra Comique (primo suo lavoro rappresentato); scrive il primo ciclo di mélodies *Poème d'Avril* op.14, i due poemi sinfonici *Le Retour d'une caravanne* e *Noce flamande*. Sposa Louise-Constance de Sainte-Marie, sua allieva, da cui avrà una figlia, Juliette, nel 1867.



Albert Aublet (1851-1928), *Massenet al pianoforte*.

- Nello stesso anno vengono eseguite la Première suite d'orchestra ai Concerts Paderloup e la cantata *Paix et liberté* ai festeggiamenti per Napoleone III. A Parigi rivede Liszt e frequenta Delibes, Gounod, Bizet, Saint-Saëns.
- 1870 Completa l'opera *Méduse* e scrive altre *mélodies* (in tutto circa 200 titoli). Chiamato alle armi nella guerra tra Francia e Germania, con Bizet si unisce alla Guardia Nazionale, in fanteria, durante l'assedio a Parigi.
- 1871 È fra i fondatori della Société Nationale de Musique, insieme a Saint-Saëns. Compone la Suite n. 2 *Scènes hongroises*, eseguita ai Concerts populaires, e il dramma sacro *Marie-Magdeleine*. L'anno successivo, all'Opéra Comique, *Don César de Bazan* riscuote un buon successo, cui segue, nel 1873, quello di *Marie-Magdeleine* (partitura e parti orchestrali di *Don César de Bazan* – poi ricostruite – e di *La grand'tante* scompariranno nel 1887 in un incendio all'Opéra Comique).
- 1875 Dopo l'esecuzione della suite per orchestra *Scènes pittoresques* l'anno precedente, al conservatorio vengono eseguite le *Scènes dramatiques*; inoltre il mistero *Ève* ottiene vivo successo. Scrive *Lamento* per orchestra, in morte di Bizet. Muore la madre.
- 1876 Prima esecuzione delle *Scènes napolitaines* per orchestra. Riceve la legion d'onore (mentre nel 1899 diventerà Grand Officier de la Légion d'Honneur). Completa *Le roi de Lahore*, destinato a un grande successo l'anno seguente all'Opéra, primo suo lavoro lì rappresentato. Completa *Les Erinnyes*, mentre al Cercle de l'Union Artistique di Parigi viene rappresentata *Bérangère et Anatole*.
- 1878 Al Teatro Regio di Torino trionfa la versione italiana di *Le roi de Lahore*, allestita in seguito anche a Roma, Bologna, Piacenza, Venezia, Milano (nel 1899 sarà diretta da Toscanini alla Scala), Londra, Monaco, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Praga, Budapest. Diventa docente di composizione al conservatorio di Parigi, successore di Bazin: Chausson, Koechlin, Charpentier, Enesco fra i suoi allievi. Diventa membro dell'Académie des Beaux-Arts.
- 1880 Ai Concerts Historiques dell'Opéra di Parigi dirige la leggenda sacra *La Vierge*, clamoroso insuccesso. Completa *Hérodiade*, tratta da uno dei *Trois Contes* di Flaubert e progettata per un debutto sia a Parigi che Milano (la dirigerà nel 1883 ad Amburgo). Conosce Čajkovskij.
- 1881 A Barcellona viene rappresentato *Le roi de Lahore*. In seguito al rifiuto dell'Opéra di Parigi, *Hérodiade* va in scena al Théâtre de la Monnaie a Bruxelles (fra il pubblico Proust e Saint-Saëns), successo trionfale con 55 repliche tutte esaurite. Le *Scènes de féeries* vengono eseguite a Londra. Compone le *Scènes alsaciennes*, settima suite per orchestra, eseguite l'anno successivo ai Concerts Colonne, durante la creazione di *Manon*.
- 1884 *Manon* all'Opéra Comique è un trionfale successo di pubblico, nel 1893 va in scena anche allo Her Majesty's Theatre di Londra. Il Théâtre Italien allestisce *Hérodiade*, con la collaborazione anche del giovane Leoncavallo (che curerà inoltre le recite milanesi di *Manon* nel 1893). È un momento di grande popolarità per Massenet, considerato uno dei più noti compositori francesi; le sue opere sono quasi sempre interpretate da famose primedonne. Durante un soggiorno a Thun, in Svizzera, inizia a comporre *Le Cid* e rivede *Manon* per le scene di Londra. Le musiche di scena per *Théodora* dell'amico Sardou riscuotono grande successo.



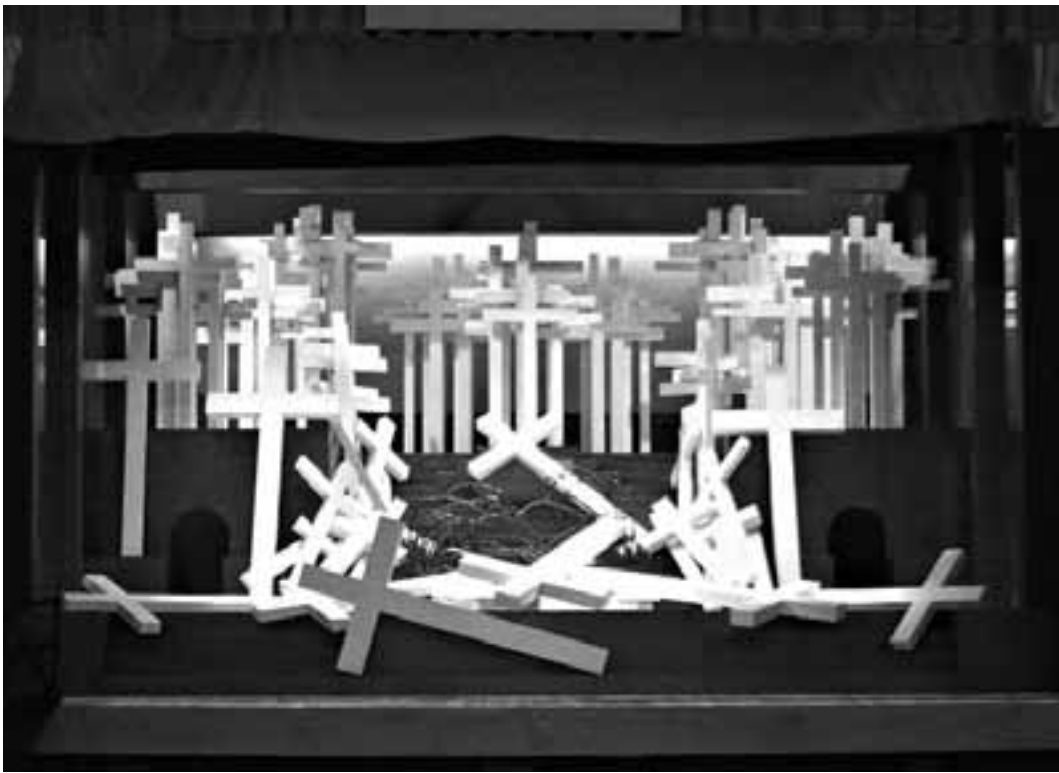
Felix Alfred Bonet (1847-dopo il 1925). *Jules Massenet*. Editore Nerbini (Firenze).

- 1885 All'Opéra *Le Cid* è un nuovo successo, in seguito portato a Nantes, Antwerp e Bordeaux. *Le roi de Lahore*, *Manon* e *Hérodiade* vengono allestite in tutta Europa. Invitato ufficialmente in Ungheria insieme ad altre personalità culturali, assiste all'Opera Reale di Budapest proprio al terzo atto di *Hérodiade*.
- 1886 A Bayreuth, assiste a *Parsifal* di Richard Wagner, un «miracolo unico» (nel 1883 aveva ascoltato la *Tetralogia* a Bruxelles). Compone la scène païenne *Biblis* e le musiche di scena per *Le crocodile* di Sardou; si dedica a *Werther*, completato nel 1887 (ma l'incendio dell'Opéra Comique ne ritarderà il debutto).
- 1889 Durante l'Esposizione Universale l'opera romanesque *Esclarmonde* va in scena all'Opéra Comique. Vi canta Sybil Sanderson, conosciuta nel 1887, con cui Massenet intesse un intenso sodalizio artistico. Compone *Le Mage*. Al teatro Costanzi di Roma va in scena la prima italiana di *Le Cid*.
- 1892 È a San Pietroburgo per l'edizione in russo di *Esclarmonde*, conosce Sergej Diaghilev. Alla Staatsoper di Vienna sono rappresentate sia la prima versione in tedesco di *Werther* (quella francese debutterà all'Opéra Comique l'anno seguente) – apprezzata da Brahms, presente – sia *Le Carillon*. *Werther* viene rappresentato anche a Nizza e Ginevra, l'anno seguente a Bruxelles, successivamente a Chicago, New York, San Pietroburgo, Londra, New Orleans. In primavera affronta *Thaïs*, ultimata nel 1893. Inizia anche *Le Portrait de Manon* e completa l'incompiuta *Kassya* di Léo Delibes.
- 1894 Il 16 marzo *Thaïs* va in scena all'Opéra con un certo successo (vi assiste Diaghilev), più applaudita in altri teatri francesi. All'Opéra Comique viene rappresentata *Le Portrait de Manon*, prosecuzione della vicenda di De Grioux in *Manon*. Al Covent Garden di Londra *La navarraise* debutta con enorme successo, come testimonia George Bernard Shaw (nel 1895 verrà data all'Opéra Comique). A Genova incontra Verdi, con cui manterrà ottimi rapporti («immortale creatore di tanti capolavori»).
- 1896 Assiste a *La navarraise* alla Scala di Milano. Compone *Sapho*. Diventa direttore del conservatorio di Parigi, ma poco dopo la morte di Thomas abbandona ogni carica accademica per dedicarsi alla composizione.
- 1898 Dopo il felice debutto di *Sapho* all'Opéra Comique, nel 1897, all'Opéra di Parigi viene presentata una nuova versione di *Thaïs*: aggiunge la scena del *Tableau de l'Oasis* e un balletto, con buon successo. Al Teatro Lirico di Milano va in scena *Sapho* (canta Enrico Caruso). Nel 1897 compone inoltre la *Fantaisie* per violoncello e orchestra e inizia l'oratorio *La terre promise*. Sarà invece a Genova e Milano, nel 1899, per gli allestimenti di *Cendrillon*, già ampiamente replicata all'Opéra Comique. Nel 1903 torna al Lirico per la prima italiana di *Thaïs*. Suo editore in Italia è ora Sonzogno; apprezza Puccini ed entra in amicizia con Giordano, Cilea e Mascagni.
- 1900 Nella Chiesa di St. Eustache viene eseguito l'oratorio *La terre promise*. Soffre di reumatismi, che ora lo costringono ad allontanarsi dalla vita artistica per molti mesi. Nonostante ciò, riesce a completare *Grisélidis*. *Le Cid* raggiunge complessivamente la 100ª replica all'Opéra.
- 1902 *Le jongleur de Notre-Dame* viene rappresentato con grande successo all'Opéra di Monte Carlo. Durante la serata riceve la Grand-Croix de l'Ordre de Saint-Charles dal principe Alberto I. Dopo la prima di *Grisélidis* all'Opéra Comique



Téziery, *Thaïs ou La Tentation de Saint Antoine à l'Opéra*, Parigi, Bibliothèque de l'Opéra.

- l'anno precedente, l'opera va in scena al Lirico di Milano e alla Monnaie di Bruxelles. A Vienna dirige la 100^a recita di *Manon*. Compose il I atto di *Chérubin* e il Concerto per pianoforte e orchestra (eseguito al conservatorio di Parigi, al piano Louis Diémer, l'anno seguente). Viene pubblicata la raccolta di liriche *Quelques chansons mauves*.
- 1907 Dopo il debutto di *Chérubin*, a Monte Carlo l'anno precedente, quello di *Ariane* (all'Opéra nel 1906 e a Torino nel 1907) e di *Thérèse* (la prima a Montecarlo nel 1907), l'editore Carteret pubblica il volume di Louis Schneider su Massenet. A Berlino rivede la ballerina olandese Mata-Hari, con cui aveva stretto amicizia dopo la sua partecipazione a *Le roi de Lahore*, all'Opera di Montecarlo.
- 1908 Prima rappresentazione del balletto *Espada* a Monte Carlo. Conclude la stesura dell'opera *Bacchus*. Si aggravano le condizioni di salute. L'anno successivo *Bacchus*, in dittico con *Ariane*, subirà un clamoroso insuccesso all'Opéra. Nello stesso anno completa la partitura di *Don Quichotte* e inizia quella di *Roma*.
- 1910 Grazie anche alla presenza del basso Fëdor Šaljapin, *Don Quichotte* è un trionfo a Monte Carlo, presto in scena a Parigi al Théâtre Lyrique de la Gaîté. A Montecarlo debutta inoltre la cantata *La nef triomphale*. Inizia la stesura dell'opera *Panurge*. Viene ricoverato in ospedale per tre settimane a causa di un aggravamento dei dolori reumatici. Riceve la nomina di presidente dell'Institut de France e tiene i discorsi di apertura delle cinque accademie di Francia e dell'Académie des Beaux Arts.
- 1911 Il debutto francese di *Thérèse* all'Opéra Comique avviene in concomitanza alla prima di *L'heure espagnole* di Ravel, apprezzata dallo stesso Massenet. A Napoli si svolge la prima italiana di *Thérèse*, con successo. Inizia la composizione di *Cléopâtre* e delle musiche di scena per *Jérusalem* di Rivollet. Ulteriore aggravamento della malattia. L'Opéra di Parigi organizza un gala in suo onore. Nella capitale francese vengono allestite solo durante quest'anno ben 221 recite di opere di Massenet, il più eseguito compositore in Francia.
- 1912 A Monte Carlo va in scena la prima di *Roma*, un trionfo. Completa *Cléopâtre*. Muore il 13 agosto a Parigi. Fra le molte commemorazioni, spicca quella di Debussy che lo ritrae come «il più amato dei musicisti contemporanei». Vengono pubblicate le note autobiografiche *Mes Souvenirs*, dettate negli ultimi mesi di vita. Postume verranno le rappresentazioni di *Panurge* (1913, al Théâtre Lyrique de la Gaîté), *Cléopâtre* e *Amadis* (1914 e 1922, entrambe all'Opéra di Monte Carlo).



Pier Luigi Pizzi, scene per *Thaïs*, Venezia, Teatro La Fenice, 2002 (foto di Michele Crosera).

AREA ARTISTICA

Marcello Viotti
direttore musicale

Fortunato Ortombina
direttore della programmazione artistica

Sandra Pirruccio
responsabile dei servizi musicali

Giuseppe Marotta *
direttore musicale di palcoscenico

Maestri collaboratori

Stefano Gibellato * Silvano Zabeo¹ Raffaele Centurioni¹ Maria Cristina Vavolo¹

Pierpaolo Gastaldello¹
maestro rammentatore

Maria Gabriella Zen¹
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Gisella Curtolo
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Enrico Enrichi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Roberto Zampieron

Viole

Daniel Formentelli •
Francesco Negroni •¹
Alfredo Zamarra •
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Federico Romano •¹
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi
Antonio Puliafito¹

Contrabbassi

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

Flauti

Jessica Dalsant •¹
Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Ottavino

Franco Massaglia

Oboi

Angela Cavallo •¹
Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •
Katia Curcio¹

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Loris Antiga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Roberto Pasqualato •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Lavinio Carminati¹

Arpa

Brunilde Bonelli •¹
Antonella Ferrigato¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

• prime parti

¹ a termine

* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Guillaume Tourniaire
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
aiuto maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
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
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Tosca Bozzato ¹
Annamaria Branconi ¹

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Paola Rossi
Julie Mellor ¹
Orietta Posocco ¹
Nausica Rossi ¹
Cecilia Tempesta ¹

Tenori

Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ¹
Antonio Ivano Costa ¹
Luigi Podda ¹
Bo Schunnesson 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



Stagione
2002 - 2003

Lirica
e
Balletto



Thaïs

comédie lyrique in tre atti e sette quadri
libretto di Louis Gallet
musica di Jules Massenet

personaggi ed interpreti

Thaïs Eva Mei
Athanaël Michele Pertusi
Nicias William Joyner
Palémon Christophe Fel
Crobyle Christine Buffle
Myrtale Elodie Méchain
Albine Tiziana Carraro
La Charmeuse Anna Smiech
Un servitore Enrico Masiero
Prima ballerina Letizia Giuliani

maestro concertatore e direttore
Marcello Viotti

regia, scene e costumi
Pier Luigi Pizzi


coreografia
Gheorghe Iancu

light designer
Sergio Rossi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Guillaume Tourniaire

in lingua originale con sopratitoli in italiano
nuovo allestimento

Teatro Malibran

venerdì 22 novembre 2002 ore 20.00 turni A-Q
domenica 24 novembre 2002 ore 15.30 turno B
mercoledì 27 novembre 2002 ore 20.00 turni D-R 
venerdì 29 novembre 2002 ore 20.00 turni E-F
domenica 1 dicembre 2002 ore 15.30 turni C-G

La traviata

melodramma in tre atti
libretto di Francesco Maria Piave
musica di Giuseppe Verdi

personaggi ed interpreti principali

Violetta Valéry Elena Mosuc
Alfredo Germont Giuseppe Filianoti (15-17-20-22/12)
Giorgio Germont Marcello Alvarez (27-29-31/12, 2/1)
Giorgio Germont Lado Ataneli (15-17-20-22/12)
Leo Nucci (29-31/12)
Roberto Servile (27/12, 2-4/1)

maestro concertatore e direttore
Marcello Viotti

regia
Giancarlo Sepe

scene
Carlo De Marino

costumi
Shizuko Omachi

light designer
Fabio Baretton

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Guillaume Tourniaire

nuovo allestimento

Teatro Malibran

domenica 15 dicembre 2002 ore 17.00 turni A-Q
martedì 17 dicembre 2002 ore 20.00 turni D-R
venerdì 20 dicembre 2002 ore 20.00 turni E-H
domenica 22 dicembre 2002 ore 15.30 turno B
venerdì 27 dicembre 2002 ore 20.00 fuori abb.
domenica 29 dicembre 2002 ore 15.30 fuori abb.
martedì 31 dicembre 2002 ore 15.30 fuori abb.
giovedì 2 gennaio 2003 ore 20.00 fuori abb.
sabato 4 gennaio 2003 ore 15.30 turni C-I

Kát'a Kabanová L'elisir d'amore

opera in tre atti
libretto e musica di **Leoš Janáček**

personaggi ed interpreti principali

Marfa Ignat'evna Kabanová Karan Armstrong
Tichon Ivanyč Kabanov Christoph Homberger
Kat'rina Gwynne Geyer
Varvara Julia Gertseva
Savěl Prokofjevič Dikoj Feodor Kuznetsov
Boris Grigorjevič Clifton Forbis
Váňa Kudriáč Peter Straka

maestro concertatore e direttore

Lothar Koenigs

regia

David Pountney

scene

Ralph Koltai

costumi

Sue Wilmington

light designer

Mimi Jordan Sherin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Guillaume Tourniaire**

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

PalaFenice

venerdì 17 gennaio 2003 ore 20.00 turni A-L
domenica 19 gennaio 2003 ore 15.30 turni B-M
martedì 21 gennaio 2003 ore 20.00 turni D-O
venerdì 24 gennaio 2003 ore 20.00 turni E-H-P
domenica 26 gennaio 2003 ore 15.30 turni C-I-N

melodramma giocoso in due atti

libretto di **Felice Romani**

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi ed interpreti

Nemorino Giuseppe Filianoti (23-25/2)
Antonino Siragusa (27/2, 1-4/3)
Adina Cinzia Forte
Belcore Franco Vassallo
Il dottore Dulcamara Bruno Praticò
Giannetta Paola Francesca Natale

maestro concertatore e direttore

Roberto Rizzi Brignoli

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Maurizio Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Guillaume Tourniaire**

nuovo allestimento

Teatro Malibran

domenica 23 febbraio 2003 ore 17.00 turni A-Q
martedì 25 febbraio 2003 ore 20.00 turni D-R
giovedì 27 febbraio 2003 ore 20.00 turni E-F
sabato 1 marzo 2003 ore 15.30 turno B
martedì 4 marzo 2003 ore 17.00 turni C-G

Ariadne auf Naxos

Rassegna internazionale di danza contemporanea

opera in un prologo e un atto
libretto di Hugo von Hofmannsthal
musica di Richard Strauss

personaggi ed interpreti principali
Ariadne Elizabeth Whitehouse
Bacchus Ian Storey
Zerbinetta Sumi Jo
Der Componist Hermine May
Der Musiklehrer Peter Weber

maestro concertatore e direttore
Marcello Viotti

regia
Paul Curran

scene e costumi
Kevin Knight

Orchestra del Teatro La Fenice

in lingua originale con sopratitoli in italiano
nuovo allestimento
prima rappresentazione a Venezia

Teatro Malibran

mercoledì 26 marzo 2003 ore 20.00 turni A-Q
venerdì 28 marzo 2003 ore 20.00 turni E-F
domenica 30 marzo 2003 ore 15.30 turno B
mercoledì 2 aprile 2003 ore 20.00 turni D-R
sabato 5 aprile 2003 ore 15.30 turni C-G

Teatro Malibran

Guangdong Modern Dance Company (Repubblica Popolare Cinese)

coreografie di
Gaoe Chengming, Xing Liang,
Long Yunna, Shen Wei
giovedì 10 aprile 2003 ore 20.00 turni A-Q-Z

da definire

domenica 13 aprile 2003 ore 15.30 turni B-Z

Footwa D'Immobilitéé Thomas Lebrun (USA - Francia)

Phil - Mo
coreografia di
Frederick Gafner
giovedì 17 aprile 2003 ore 20.00 turni E-H-Z

Companie Bernardo Montet (Francia)

O. More
coreografia di
Bernardo Montet
Musicisti Gnawa
giovedì 24 aprile 2003 ore 17.00 turni C-I-Z

Renny Harris - Pure Moviment Hip-Hop (USA)

La sagra della primavera
coreografia di gruppo
musica di
Igor Stravinskij
martedì 29 aprile 2003 ore 20.00 turni D-R-Z

Andrea Chénier

The Mikado

dramma in quattro quadri

libretto di Luigi Illica

musica di Umberto Giordano

personaggi ed interpreti principali

Andrea Chénier Fabio Armiliato

Carlo Gérard Alberto Gazale

Maddalena di Coigny Daniela Dessì

Bersi Rossana Rinaldi

Madelon Olga Alexandrova

La contessa di Coigny Marta Moretto

Un 'Incredibile' Luca Casalin

maestro concertatore e direttore

da definire

regia

Henning Brockhaus

scene

Antal Csaba

costumi


Nanà Cecchi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Guillaume Tourniaire

nuovo allestimento

PalaFenice

sabato 19 aprile 2003 ore 20.00 turni A-L 

martedì 22 aprile 2003 ore 20.00 turni D-O

giovedì 24 aprile 2003 ore 20.00 turni E-F-P

domenica 27 aprile 2003 ore 15.30 turni B-M

martedì 29 aprile 2003 ore 17.00 turni C-G-N

comic opera in due atti

libretto di William Schwenck Gilbert

musica di Arthur Sullivan

personaggi ed interpreti principali

Mikado of Japan Richard Angas

Nanki-Poo Bonaventura Bottone (31/5, 1-5-6/6)

Todd Villander (7/6)

Ko-Ko Richard Suart

Pooh-Bah Ian Caddy

Pish-Tush Riccardo Simonetti

Yum-Yum Sally Harrison

Katisha Frances McCafferty

maestro concertatore e direttore

Mark Shanahan

regia

Jonathan Miller

ripresa da David Ritch

scene

Stefanos Lazaridis

costumi

Sue Blane

coreografia

Anthony Van Laast

ripresa da Stephen Speed

progetto luci originario

David Cunningham

light designer per la ripresa Paul Henry Taylor

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice


direttore del Coro Guillaume Tourniaire

in lingua originale con sopratitoli in italiano

allestimento English National Opera

prima rappresentazione a Venezia

PalaFenice

sabato 31 maggio 2003 ore 20.00 turni A-L 

domenica 1 giugno 2003 ore 15.30 turni B-M

giovedì 5 giugno 2003 ore 20.00 turni D-O

venerdì 6 giugno 2003 ore 20.00 turni E-H-P

sabato 7 giugno 2003 ore 15.30 turni C-I-N

Marino Faliero Die Fledermaus

tragedia lirica in tre atti
libretto di Giovanni Emanuele Bidera
musica di Gaetano Donizetti

personaggi ed interpreti principali
Marino Faliero Michele Pertusi
Israele Bertucci Roberto Servile
Fernando Rockwell Blake
Steno Simone Alberghini
Elena Mariella Devia

maestro concertatore e direttore
Bruno Campanella

regia
Daniele Abbado

scene
Gianni Carluccio

costumi
Carla Teti

coreografia
Giovanni Di Cicco

light designer
Guido Levi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Guillaume Tourniaire

allestimento Teatro Regio di Parma

Teatro Malibran

venerdì 20 giugno 2003 ore 20.00 turni A-Q
domenica 22 giugno 2003 ore 15.30 turno B
martedì 24 giugno 2003 ore 20.00 turni D-R
venerdì 27 giugno 2003 ore 20.00 turni E-H
domenica 29 giugno 2003 ore 15.30 turni C-I

nuova creazione coreografica di
Roland Petit

musica di Johann Strauss

**Corpo di Ballo
della Fondazione
Teatro alla Scala di Milano**

direttore
da definire

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento
prima esecuzione italiana

PalaFenice

mercoledì 17 settembre 2003 ore 20.00 turni A-L
giovedì 18 settembre 2003 ore 20.00 turni D-O
venerdì 19 settembre 2003 ore 20.00 turni E-F-P
sabato 20 settembre 2003 ore 15.30 turni C-G-N-Z
domenica 21 settembre 2003 ore 15.30 turni B-M



«La Fenice prima dell'opera», 2002-2003, 1

Responsabile musicologico: Michele Girardi
Redazione: Michele Girardi, Cecilia Palandri,
con la collaborazione di Pierangelo Conte
Progetto e realizzazione grafica di Marco Riccucci

stampa

L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

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 2002