WERTHER

VENEZIAMUSICA
e dintorni

WERTHER

Jules Massenet

Stagione Lirica e Balletto 2018-2019

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Rai radio3

Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2018-2019

trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 23 novembre 2018 ore 19.00
Macbeth

venerdì 8 febbraio 2019 ore 19.00
Il sogno di Scipione

venerdì 15 febbraio 2019 ore 19.00
Il re pastore

domenica 24 febbraio 2019 ore 15.30
L'italiana in Algeri

martedì 23 aprile 2019 ore 19.00
Dorilla in Tempe

venerdì 10 maggio 2019 ore 19.00
Turandot

sabato 18 maggio 2019 ore 15.30
Aida

Concerti della Stagione Sinfonica 2018-2019

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 3 novembre 2018)
Kerem Hasan (sabato 10 novembre 2018)
Jérémie Rhorer (venerdì 11 gennaio 2019)
Yuri Temirkanov (venerdì 12 aprile 2019)
Diego Fasolis (venerdì 19 aprile 2019)
Jonathan Webb (venerdì 7 giugno 2019)

www.radio3.rai.it – per le frequenze: numero verde 800 111 555

FONDAZIONE

AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2018-2019

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

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

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

Caratteristiche tecniche:
estensione fa^1 - fa^5,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

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

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

Incontri con l'opera

giovedì 15 novembre 2018
GIORGIO PESTELLI
Macbeth

martedì 11 dicembre 2018
SILVIA POLETTI
Romeo e Giulietta

lunedì 21 gennaio 2019
LUCA CIAMMARUGHI
Werther

martedì 5 febbraio 2019
GIANNI GARRERA
Il sogno di Scipione

martedì 12 febbraio 2019
CARLO SISI
Il re pastore

martedì 19 febbraio 2019
GIOVANNI BIETTI
L'italiana in Algeri

martedì 19 marzo 2019
PAOLO BARATTA
Otello

mercoledì 17 aprile 2019
ALBERTO MATTIOLI
Dorilla in Tempe

martedì 7 maggio 2019
SANDRO CAPPELLETTO
Turandot

martedì 14 maggio 2019
MICHELE GIRARDI
Aida

venerdì 14 giugno 2019
LUCA MOSCA
Don Giovanni

lunedì 9 settembre 2019
TITO CECCHERINI, FORTUNATO ORTOMBINA, SALVATORE SCIARRINO
Luci mie traditrici

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
(ad eccezione del 19 marzo, alle ore 18.30)
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee

Jules Massenet (1842–1912).

VENEZIAMUSICA
e dintorni

Lirica e Balletto
Stagione 2018-2019

Werther

Teatro La Fenice

venerdì 25 gennaio 2019 ore 19.00 turno A
in diretta su Rai radio3
in differita giovedì 28 marzo ore 21.15 su Rai 5

domenica 27 gennaio 2019 ore 15.30 turno B

martedì 29 gennaio 2019 ore 19.00 turno D

giovedì 31 gennaio 2019 ore 19.00 turno E

sabato 2 febbraio 2019 ore 15.30 turno C

Fondazione Teatro La Fenice

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), autore del romanzo epistolare I dolori del giovane Werther *(1774) da cui è tratto il libretto del* Werther *di Jules Massenet.*

La locandina 13

Werther in breve 15
di Carlo Vitali
Werther in short 17
by Carlo Vitali

Argomento 19
Synopsis 21
Argument 23
Handlung 25

Il libretto 28

Tra Goethe e il 1789: *Werther*, un *drame lyrique* composto sotto il segno della Rivoluzione francese 83
di Jean-Christophe Branger

Guida all'ascolto 92
di Carlo Vitali
Listening guide 95
by Carlo Vitali

Rosetta Cucchi: «Un amore concreto e impossibile» 99
a cura di Leonardo Mello
Rosetta Cucchi: «A concrete, impossible love» 102
edited by Leonardo Mello

Guillaume Tourniaire: «Un'opera che si tinge di nostalgia infinita» 105
Guillaume Tourniaire: «An opera that is tinged with infinite nostalgia» 111

Werther e Massenet al Teatro La Fenice 117
a cura di Franco Rossi

Materiali
Jules Massenet 125
a cura di Mirko Schipilliti
Charlotte, angelo seduttivo 129
di Leonardo Mello

Curiosità
Massenet e Mata Hari 133

Biografie 134

Impresa e cultura
Andrea Erri: «Nel 2018 numeri e strategie premiano la Fenice» 140

Dintorni
Gabriele Strata si aggiudica il XXXV Premio Venezia 144

K. K. Hof- Operntheater.

Dienstag den 16. Februar 1892 — 44. Vorstellung im Jahres-Abonnement.

Anfang um 7 Uhr.

Zum erstenmal:

Werther

(nach Goethe.)

Lyrisches Drama in 3 Akten (4 Bildern) von Ed. Blau, Paul Millet und Georges Hartmann.
Deutsch von Max Kalbeck. Musik von J. Massenet.

Der freie Eintritt ist ohne Ausnahme aufgehoben.

Kassa-Eröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende gegen ½10 Uhr.

Preise der Plätze:

Anfang um 7 Uhr.

Anfang um 7 Uhr.

Locandina della prima rappresentazione assoluta di Werther *di Jules Massenet, che ha avuto luogo, in lingua tedesca, alla Hofoper di Vienna il 16 febbraio 1892.*

WERTHER

drame lyrique in quattro atti

libretto di **Édouard Blau**, **Paul Milliet** *e* **Georges Hartmann**
dal romanzo epistolare *I dolori del giovane Werther* di Johann Wolfgang Goethe

musica di **Jules Massenet**

prima rappresentazione assoluta: Vienna, Hofoper, 16 febbraio 1892

personaggi e interpreti

Werther	Piero Pretti
Le Bailli	Armando Gabba
Charlotte	Sonia Ganassi
Albert	Simon Schnorr
Schmidt	Christian Collia
Johann	William Corrò
Sophie	Pauline Rouillard
Brühlmann	Safa Korkmaz (25, 29/1, 2/2) Salvatore Scribano (27, 31/1)
Käthchen	Simona Forni (25, 29/1, 2/2) Paola Rossi (27, 31/1)
Clara	Chiara Cattelan
Fritz	Marco Cattelan
Gretel	Elisa Casadei
Hans	Tommaso Dall'Ava
Karl	Umberto Lisiola
Max	Matteo Crudu
Gli amici	Anastasia Bregantin, Alessandra Mauro, Anna Scarpa, Marta Susanetti

maestro concertatore e direttore
Guillaume Tourniaire

regia
Rosetta Cucchi

scene Tiziano Santi, *costumi* Claudia Pernigotti
light designer Daniele Naldi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Kolbe Children's Choir
maestro del Coro Alessandro Toffolo

allestimento Fondazione Teatro Comunale di Bologna

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala e maestro di palcoscenico Luca De Marchi; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paroletti; maestro alle luci Gabriella Zen; assistente alla regia Stefania Panighini; assistente alle scene Alessia Colosso; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Silvano Santinelli scenografie (Pesaro), Fondazione Teatro Comunale di Bologna; costumi Fondazione Teatro Comunale di Bologna, LowCostume (Roma); attrezzeria Fondazione Teatro Comunale di Bologna; calzature Calzature Epoca (Milano); trucco e parrucche Effe Emme Spettacoli (Trieste); traduzione inglese sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR (Venezia)

Werther in breve

di Carlo Vitali

Werther è un lavoro della maturità di Jules Massenet, inaugurato nel febbraio 1892, appena tre mesi prima del suo cinquantesimo compleanno. A quel tempo era già compositore di grande esperienza e successo, avendo al suo attivo una serie di opere spesso applaudite in ambito internazionale: *Le Roi de Lahore*, *Hérodiade*, *Manon*, *Le Cid*, *Esclarmonde*. Ma le origini del *Werther* risalgono molto addietro. *Die Leiden des jungen Werther* (I dolori del giovane Werther, 1774), romanzo epistolare di Goethe il cui protagonista si uccide a causa di un amore infelice, era presto divenuto un *best-seller* in tutta l'Europa preromantica. Fra la dozzina di lavori musicali che ne erano derivati prima di Massenet, si devono almeno citare il 'melòlogo' *Werther* di Gaetano Pugnani (1790), *l'opéra-comique Werther et Charlotte* di Rodolphe Kreutzer (Parigi 1792) e un *Verter* semiserio (Venezia, Teatro San Moisè, primavera 1802), talora erroneamente attribuito a Johann Simon Mayr ma infine restituito al napoletano Vincenzo Pucitta, che musicò una 'farsa' di Giulio Domenico Camagna liberamente tratta da Goethe tramite una commedia di Simeone Antonio Sografi datata 1794 (v. Paolo Fabbri, *Una partitura in cerca d'autore: il fantomatico* Verter *attribuito a Mayr*, in «*Figaro là, Figaro qua*». *Gedenkschrift Leopold M. Kantner (1932-2004)*, a cura di Michael Jahn e Angela Pachovsky, Wien, Der Apfel 2006, pp. 245-252).

Difficile dire se Massenet conoscesse uno di questi precedenti. Nel suo poco attendibile libro di memorie *Mes Souvenirs* (pubblicato nel 1912, anno della sua morte) egli ricorda come il suo editore Georges Hartmann lo accompagnasse a Bayreuth per il *Parsifal*, offrendogli una traduzione francese del romanzo di Goethe allorché, sulla via del ritorno a Parigi, fecero tappa a Wetzlar, il luogo originale della vicenda. Leggendolo al tavolo di una birreria locale egli si sentì commosso fino alle lacrime, specie dalla citazione dei versi di Ossian «Pourquoi me réveiller» che Werther avrebbe poi cantato in un drammatico snodo dell'opera. In base ai vaghi riferimenti di Massenet, il lettore può pensare che si parli dell'estate 1882, ma altri dettagli confermano che quel viaggio debba collocarsi nel 1886. Di fatto egli cominciò a comporre il *Werther* nel 1885 basandosi su una sceneggiatura di Hartmann ma su versi di Édouard Blau e Paul Millet, sicché l'episodio di Wetzlar gli sarebbe soltanto servito di sprone. Sebbene Hartmann non avesse partecipato alla stesura del libretto, il compositore gliene attribuì la paternità nominale onde soccorrerlo con una parte dei diritti d'autore dopo il fallimento della sua impresa editoriale.

La passione di Massenet per le melodie soffuse di tenerezza e sensualità trova una base ideale nella romantica narrazione di Goethe. Inoltre i suoi librettisti apportarono alla trama alcune modifiche. Il matrimonio di Charlotte con Albert non è più il risultato di una sua scelta, bensì di un desiderio espresso dalla madre morente; Albert intuisce il motivo che spinge Werther a chiedergli in prestito le sue pistole; Werther è ancora vivo quanto basta per un ultimo dialogo con Charlotte. Più che il finale suicidio dell'eroe, il tema conduttore del lavoro, nelle parole come nella musica, diventa qui l'infanzia. L'opera ne esplora ogni risvolto: i giochi degli orfani fratellini di Charlotte, la loro malinconia mista di birichinaggine e innocenza. E per Werther, il testardo rifiuto di accettare che il mondo degli adulti contrasti il suo desiderio, il suo sogno di tornare bambino in un tempo che gli pareva più benigno.

Massenet ultimò lo spartito vocale il 14 marzo 1887 e si dedicò a orchestrarlo fino al 2 luglio. Tuttavia il potente impresario Léon Carvalho, direttore dell'Opéra-Comique, lo rifiutò come troppo cupo e deprimente. Inoltre, all'indomani della guerra franco-prussiana (1870-71), un soggetto ricavato dal poeta nazionale tedesco sembrava poco attraente per i patriottici palati del pubblico parigino. Accadde così che la prima mondiale, cantata in tedesco, avesse luogo il 16 febbraio 1892 alla Hofoper di Vienna – dietro commissione del suo sovrintendente Wilhelm Jahn che desiderava un'altra opera di Massenet dopo il grande successo viennese della *Manon* nel 1890. A sorpresa, il ruolo mezzosopranile di Charlotte fu affidato al soprano Marie Renard, che a Vienna aveva cantato da protagonista in *Manon* e anche nel *Werther* riscosse un successo rimasto memorabile per decenni. Sebbene il ruolo eponimo fosse scritto per tenore (il primo a interpretarlo fu Ernest Van Dyck), Massenet lo riadattò a beneficio del celebre baritono italiano Mattia Battistini, che lo cantò nel 1902 a Pietroburgo. Il debutto in lingua francese ebbe luogo a Ginevra il 27 dicembre 1892, mentre quello parigino l'anno seguente incontrò solo un esito tiepido. Nel 1894 *Werther* fu allestito a Milano, Londra, New Orleans, Chicago e New York, quasi sempre in traduzione italiana. Alla Fenice di Venezia debuttò con nove recite fra l'aprile e il maggio del 1897 in alternanza con la pucciniana *Bohème*; fra gli spettatori il principe Vajiravudh, erede al trono del Siam. Ci volle la ripresa del 1903, curata da Albert Carré al Théâtre du Châtelet, affinché raggiungesse anche a Parigi la consacrazione popolare fra i massimi capolavori di Massenet. Nei sei decenni seguenti vi conobbe circa 1300 rappresentazioni.

Werther in short

by Carlo Vitali

Werther is a work of Jules Massenet's maturity, premiered in February 1892, just three months before his 50th birthday. By then he was a highly experienced and successful composer, with a row of acclaimed operas – *Le Roi de Lahore*, *Hérodiade*, *Manon*, *Le Cid*, *Esclarmonde* – to his credit, several of which enjoyed international fame. But the origins of *Werther* go back quite some way. *Die Leiden des jungen Werther* (The Sorrows of Young Werther), Goethe's epistolary novel of 1774 whose protagonist commits suicide over unrequited love, soon became a staple of the Preromantic movement all over Europe. Among a handful of some 12 derivative musical works preceding Massenet's, one may single out at least Gaetano Pugnani's 'melodrama' *Werther* (1790), Rodolphe Kreutzer's opéra-comique *Werther et Charlotte* (Paris 1792) and a semiserious *Verter* (Venice, Teatro San Moisè, Spring 1802), sometimes wrongly attributed to Johann Simon Mayr but now definitively vindicated to the Neapolitan Vincenzo Pucitta, who set to music a 'farce' by Giulio Domenico Camagna loosely based on Goethe through a comedy authored in 1794 by Simeone Antonio Sografi (see Paolo Fabbri, *Una partitura in cerca d'autore: il fantomatico* Verter *attribuito a Mayr*, in "*Figaro là, Figaro qua". Gedenkschrift Leopold M. Kantner (1932-2004)*, Michael Jahn and Angela Pachovsky, edd., Wien : Der Apfel 2006, pp. 245-252).

Whether any of those precedents was known to Massenet is doubtful. In his often unreliable memoirs *Mes Souvenirs* (published in 1912, the year of his death) he recalls how his publisher Georges Hartmann accompanied him to Bayreuth for *Parsifal* and gave him a French translation of Goethe's novel when they stopped at Wetzlar, the town where the original story takes place, on their way back to Paris. As Massenet sat reading in a local beer hall, he was moved to tears, particularly by the Ossian quote "Pourquoi me réveiller" (Why awaken me), which Werther would sing at one of the opera's dramatic peaks. Massenet's vagueness would lead readers to assume he was talking about the summer of 1882, but other details confirm that this journey must have occurred in 1886. In truth Massenet began composing *Werther* in 1885, based on a scenario by Hartmann but setting a libretto by Édouard Blau and Paul Millet; so the Wetzlar episode would have simply spurred him on. Though Hartmann had not actually written part of the libretto, the composer gave him nominal credit to aid him with a share of the royalties after his publishing firm went bankrupt.

Massenet's passion for melody infused with tenderness and sensuality finds a perfect support in Goethe's romantic novel. Furthermore, his librettists made some changes in the storyline, such as Charlotte's marriage to Albert being the result of her dying mother's wish rather than her own choice, having Albert realize why Werther wanted to borrow his pistols, and having Werther conscious enough for a last dialogue with Charlotte. Rather than the hero's final suicide, childhood is here the leitmotiv, in the words as much as in the music. The opera explores all its facets: the diversions of Charlotte's orphaned siblings, their sadness mixed with insolence and innocence. And then, for Werther, the stubborn refusal to have his desire crossed by the adult world, his dream of being a child again, back to a time that seemed more friendly to him.

Massenet completed the vocal score on 14 March 1887, and was occupied with its orchestration until 2 July. However, the powerful impresario Léon Carvalho, director of the Opéra-Comique, turned it down as too gloomy and depressing. Moreover, in the aftermath of the Franco-Prussian war (1870-71), a subject drawn from the German national poet seemed hardly palatable to the patriotic Parisian public. As it happened, the world premiere, sung in German, took place on February 16, 1892 at the Vienna Court Opera – the result of its manager Wilhelm Jahn requesting another work from Massenet after the great success of his *Manon* there in 1890. Surprisingly enough, Marie Renard, the soprano who had sung the role of Manon in Vienna, now took on the mezzo-soprano role of Charlotte, a performance fondly remembered there for decades. Although the title role was written for a tenor (the first Werther was Ernest Van Dyck), Massenet adjusted it for the benefit of the starry Italian baritone Mattia Battistini who sang it in Saint Petersburg in 1902. The French-language premiere took place in Geneva on 27 December 1892, while the Parisian debut in 1893 met with only lukewarm success. The following year it was heard, mostly sung in Italian, in Milan, London, New Orleans, Chicago and New York. At Venice's La Fenice, it ran April to May 1897 for 9 nights, in alternation with Puccini's *La bohème* and with the Crown Prince Vajiravudh of Siam in attendance. It took until the 1903 revival by Albert Carré at the Théâtre du Châtelet for *Werther* to achieve popular acclaim in Paris as one of Massenet's greatest masterpieces. Over the next six decades it was performed there some 1,300 times.

Argomento

Atto primo

Nel giardino di casa il borgomastro intrattiene i più piccoli dei suoi numerosi figli insegnando loro un canto natalizio. Giungono gli amici Johann e Schmidt, e subito dopo Sophie, la figlia quindicenne del borgomastro. Si parla del ballo di quella sera, al quale Charlotte, la sorella maggiore di Sophie, sarà accompagnata da Werther, un giovane gentile e malinconico destinato alla carriera diplomatica. Gli amici chiedono per quando sia previsto il ritorno di Albert, il fidanzato di Charlotte da lungo tempo assente. Dopo che la compagnia si è sciolta, fa il suo ingresso Werther, che riflette sulla bellezza della sera estiva. Poi, in disparte, osserva Charlotte preparare pane e burro per i fratellini. Il borgomastro accoglie altri ospiti e presenta Werther a Charlotte. Werther, intenerito per il quadro di intimità domestica che ha osservato, accompagna Charlotte al ballo. Il borgomastro raggiunge gli amici alla locanda, perciò è Sophie, rimasta sola, ad accogliere Albert al suo inaspettato ritorno dal proprio viaggio. Passano le ore. Il giardino è deserto e illuminato dalla luna. Charlotte e Werther rientrano dal ballo: Werther le dichiara il proprio amore, ma il borgomastro, dall'interno della casa, annuncia il ritorno di Albert. Werther apprende quindi che Charlotte aveva promesso alla madre morente di sposare Albert, ed è sconvolto dall'idea che la giovane sia destinata a un altro uomo.

Atto secondo

Schmidt e Johann, sulla soglia della locanda, osservano i fedeli avviarsi alla chiesa per la celebrazione delle nozze d'oro del pastore. Tra questi giungono anche Albert e Charlotte, ormai sposi da tre mesi. Werther, che in disparte li ha osservati, non riesce a darsi pace del fatto che la donna che ama sia sposata a un altro. Albert, intuendo il motivo del suo sconforto, gli si rivolge con parole di comprensione, e Werther, per parte sua, gli assicura la propria lealtà. Sophie fa gioiosamente ingresso con un mazzolino di fiori destinato al pastore, e chiede a Werther di farle da cavaliere per il primo minuetto alla festa. Albert la addita a Werther ad esempio di come la felicità possa essere a portata di mano, nelle cose più semplici. Werther rimane solo. Quando Charlotte esce dalla chiesa, le parla con nostalgia del loro primo incontro: ma la donna gli ricorda che ormai appartiene a un altro, lo prega di

dimenticarla, e quindi si allontana. Quando Sophie lo invita a unirsi alla festa, Werther la respinge bruscamente e dichiara la propria intenzione di andarsene, per sempre. La ragazza, in lacrime, riferisce l'accaduto ad Albert, il quale comprende che Werther è ancora innamorato di Charlotte.

Claudia Pernigotti, figurino per il ruolo eponimo di Werther *di Jules Massenet al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio-febbraio 2019. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti.*

Atto terzo

È la vigilia di Natale. Nel salotto di casa, Charlotte, rileggendo le lettere di Werther, è agitata dai sensi di colpa e dal rimorso per averlo indotto ad allontanarsi. Sophie cerca di consolarla, ma quando menziona Werther, di cui lei stessa è innamorata, Charlotte scoppia a piangere. Inaspettatamente compare Werther. Ha fatto ritorno per Natale, come aveva promesso: ma non è riuscito a mutare i propri sentimenti. Insieme i due giovani rievocano i passati momenti di tenerezza, e in un momento di abbandono si abbracciano. Ma Charlotte trova la forza di respingerlo, e si rifugia nella propria stanza. Ancora una volta Werther si rende conto di non avere alcuna speranza di felicità. Poco dopo essersi allontanato, manda un messaggio ad Albert: gli chiede in prestito le pistole, dicendo che gli occorrono in vista di un lungo viaggio. Albert gli invia le armi. A Charlotte non sfugge il senso di quella richiesta e, non appena Albert la lascia sola, si precipita a casa di Werther con l'intento di fermarlo.

Atto quarto

Charlotte, giungendo a casa di Werther, lo trova mortalmente ferito. Werther la supplica di non allontanarsi per chiedere aiuto, privandolo così della gioia della sua presenza negli ultimi istanti di vita. Charlotte gli confessa di averlo sempre amato, e si rimprovera per non aver saputo obbedire ai propri sentimenti. Mentre in lontananza si odono le voci dei bambini celebrare la nascita di Gesù, Werther spira tra le braccia di Charlotte.

Synopsis

Act one

In the garden of his house, the burgomaster is entertaining the youngest of his numerous children, teaching them a Christmas song. His friends, Johann and Schmidt, arrive, followed immediately by Sophie, the burgomaster's fifteen-year-old daughter. There is mention of that evening's dance, where Charlotte, Sophie's older sister, will be accompanied by Werther, a gentle and melancholy young man destined for a diplomatic career. The friends ask when Albert, Charlotte's long-absent fiance, is expected back. After everyone leaves, Werther arrives, and reflects on the beauty of the summer evening. Then, standing aside, he observes Charlotte as she prepares bread and butter for her younger brothers and sisters. The burgomaster welcomes other guests and introduces Werther and Charlotte. Werther, touched by the scene of domestic intimacy that he has observed, accompanies Charlotte to the dance. The burgomaster joins his friends at the inn, and so it is Sophie, left alone, who greets Albert when he returns unexpectedly from his journey. Hours pass. The garden, illuminated by the moonlight, is deserted. Charlotte and Werther return from the ball; Werther declares his love for her, but the burgomaster, from inside the house, announces Albert's return. Werther then learns that Charlotte promised her dying mother to marry Albert, and he is devastated that she is engaged to another man.

Act two

Schmidt and Johann, at the door of the inn, watch as members of the congregation make their way to the church to celebrate the golden wedding anniversary of their pastor. Albert and Charlotte, who have been married for three months, are among them. Werther sees them, and cannot accept the fact that the woman he loves is married to another man. Sensing the reason for his unhappiness, Albert addresses him with words of understanding, and Werther, for his part, assures him of his loyalty. Sophie enters joyfully with a small bunch of flowers for the pastor, and asks Werther to be her partner for the first minuet at the party. Albert points to her as an example of how happiness can be within reach with the most simple things. Werther remains alone, and when Charlotte comes out of the church,

he reminds her with nostalgia about their first meeting, but she reminds him that she belongs to another man, and telling him to forget her, she leaves. When Sophie invites him to join the party, Werther curtly refuses and states his intention to go away forever. When Sophie, in tears, tells Albert what has happened, he realizes that Werther is still in love with Charlotte.

Claudia Pernigotti, figurino per il personaggio di Charlotte in Werther *di Jules Massenet al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio-febbraio 2019. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti.*

Act three

It is Christmas Eve. Charlotte is in the drawing room, re-reading Werther's letters, and is disturbed by feelings of guilt and remorse for having insisted that he go away. Sophie tries to console her, but when she mentions Werther, with whom she herself is in love, Charlotte bursts into tears. Werther unexpectedly appears. He has returned for Christmas as promised, but his feelings haven't changed. Together, they recall past moments of tenderness, and in a moment of abandon, they embrace. However, Charlotte finds the strength to push him away, and flees to her room. Once again, Werther realizes that he has no hope of happiness. Soon after leaving, he sends Albert a message: he asks him to lend him his pistols, saying that they are needed for a long journey. Albert sends them to him. The meaning of that request does not escape Charlotte, and as soon as she is alone again, she rushes to Werther's house to stop him.

Act four

Charlotte, reaching Werther's house, finds him mortally wounded. He begs her not to go and call for help, thus depriving him of the joy of her presence in his last moments. Charlotte confesses that she has always loved him, and reproaches herself for not knowing how to obey her own feelings. While children's voices are heard in the distance celebrating the birth of Jesus, Werther dies in Charlotte's arms.

Argument

Premiere acte

Dans sonjardin, le baillifait répéterun chant de Noëlaux plus petitsde sesnombreux enfants. Johann et Schmidt,ses amis,arrivent juste avant Sophie, la fille du bailli qui a quinze ans. Ils se mettent à parler du bal prévu dans la soirée,auquelira Charlotte, la sœur ainée de Sophie,avecWerther, un jeune homme mélancolique, qui se prépareà une carrière diplomatique. Les amis demandent quand devrait revenir Albert, le fiancé de Charlotte,qui est absent depuis longtemps. Puis tout le monde s'en va, et Werther fait son entrée, envouté par la beauté de ce soir d'été. Il observe de loin Charlotte en train de préparer des tartinesbeurrées pour ses petits frères. Le bailli accueille des invités et présente Werther à Charlotte. Werther, attendri par la scène d'intimité domestique qu'il a observée, accompagne Charlotte au bal. Le baillirejoint ses amis à l'auberge etSophiese trouve seule au moment où arriveAlbert, qui revient à l'improviste de son voyage. Le temps passe et le jardin désert est éclairé par la lune. De retour du bal,Werther déclare son amour à Charlotte,lorsque le bailli, de l'intérieur de la maison, annonce le retour d'Albert. Werther apprend ainsi que Charlotte avait promis à sa mère mourante d'épouser Albert.Il est bouleversé à l'idée que la jeune fille soit promise à un autre homme.

Deuxième acte

Schmidt et Johann, sur le seuil de l'auberge, observent les fidèles qui vont à l'église pour célébrer les noces d'or du pasteur et dont font partie Albert et Charlotte, désormais mariés depuis trois mois. Werther, qui les observe de loin, n'arrive pas à se consoler du fait que la jeune femme soit mariée à un autre. Albert, voyant sa tristesse, lui adresse quelques mots de compréhension et Werther lui confirme sa loyauté. Sophie, toutejoyeuse, fait son entrée avec un petit bouquet de fleurs à donner au pasteur et demande à Werther de l'accompagner pour le premier menuet de la fête. Albert la donne enexemple à Werther, pour lui faire comprendre que le bonheur peut se trouver à sa portée, dans les choses les plus simples. Werther reste seul. Quand Charlotte sort de l'église, il lui parle avec nostalgie de leur première rencontre. La jeune femme lui rappelle qu'elle appartient à un autre et lui demande

de l'oublier, avant de s'éloigner. Quand Sophie l'invite à la fête, Werther la repousse en annonçant son intention de partir pour toujours. La jeune fille en larmesraconte les faits à Albert, quicomprend que Werther est encore amoureux de Charlotte.

Claudia Pernigotti, figurini per i personaggi di Schmidt e Johann in Werther *di Jules Massenet al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio-febbraio 2019. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti.*

Troisième acte

A la veille de Noël,Charlotte relit les lettres de Werther dans le salon. Elle se sent coupable, pleine de remords, pour l'avoir éloigné. Sophie veut la consoler, mais quand elle mentionne Werther dont elle est amoureuse, Charlotte se met à sangloter. Werther arrive à l'improviste. Il est revenu pour Noël, comme il l'avait promis,sans avoir changé de sentiments. Les deux jeunes gens évoquent les moments de tendresse qu'ils ont passés ensemble et s'étreignentdans un moment d'abandon. Mais Charlotte trouve la force de le repousser et se réfugie dans sa chambre. Werther se rend compte qu'il n'y a plus aucun espoir de bonheur pour lui. Peu après s'être éloigné, il envoie un message à Albert, lui demandantde lui prêterdes pistolets dont il aurabesoin pour un lointain voyage. Albert lui envoie les armes, mais le but de cette requête ne fait aucun doute pour Charlotte.Dès qu'Albert la quitte, elle se précipite chez Werther pour l'arrêter.

Quatrième acte

Charlottearrive chez Werther, qu'elle trouve blessé à mort. Werther la supplie de ne se pas s'éloigner pour aller chercher de l'aide, car cela le priverait du bonheur de sa présence dans ses dernier instants. Charlotte reconnaitl'avoir toujours aimé et se reproche de ne pas avoir su s'abandonner à ses sentiments. Alors qu'au lointain on entend les voix des enfants célébrant la naissance de Jésus, Werther meurt dans les bras de Charlotte.

Handlung

Erster Akt

Der Bürgermeister ist im Garten seines Hauses und bringt den jüngsten seiner zahlreichen Kinder ein Weihnachtslied bei. Die Freunde Johann und Schmidt kommen dazu und bald darauf auch Sophie, die fünfzehnjährige Tochter des Bürgermeisters. Sie sprechen über den Ball, der am Abend stattfinden wird, an dem Charlotte, die ältere Schwester von Sophie, teilnehmen wird. Charlotte wird begleitet von Werther, einem liebenswürdigen und melancholischen jungen Mann, dem eine diplomatische Karriere bevorsteht. Die Freunde erkundigen sich, wann Albert zurückkommt, der Verlobte von Charlotte, der seit längerer Zeit abwesend ist. Als sich die Runde auflöst, erscheint Werther, der über die Schönheit des Sommerabends sinniert. Dann beobachtet er, etwas abseits, Charlotte, die für ihre Geschwister das Abendbrot zubereitet. Der Bürgermeister empfängt weitere Gäste und stellt Werther Charlotte vor. Werther, der etwas verschüchtert ist ob der häuslichen Szene, die er beobachtet hat, begleitet Charlotte zum Ball. Der Bürgermeister geht zu seinen Freunden in die Gastwirtschaft und so ist es Sophie, die, allein zu Hause, Albert empfängt, der unerwartet von seiner Reise zurückgekehrt ist. Die Stunden vergehen. Der Garten, menschenleer, ist vom Mond hell erleuchtet. Charlotte und Werther kehren vom Ball zurück: Werther erklärt ihr seine Liebe, doch der Bürgermeister verkündet vom Haus aus die Rückkehr von Albert. Werther erfährt schließlich, dass Charlotte ihrer Mutter am Totenbett versprochen hat, Albert zu heiraten, und ist bestürzt darüber, dass seine Angebetete einem anderen versprochen ist.

Zweiter Akt

Schmidt und Johann, die auf den Stufen der Gastwirtschaft stehen, beobachten die Gemeindemitglieder, die zur Kirche gehen, wo die Goldene Hochzeit des Pastors gefeiert wird. Unter ihnen sind auch Albert und Charlotte, die seit drei Monaten verheiratet sind. Werther beobachtet die beiden aus der Ferne und kann sich nicht damit abfinden, dass die Frau, die er liebt, einen anderen geheiratet hat. Albert ahnt den Grund für Werthers Kummer und versucht ihn zu trösten, während Werther ihm seine Loyalität versichert. Sophie tritt fröhlich auf, sie trägt einen Blumenstrauß für den Pastor und bittet Werther um den ersten Tanz des Festes, ein Menuett. Albert nennt Werther Sophie als Beispiel dafür, wie nahe das Glück auch in den einfachen Dingen liegen kann. Werther

bleibt allein zurück. Als Charlotte aus der Kirche kommt, erzählt er ihr melancholisch von ihrem ersten Treffen: doch Charlotte erinnert ihn daran, dass sie nun zu einem anderen gehört und bittet Werther, sie zu vergessen. Dann geht sie fort. Als Sophie kommt und ihn einlädt, sie zum Fest zu begleiten, weist Werther sie harsch zurück und erklärt, dass er beabsichtigt, zu gehen, für immer. Sophie berichtet Albert unter Tränen, was vorgefallen ist und dieser erkennt, dass Werther immer noch in Charlotte verliebt ist.

Claudia Pernigotti, figurini per i figli del borgomastro in Werther *di Jules Massenet al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio-febbraio 2019. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti.*

Dritter Akt

Es ist Heiligabend. Charlotte sitzt im Salon des Hauses und liest noch einmal die Briefe von Werther, die sie aufwühlen und Schuldgefühle hervorrufen, da sie es war, die ihn veranlasst hat, zu gehen. Sophie versucht sie zu trösten, doch als sie Werther erwähnt, in den sie selbst verliebt ist, bricht Charlotte in Tränen aus. Unerwartet tritt Werther auf. Er ist zu Weihnachten zurückgekommen, wie er es versprochen hatte: doch es ist ihm nicht geglückt, seine Gefühle zu verändern. Gemeinsam gedenken die beiden jungen Menschen der zärtlichen Momente, die sie verlebt haben und umarmen sich. Doch Charlotte findet die Kraft, Werther zurückzuweisen und zieht sich in ihr Zimmer zurück. Werther wird einmal mehr bewußt, dass er keine Hoffnung auf Glückseligkeit hat. Kurz nachdem er sich entfernt hat, schreibt er eine Nachricht an Albert: er bittet ihn, sich zwei Pistolen ausleihen zu können, die er für eine längere Reise benötigt. Albert schickt ihm die Waffen. Charlotte begreift, was Werther vorhat und eilt, sobald Albert sie allein gelassen hat, zu Werthers Haus, um ihn aufzuhalten.

Vierter Akt

Als Charlotte bei Werther ankommt, findet sie ihn sterbend auf. Werther fleht sie an, nicht wegzugehen, um Hilfe zu holen, da er sie sonst des Glückes berauben würde, dass sie in den letzten Momenten seines Lebens bei ihm ist. Charlotte gesteht ihm, dass sie ihn immer geliebt hat und macht sich Vorwürfe, dass es ihr nicht gelungen ist, auf ihre Gefühle zu hören. Als aus der Ferne die Stimmen der Kinder erklingen, die die Geburt Christi feiern, stirbt Werther in den Armen von Charlotte.

Tiziano Santi, bozzetti per il primo e il secondo atto di Werther *di Jules Massenet al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio-febbraio 2019. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti.*

Werther

drame lyrique en quatre actes

Parole de Édouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann
inspiré du roman épistolaire de J.W. Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*
Musique de Jules Massenet

Personnages

Werther ténor
Albert baryton
Le Bailli bas
Schmidt, ami de Bailli ténor
Johann, ami de Bailli baryton
Brühlmann, jeune homme coryphée
Charlotte, fille du Bailli mezzo-soprano
Sophie, *sa soeur* soprano
Käthchen, jeune fille coryphée
Les enfants voix aiguës
Un petit paysan, un domestique, habitants du bourg de Wetzlar, invités, ménétriers.

La scène se passe aux environs de Francfort, de juillet à décembre 178…

Werther

drame lyrique in quattro atti

Libretto di Édouard Blau, Paul Milliet e Georges Hartmann
tratto dal romanzo epistolare *I dolori del giovane Werther* di J.W. Goethe
Musica di Jules Massenet

Personaggi

Werther tenore
Alberto baritono
Il borgomastro basso
Schmidt, amico del borgomastro tenore
Johann, amico del borgomastro baritono
Brühlmann, giovinetto corifeo
Charlotte, figlia del borgomastro mezzosoprano
Sophie, sua sorella soprano
Käthchen, giovinetta corifeo
I bambini voci bianche
Un giovane contadino, un servo, abitanti di Wetzlar, invitati, suonatori.

L'azione si svolge nei pressi di Francoforte, dal luglio al dicembre del 178…

Premier acte

[prélude]

La maison du Bailli (Juillet 178…).
À gauche, la maison à large baie vitrée, avec une terrasse praticable, couverte de feuillages, précédée d'un escalier en bois. – À droite, le jardin. – Au fond, une petite porte à claire voie. – Au loin, les maisons du bourg et la campagne. – Au premier plan, une fontaine. Au lever du Rideau, le Bailli est assis sur la terrasse, au milieu de ses six enfants qu'il fait chanter. Le Rideau se lève sur un grand éclat de rire, très prolongé des Enfants.

scène première

Le Bailli et Les Enfants.

le bailli
(grondant)
Assez!… Assez!… M'écoutera-t-on cette fois?
Recommençons!…
Surtout pas trop de voix!

les enfants
(chantant avec brusquerie, très fort et sans nuances)
Noël! Jésus vient de naître,
voici notre divin maître…

le bailli
(se fâchant)
Mais non! ce n'est pas ça!
(Sévèrement)
Osez-vous chanter de la sorte
quand votre soeur Charlotte est là!…
Elle doit vous entendre au travers de la porte!

Les Enfants ont paru tout émus, au nom de Charlotte: ils reprennent le Noël avec gravité.

les enfants
Noël!

Atto primo

[preludio]

La casa del borgomastro (luglio 178…).
A sinistra, la casa con ampia vetrata, terrazza praticabile e coperta di fogliame, preceduta da una scala di legno. – A destra, il giardino. – In fondo, una porticina con graticciata. – Lontano, le case del borgo e la campagna. – In primo piano, una fontana. Al levarsi del sipario, il borgomastro è seduto sulla terrazza, in mezzo ai suoi sei bambini ch'egli fa cantare. Il sipario si alza su un grande scoppio di risate, molto prolungato, dei bambini.

scena prima

Il borgomastro e i bambini.

borgomastro
(con tono di rimprovero)
Basta!… Basta!… Mi darete ascolto stavolta?
Ricominciamo!…
Soprattutto, non troppa voce!

i bambini
(cantando con sgarbo, molto forte e senza sfumature)
Natale! Gesù è appena nato,
ecco il nostro divin maestro…

borgomastro
(arrabbiandosi)
Ma no! così non va!
(Severo)
Osate cantar così
quando c'è vostra sorella Carlotta!…
Certo vi sentirà attraverso la porta!

Al nome di Carlotta i bambini sembrano commossi: riprendono con solennità il canto di Natale.

i bambini
Natale!

LE BAILLI
(avec satisfaction)
C'est bien!…

LES ENFANTS
Jésus vient de naître,
voici notre divin maître,
rois et berges d'Israël!
Dans le firmament,
des anges gardiens fidèles
ont ouvert grandes leurs ailes
Et s'en vont partout chantant:
Noël!
Jésus vient de naître!
Voici notre divin maître etc.
Noël!…

LE BAILLI
C'est bien cela!
Noël!…

Johann et Schmidt qui s'étaient arrêtés à la porte du jardin pour écouter le choeur des Enfants derrière la haie, sont entrés dans la cour.

SCÈNE DEUXIÈME

Les mêmes, Johann et Schmidt.

JOHANN
Bravo pour les enfants!

SCHMIDT
Bravo pour le couplet!

LES ENFANTS
(accourant joyeusement)
Ah! monsieur Schmidt! Ah! monsieur Johann!

Schmidt et Johann embrassent les Enfants et les félicitent.

JOHANN
(au Bailli)
Eh! mais, j'y pense

BORGOMASTRO
(soddisfatto)
Bene!…

I BAMBINI
Gesù è appena nato,
ecco il nostro divin maestro,
re e pastori d'Israele!
Nel firmamento,
fidi angeli guardiani
hanno aperto le grandi ali
e vanno ovunque cantando:
Natale!
Gesù è appena nato!
Ecco il nostro divin maestro ecc.
Natale!…

BORGOMASTRO
Bene così!…
Natale!…

Johann e Schmidt, che si erano fermati sulla porta del giardino ad ascoltare dietro la siepe il coro dei bambini, sono entrati nel cortile.

SCENA SECONDA

Detti, Johann e Schmidt.

JOHANN
Bravi i bambini!

SCHMIDT
Bella la canzone!

I BAMBINI
(accorrendo con gioia)
Ah! signor Schmidt! Ah! signor Johann!

Schmidt e Johann abbracciano i bambini e si congratulano con loro.

JOHANN
(al borgomastro)
Eh! ma, a ben pensarci,

vous chantez Noël en Juillet,
Bailli, c'est s'y prendre à l'avance!

LE BAILLI
(qui est descendu et serre la main à ses amis)
Cela te fait rire, Johann!… Mais quoi?
Tout le monde n'est pas artiste comme toi;
et ce ne sont point bagatelles
que d'apprendre le chant…
(avec importance)
le chant!… à ces jeunes cervelles!

SCÈNE TROISIÈME

Les mêmes, Sophie.

SCHMIDT
(à Sophie qui vient d'entrer)
Bonjour, Sophie!…
Eh! eh! Charlotte n'est pas loin…

SOPHIE
(lui faisant une révérence)
En effet, monsieur Schmidt, puisque nous
prenons soin, Charlotte et moi, de la famille.

JOHANN
(au Bailli)
Hein, le superbe temps!
Viens-tu?

LE BAILLI
Dans un instant…

SOPHIE
(à Johann, continuant la conversation)
Ma soeur s'habille pour le bal…

LE BAILLI
(se retournant, à Schmidt)
Oui, ce bal d'amis et de parents
que l'on donne à Wetzlar. On vient
prendre Charlotte.

cantate il Natale in luglio;
borgomastro, anticipate troppo!

BORGOMASTRO
(è sceso e stringe la mano agli amici)
Questo ti fa ridere, Johann!… e che?
Non tutti sono artisti come te;
e non è cosa da nulla
insegnare il canto…
(con importanza)
il canto a questi giovani cervelli!…

SCENA TERZA

Detti, Sofia.

SCHMIDT
(a Sofia, che sta entrando)
Buongiorno, Sofia!…
Eh! eh! Carlotta non è lontana…

SOFIA
(facendogli una riverenza)
Infatti, signor Schmidt, noi ci curiamo,
Carlotta e io, della famiglia.

JOHANN
(al borgomastro)
Eh! che bella giornata!
Vieni?

BORGOMASTRO
Fra un momento…

SOFIA
(a Johann, continuando la conversazione)
Mia sorella si veste per il ballo…

BORGOMASTRO
(girandosi, a Schmidt)
Sì, quel ballo d'amici e parenti
che si da a Wetzlar. Verranno
a prendere Carlotta.

SCHMIDT
C'est donc cela!…
Koffel a mis sa redingote,
Steiner a retenu le cheval du brasseur,
Hoffmann a sa calèche et Goulden sa berline;
enfin, monsieur Werther
m'a paru moins rêveur!

LE BAILLI
(à ses deux amis)
Fort bien, ce jeune homme.

JOHANN
Oui; mais pas fort… en cuisine…

LE BAILLI
(insistant)
Il est instruit… très distingué…

SCHMIDT
(vivement)
Un peu mélancolique…

JOHANN
Ah! certes!… jamais gai!

LE BAILLI
(poursuivant son idée)
Le Prince lui promet, dit-on, une ambassade,
il l'estime et lui veut du bien…

JOHANN
(avec mépris)
Un diplomate!
Bah! ça ne vaut rien a table!

SCHMIDT
(avec mépris)
Ça ne sait pas boire une rasade!…

JOHANN
(au Bailli en lui tendant les mains)
À tout à l'heure, au Raisin d'or.

SCHMIDT
(au Bailli en lui tendant les mains)
Oui, tu nous dois une revanche.

SCHMIDT
Ah quello!…
Koffel ha messo la sua finanziera,
Steiner ha prenotato il cavallo del birraio,
Hoffmann ha il calesse e Goulden la berlina;
infine, il signor Werther
m'è parso meno sognante!

BORGOMASTRO
(ai suoi due amici)
Bene assai, quel giovanotto!

JOHANN
Sì; ma poco abile… in cucina…

BORGOMASTRO
(insistendo)
È istruito… molto distinto…

SCHMIDT
(con vivacità)
Un po' malinconico…

JOHANN
Ah! certo!… mai allegro!

BORGOMASTRO
(proseguendo nella sua idea)
Il principe gli promette, dicono,
un'ambasciata, lo stima e gli vuol bene…

JOHANN
(con disprezzo)
Un diplomatico!
Bah! non vale niente a tavola!

SCHMIDT
(con disprezzo)
Non sa bere un bicchiere!…

JOHANN
(al borgomastro, tendendogli le mani)
A presto, al Grappolo d'oro.

SCHMIDT
(al borgomastro, tendendogli le mani)
Sì, ci devi una rivincita.

LE BAILLI
(se récriant)
Encore!

JOHANN
(revenant sur ses pas)
Dame!… Et puis, c'est le jour des écrevisses!
Grosses comme le bras…
Gretchen nous l'a promis…

LE BAILLI
O les gourmands! les deux complices!…
(Les deux hommes font mine de se retirer)
Vous n'attendez donc pas Charlotte,
mes amis?

SCHMIDT
(à Johann)
Nous la verrons ce soir. Nous voulons faire
un petit tour sur le rempart.

LE BAILLI
(souriant, à Johann)
Pour t'ouvrir l'appétit?…

JOHANN
(un peu grognon, à Schmidt)
Toujours il exagère…
Allons, viens, il est tard!…

SCHMIDT
(revenant au Bailli)
À propos! Quand Albert revient-il?

LE BAILLI
(simplement)
Je l'ignore; il ne m'en parle pas encore,
mais il m'écrit que ses affaires vont au mieux.

SCHMIDT
Parfait!
Albert est un garçon brave et fidèle,
c'est un mari modèle
pour ta Charlotte, et nous, les vieux,
nous danserons à perdre haleine
à la noce prochaine!…

BORGOMASTRO
(protestando)
Ancora!

JOHANN
(tornando sui suoi passi)
Beh!… E poi, è il giorno dei gamberi!
Grossi come un braccio…
Gretchen ce l'ha promesso…

BORGOMASTRO
Oh i ghiottoni! i due compari!…
(I due uomini fan atto di ritirarsi)
Allora non aspettate Carlotta,
amici miei?

SCHMIDT
(a Johann)
La vedremo stasera. Vogliamo fare
un giretto sul bastione.

BORGOMASTRO
(sorridendo, a Johann)
Per farti venire appetito?…

JOHANN
(un po' brontolando, a Schmidt)
Sempre esagerato…
Andiamo, vieni, è tardi!…

SCHMIDT
(tornando dal borgomastro)
A proposito! Quando ritorna Alberto?

BORGOMASTRO
(con semplicità)
Non lo so; non me ne parla ancora,
ma mi ha scritto che gli affari vanno bene assai.

SCHMIDT
Perfetto!
Alberto è un ragazzo bravo e fedele,
e un marito ideale
per la tua Carlotta, e noi vecchi
balleremo a perdifiato
alle vicine nozze!…

Les deux hommes s'en vont bras dessus bras dessous.

SCHMIDT
(gaiement)
Eh! bonsoir, les enfants!

JOHANN
(gaiement)
Bonsoir, les enfants!

SCHMIDT
(au Bailli, plus bas)
À tantôt!

JOHANN
(au Bailli, plus bas)
À tantôt!

LE BAILLI
Oui!

TOUS LES TROIS
Bonsoir!…

JOHANN ET SCHMIDT
(à pleine voix)
Vivat Bacchus! semper vivat…

SCÈNE QUATRIÈME

Le Bailli, Sophie, Les Enfants, puis Werther.

LE BAILLI
(aux Enfants)
Rentrez! nous redirons notre Noël ce soir,
avant goûter, note par note!
(Le Bailli a remonté l'escalier et une fois dans la maison:)
Sophie, il faut aller voir ce que fait Charlotte.

Sophie sort. – Le Bailli s'installe dans le fauteuil de cuir à crémaillère; les plus jeunes de ses enfants se blottissent sur ses genoux, et écoutent religieusement la leçon qu'il leur donne. – La baie vitrée est à demi fermée. – Werther, accompagné d'un jeune paysan, s'avance dans la cour et regarde curieusement la maison.

I due uomini se ne vanno tenendosi sottobraccio.

SCHMIDT
(con allegria)
Eh! buona sera, bambini!

JOHANN
(con allegria)
Buona sera, bambini!

SCHMIDT
(al borgomastro, più piano)
A presto!

JOHANN
(al borgomastro, più piano)
A presto!

BORGOMASTRO
Sì!

TUTTI E TRE
Buona sera!…

JOHANN E SCHMIDT
(a piena voce)
Vivat Bacchus! semper vivat…

SCENA QUARTA

Il borgomastro, Sofia, i bambini, poi Werther.

BORGOMASTRO
(ai bambini)
Rientrate! riprenderemo il nostro canto
stasera, prima di cena, nota per nota!
(Il borgomastro ha risalito la scala, e una volta in casa:)
Sofia, bisogna andare a vedere cosa fa Carlotta.

Sofia esce. – Il borgomastro s'installa nella poltrona di cuoio a cremagliera; i suoi bambini più piccoli gli si rannicchiano sulle ginocchia e ascoltano religiosamente la sua lezione. – La vetrata è semichiusa. – Werther, accompagnato da un giovane contadino, avanza nel cortile e osserva la casa con curiosità.

WERTHER
(au paysan)
Alors, c'est bien ici
la maison du Bailli?
(Congédiant son guide)
Merci.
(*Seul, Werther pénètre plus avant dans la cour et s'arrête devant la fontaine)*
Je ne sais si je veille ou si je rêve encore!…
Tout ce qui m'environne
a l'air d'un paradis;
le bois soupire ainsi qu'une harpe sonore,
un monde se révèle à mes yeux éblouis!…
Ô nature, pleine de grâce,
reine du temps et de l'espace,
daigne accueillir celui qui passe
et te salue, humble mortel!
Mystérieux silence!… Ô calme solennel!…
Tout m'attire et me plaît!… ce mur,
et ce coin sombre…
cette source limpide et la fraîcheur de l'ombre;
il n'est pas une haie, il n'est pas un buisson
où n'éclose une fleur,
où ne passe un frisson!…
Ô nature!
Enivre-moi de parfums,
mère éternellement jeune, adorable et pure!
Ô nature!…
Et toi, soleil,
viens m'inonder de tes rayons!…

LES ENFANTS
(dans l'intérieur de la maison)
Jésus vient de naître etc.

WERTHER
Chers enfants!…
(À lui-même)
Ici bas rien ne vaut les enfants!…
Chers enfants! Autant notre vie est amère…
autant leurs jours sont pleins de foi,
leur âme pleine de lumière!…
Ah! comme ils sont meilleurs que moi!

Werther va jusqu'à la fontaine et reste un instant dans une calme contemplation. – Charlotte entre:

WERTHER
(al contadino)
Allora, è proprio qui
la casa del borgomastro?
(Congedando la guida)
Grazie.
(Solo, Werther avanza ancora nel cortile e si ferma davanti alla fontana)
Non so se veglio o se sogno ancora!…
Tutto quel che mi circonda
sembra un paradiso;
il bosco sospira come un'arpa sonora,
un mondo si rivela ai miei occhi abbagliati!…
Oh natura, piena di grazia,
regina del tempo e dello spazio,
degnati di accogliere chi passa
e ti saluta, umile mortale!
Misterioso silenzio!… Oh calma solenne!
Tutto m'attrae e mi piace!… quel muro,
quell'angolo oscuro…
quella limpida fonte e il fresco dell'ombra;
non c'è una siepe, non c'è un cespuglio
dove non si schiude un fiore,
dove non passi un fremito!…
Oh natura!
Inebriami di profumi,
madre in eterno giovane, adorabile e pura!
Oh natura!…
E tu, sole,
vieni, inondami coi tuoi raggi!…

I BAMBINI
(all'interno della casa)
Gesù è appena nato ecc.

WERTHER
Cari bambini!…
(A se stesso)
Quaggiù niente vale i fanciulli!…
Cari bambini! È tanto amara la nostra vita…
quanto i loro giorni son pieni di fede,
la loro anima piena di luce!…
ah! quanto son migliori di me!

Werther va fino alla fontana e resta un istante in quieta contemplazione. – Entra Carlotta: i bam-

les Enfants quittent les bras du Bailli et sautent au devant d'elle.

SCÈNE CINQUIÈME

Les mêmes, Charlotte.

LES ENFANTS
Charlotte! Charlotte!…

CHARLOTTE
(au Bailli)
Eh bien, père,
es-tu content d'eux?

LE BAILLI
Content, content! ce n'est pas merveilleux!

LES ENFANTS
(entourant Charlotte)
Oui! père est très content!…

LE BAILLI
(embrassant sa fille et admirant sa toilette)
Comme te voilà belle, mignonne!…

LES ENFANTS
Oh! mais c'est vrai!

LE BAILLI
(prenant les mains de Charlotte et l'examinant de nouveau)
Venez, mademoiselle,
qu'on vous regarde!…
Nos amis seront jaloux!

CHARLOTTE
(souriante)
Nos amis ne sont pas exacts
au rendez-vous…
voilà ce dont je suis bien sûre!…
Et j'en vais profiter
pour donner le goûter aux enfants.

Charlotte va chercher sur le buffet un immense pain rond qu'elle se dispose à couper en tartines et qu'elle va

bini lasciano le braccia del borgomastro e saltano davanti a lei.

SCENA QUINTA

Detti, Carlotta.

I BAMBINI
Carlotta! Carlotta!

CARLOTTA
(al borgomastro)
Ebbene, padre,
sei contento di loro?

BORGOMASTRO
Contento, contento! non c'è da meravigliarsi!

I BAMBINI
(circondando Carlotta)
Sì! papà è molto contento!…

BORGOMASTRO
(abbracciando la figlia e ammirandone la toilette)
Come sei bella, piccina!…

I BAMBINI
Oh! e vero!

BORGOMASTRO
(afferrando le mani di Carlotta ed esaminandola ancora)
Venite, signorina,
che vi guardiamo!…
I nostri amici saranno gelosi!

CARLOTTA
(sorridendo)
I nostri amici non sono puntuali
all'appuntamento…
di questo sono certa!…
E ne approffitterò
per dare la cena ai bambini.

Carlotta va a prendere sul buffet un gran pane rotondo che si accinge a tagliare a fette e a distribuire

distribuer aux Enfants. – On entend dans le lointain les grelots d'un cheval et le bruit d'une voiture.

LE BAILLI
Hâte-toi, car j'entends la voiture!

Les Enfants se pressent autour de Charlotte les mains tendues vers elle. – Werther, qui a monté l'escalier, s'arrête et contemple un moment ce spectacle sans être vu. – À mesure qu'ils reçoivent leur goûter les Enfants s'en vont en sautant.

LES ENFANTS
Merci!… Merci, grande soeur!

LE BAILLI
(apercevant Werther et allant au devant de lui)
Ah! monsieur Werther!
Vous venez visiter mon petit ermitage…
mieux, mon petit royaume,
et j'en suis vraiment fier.
(Lui présentant Charlotte)
Ma fille, qui prend soin de ce ménage
et de tous ces enfants gâtés…
depuis le jour où leur mère nous a quittés!…

CHARLOTTE
(simplement)
Pardonnez-moi, monsieur
de m'être fait attendre,
mais je suis en effet une maman très tendre,
et mes enfants exigent que ma main
leur coupe chaque jour leur pain!

Les invités entrent dans la cour. Le Bailli va à leur rencontre ainsi que Sophie qui reparaît toute rieuse.

ai bambini. – Si sentono lontano i sonagli d'un cavallo e il rumore d'una vettura.

BORGOMASTRO
Affrettati, sento la vettura!

I bambini s'accalcano intorno a Carlotta con le mani tese verso di lei. – Werther, che ha salito la scala, si ferma e per un momento contempla lo spettacolo senza essere visto. – Man mano che ricevono la cena, i bambini se ne vanno saltando.

I BAMBINI
Grazie!… Grazie, sorella maggiore!

BORGOMASTRO
(scorgendo Werther e andandogli incontro)
Ah! signor Werther!
Venite a visitare il mio piccolo eremo…
meglio, il mio piccolo regno,
ne sono proprio fiero.
(Presentandogli Carlotta)
Mia figlia, che cura la casa
e tutti questi bambini viziati…
dal giorno che la mamma ci ha lasciati!…

CARLOTTA
(con semplicità)
Perdonatemi, signore,
d'essermi fatta aspettare,
ma sono invero una madre molto tenera,
e i miei bambini esigono che la mia mano
spezzi loro ogni giorno il pane!

Gli invitati entrano nel cortile. Il borgomastro va loro incontro mentre Sofia ricompare tutta ridente.

SCÈNE SIXIÈME

Werther, Charlotte, Le Bailli, Sophie, les Invités.

LE BAILLI
Arrivez donc, Brühlmann!…
Charlotte est prête!…
On vous attend!…

Brühlmann marche côte à côte avec Käthchen; ils vont les yeux dans les yeux et ne font même pas attention au Bailli qui les suit en riant.

BRÜHLMANN
(avec un soupir d'extase)
Klopstock!…

KÄTHCHEN
(avec ravissement)
Divin Klopstock!

LE BAILLI
(riant, à Brühlmann)
Bavard!… Vous direz le reste à la fête… un
aussi long discours vous mettrait en retard!…

Werther est resté muet et interdit en regardant Charlotte, et quand la jeune fille se tourne vers la glace pour mettre son écharpe, il saisit le plus jeune des Enfants et l'embrasse. – L'Enfant a peur de cet élan de tendresse.

CHARLOTTE
(à l'Enfant, que Werther a saisi dans ses bras)
Embrasse ton cousin!

WERTHER
(se relevant, étonné)
Cousin?
Suis-je bien digne de ce nom?…

CHARLOTTE
(enjouée)
En effet, cousin!… c'est un honneur insigne…
Mais… nous en avons tant
qu'il serait bien fâcheux
que vous fussiez le plus mauvais d'entre eux!

SCENA SESTA

Werther, Carlotta, il borgomastro, Sofia, gli invitati.

BORGOMASTRO
Siete arrivato, Brühlmann!…
Carlotta è pronta!…
Siete atteso!…

Brühlmann giunge stretto stretto a Käthchen; si muovono occhi negli occhi e non badano al borgomastro che li segue ridendo.

BRÜHLMANN
(con un sospiro d'estasi)
Klopstock!…

KÄTHCHEN
(con rapimento)
Divino Klopstock!

BORGOMASTRO
(ridendo, a Brühlmann)
Ciarliero!… Direte il resto alla festa…
un sì lungo discorso vi fara ritardare!…

Werther è rimasto muto e sconcertato guardando Carlotta, e quando la giovinetta si gira verso lo specchio per mettersi la sciarpa, egli prende il più piccolo dei bambini e lo abbraccia. – Il bambino ha paura di questo slancio di tenerezza.

CARLOTTA
(al bambino che Werther ha preso in braccio)
Abbraccia tuo cugino!

WERTHER
(alzandosi, stupito)
Cugino?
Son davvero degno di questo nome?…

CARLOTTA
(con giovialità)
È vero, cugino!… è un insigne onore…
Ma… ne abbiamo tanti
che sarebbe increscioso
se voi foste il peggiore fra loro!

(*Werther s'éloigne en regardant Charlotte)*
(À Sophie, avec autorité, mais sans sévérité, en lui montrant les Enfants)
Tu me remplaceras, Sophie,
tu le sais, je te les confie!…
(Aux Enfants)
Vous serez sages comme avec moi?…

SOPHIE
Oui, mais ils aimeraient bien mieux que ce fût toi!

WERTHER
(avec extase, tandis que Charlotte embrasse les Enfants)
Ô spectacle idéal d'amour et d'innocence,
où mes yeux et mon coeur sont ravis à la fois!
Quel rêve… de passer… une entière existence…
calmé par ses regards et bercé par sa voix!…

La plupart des invités est déjà presque sortie; restent encore Brühlmann et Käthchen, absorbés et silencieux, près de la fontaine. – Charlotte est prête maintenant elle descend dans la cour. Werther va à sa rencontre. – Sophie et les Enfants forment un groupe sur la terrasse et envoient des baisers à leur grande soeur.

LE BAILLI
(saluant Werther)
Monsieur Werther!…

CHARLOTTE
Adieu… père!…

LE BAILLI
(à Charlotte)
Adieu, ma chérie…
(*Charlotte et Werther s'éloignent suivis d'un groupe d'invités. – Brühlmann et Käthchen s'en vont les derniers sans avoir dit une parole)*
(Avec bonhomie, les regardant en souriant)
À ceux-là ne souhaitons rien! Klopstock!
Divin Klopstock! l'extase magnétique!
Cela me paraît sans réplique!…

Sophie a fait rentrer les Enfants dans la maison.

(Werther s'allontana guardando Carlotta)
(A Sofia, con autorità, ma senza severità, indicando i bambini)
Tu mi sostituirai, Sofia;
lo sai, te li affido!…
(Ai bambini)
Sarete bravi come con me?…

SOFIA
Sì, ma preferirebbero ci fossi tu!

WERTHER
(in estasi, mentre Carlotta abbraccia i bambini)
Oh spettacolo ideale d'amore e d'innocenza,
dove i miei occhi e il mio cuore sono rapiti!
Che sogno… passare… un'intera esistenza…
rasserenato dai suoi sguardi e cullato dalla sua voce!…

Quasi tutti gli invitati ormai sono usciti; restano ancora Brühlmann e Käthchen, assorti e silenziosi, vicino alla fontana. – Carlotta intanto è pronta, scende nel cortile. Werther le va incontro. – Sofia e i bambini formano un gruppo sulla terrazza e mandano baci alla sorella maggiore.

BORGOMASTRO
(salutando Werther)
Signor Werther!…

CARLOTTA
Addio… padre!…

BORGOMASTRO
(a Carlotta)
Addio, mia cara…
(Carlotta e Werther s'allontanano seguiti da un gruppo d'invitati. – Brühlmann e Käthchen se ne vanno per ultimi senza aver detto una parola)
(Con bonomia, guardandoli sorridente)
A quelli non auguriamo nulla! Klopstock!
Divino Klopstock! Estasi magnetica!
Davvero non c'e che dire!…

Sofia ha fatto rientrare in casa i bambini.

SCÈNE SEPTIÈME

Le Bailli, puis Sophie.

LE BAILLI
(tout en fredonnant, va chercher sa longue pipe en porcelaine qu'il a décrochée du râtelier)
Vivat Bacchus etc.
(Se fredonnant)
Vivat Bacchus etc.
(Il s'installe toujours fredonnant et d'un air un peu gêné, dans son large fauteuil et se dispose à fumer)
Vivat Bacchus etc.

Sophie a reparu et sourit en voyant le Bailli; elle a été tout doucement prendre dans le coin de la chambre la canne et le chapeau du Bailli qu'elle lui apporte gentiment.

SOPHIE
(avec malice)
Et qui donc a promis
d'aller au Raisin d'or?

LE BAILLI
(d'un ton embarrassé)
Qui?… Moi?… te laisser seule?…

SOPHIE
Eh bien?…

LE BAILLI
(fredonnant entre ses dents)
La la la… – Non!

SOPHIE
(gravement)
Je l'exige!…
Schmidt et Johann
doivent t'attendre encore.

LE BAILLI
(se laissant convaincre et prenant le chapeau et la canne des mains de Sophie)
Rien qu'un moment… alors…
(Il s'éloigne – se retournant, à Sophie)
Au fait, promesse oblige!…

SCENA SETTIMA

Il borgomastro, poi Sofia.

BORGOMASTRO
(sempre canticchiando, è in cerca della sua lunga pipa di porcellana che ha staccato dalla rastrelliera)
Vivat Bacchus ecc.
(Canticchiando)
Vivat Bacchus ecc.
(S'accomoda, sempre canticchiando e un po' imbarazzato, nella sua ampia poltrona e s'accinge a fumare.)
Vivat Bacchus ecc.

È ricomparsa Sofia e sorride scorgendo il borgomastro; pian piano è andata a prendere in un angolo della camera il bastone e il cappello del borgomastro e glieli porge con gentilezza.

SOFIA
(con furberia)
Ma chi ha promesso
d'andare al Grappolo d'oro?

BORGOMASTRO
(con aria imbarazzata)
Chi?… Io? lasciarti sola?…

SOFIA
E allora?…

BORGOMASTRO
(canticchiando fra i denti)
La la la… – No!

SOFIA
(con solennità)
Io l'esigo!…
Schmidt e Johann
ti stanno ancora aspettando.

BORGOMASTRO
(lasciandosi convincere e prendendo il cappello e il bastone dalle mani di Sofia)
Solo un momento… allora…
(S'allontana – volgendosi, a Sofia)
Ogni promessa è debito!…

Sophie accompagne le Bailli et ferme la porte de la rue sur lui. – La nuit tombe peu à peu. – Albert paraît; il vient du jardin, un manteau sur le bras; il est entré doucement et interroge la maison du regard; il s'approche et aperçoit Sophie qui redescend.

SCÈNE OCTAVE

Albert, Sophie.

ALBERT
Sophie!…

SOPHIE
(se retournant et reconnaissant Albert)
Albert! Toi de retour?

ALBERT
Oui, moi, petite soeur, bonjour!
(Il l'embrasse)

SOPHIE
Que Charlotte sera contente de te revoir!…

ALBERT
Elle est ici?…

SOPHIE
Non pas ce soir!…
Elle qui jamais ne s'absente.
Aussi, pourquoi n'as-tu pas prévenu?…

ALBERT
J'ai voulu vous surprendre…
Parle-moi d'elle, au moins!…
Il me tarde d'apprendre
si de moi l'on s'est souvenu?
Car c'est bien long, six mois d'absence…

SOPHIE
(avec simplicité)
Chez nous, aux absents chacun pense,
et d'ailleurs, n'es-tu pas son fiancé?…

Sofia accompagna il borgomastro e chiude dietro di sé la porta sulla via. – Scende la notte a poco a poco. – Compare Alberto; viene dal giardino, con un mantello sul braccio; entra e scorge Sofia che sta scendendo.

SCENA OTTAVA

Alberto, Sofia.

ALBERTO
Sofia!…

SOFIA
(girandosi e riconoscendo Alberto)
Alberto! Tu, ritornato?

ALBERTO
Sì, io, sorellina, buongiorno!
(La abbraccia)

SOFIA
Carlotta sarà contenta di rivederti!…

ALBERTO
È qui?…

SOFIA
No, non stasera!…
Lei che mai s'allontana.
Ma perché non hai avvisato?…

ALBERTO
Ho voluto farvi una sorpresa…
Almeno, parlami di lei!…
Non vedo l'ora di sapere
se vi ricordate di me!?
Son lunghi sei mesi d'assenza…

SOFIA
(con semplicità)
Noi tutti pensiamo agli assenti
e, del resto, non sei il suo fidanzato?…

ALBERT
(joyeux)
Ô chère enfant!… Et que s'est-il passé?

SOPHIE
Rien… on s'est occupé de votre mariage…

ALBERT
De notre mariage!…

SOPHIE
On y dansera… dis?…

ALBERT
Beaucoup… et davantage!…
(Avec chaleur)
Oui, je veux que pour tous il y ait du bonheur…
j'en ai tant au fond du coeur!…
(Reconduisant Sophie jusqu'au perron)
Va, rentre: j'ai peur qu'on t'appelle
et qu'on apprenne mon retour;
n'en dis rien, je serai près d'elle
dès le lever du jour.

SOPHIE
(rentrant)
À demain…
(gentiment)
Monsieur mon beau frère!
(Elle ferme la porte vitrée)

SCÈNE NEUVIÈME

Albert (seul).

ALBERT
Elle m'aime!… Elle pense à moi!…
Quelle prière
de reconnaissance et d'amour
monte de mon coeur à ma bouche!…
Oh! comme à l'heure du retour
un rien nous émeut et nous touche…
et comme tout possède un charme
pénétrant!…
Ah! je voudrais qu'en rentrant

ALBERTO
(con gioia)
Oh cara bambina!… E che è successo?

SOFIA
Nulla… ci siamo occupati delle vostre nozze…

ALBERTO
Delle nostre nozze!…

SOFIA
Si ballerà… di'?…

ALBERTO
Molto… e altro ancora!…
(Con calore)
Sì, voglio vi sia felicità per tutti…
ne ho tanta in fondo al cuore!…
(Riaccompagnando Sofia fino alla scala)
Va', rientra: ho paura che ti chiamino
e sappiano del mio ritorno;
non dir nulla, sarò da lei
allo spuntar del giorno.

SOFIA
(rientrando)
A domani…
(con gentilezza)
Signor cognato!
(Chiude la vetrata)

SCENA NONA

Alberto (solo).

ALBERTO
Ella m'ama!… Pensa a me!…
Quale preghiera
di riconoscenza e d'amore
mi sale dal cuore alla bocca!…
Oh! come nel momento del ritorno
un niente ci commuove e ci tocca…
come tutto possiede un penetrante
incanto!…
Ah! Vorrei che rientrando

Charlotte retrouvât les pensées que je
laisse:
tout mon espoir et toute ma tendresse!…

Il s'éloigne lentement. – La nuit est venue; la lune éclaire la maison peu à peu.

[Clair de lune]

Carlotta ritrovasse i pensieri ch'io lascio
dietro di me:
tutta la mia speranza e tutta la mia tenerezza!

Si allontana lentamente. – È scesa la notte; la luna a poco a poco illumina la casa.

[Chiaro di luna]

SCÈNE DIXIÈME

Charlotte et Werther.
Charlotte et Werther paraissent à la porte du jardin; ils viennent lentement, se tenant par le bras, et ne s'arrêtent qu'au bas du perron où tous deux restent un moment silencieux.

CHARLOTTE
(simplement)
Il faut nous séparer. Voici notre maison,
c'est l'heure du sommeil.

WERTHER
(plus accentué)
Ah! pourvu que je voie
ces yeux toujours ouverts, ces yeux:
mon horizon,
ces doux yeux,
mon espoir et mon unique joie…
que m'importe à moi le sommeil?
Les étoiles et le soleil
peuvent bien dans le ciel tour
à tour reparaître, j'ignore s'il est jour…
j'ignore s'il est nuit!
Mon être
demeure indifférent à ce qui n'est pas toi!…

CHARLOTTE
(souriant)
Mais, vous ne savez rien de moi.

WERTHER
Mon âme a rencontré votre âme,
Charlotte,
et je vous ai vue assez

SCENA DECIMA

Carlotta e Werther.
Carlotta e Werther compaiono sulla porta del giardino; arrivano lentamente, tenendosi per il braccio, e si fermano solo sotto la scala dove entrambi restano un momento in silenzio.

CARLOTTA
(con semplicità)
Dobbiamo separarci. Ecco la nostra casa,
è l'ora del sonno.

WERTHER
(con più forza)
Ah! purché io veda
quest'occhi sempre aperti, quest'occhi:
il mio orizzonte,
questi dolci occhi,
la mia speranza e la mia gioia…
che m'importa del sonno?
Le stelle e il sole
possono ben svanire e ricomparire in cielo;
non so se è giorno…
non so se è notte!
Il mio essere
resta indifferente a quel che non è in te!…

CARLOTTA
(sorridendo)
Ma, non sapete niente di me.

WERTHER
La mia anima ha incontrato la vostra anima,
Carlotta,
e vi ho vista abbastanza

pour savoir quelle femme
vous êtes!…

CHARLOTTE
(souriant)
Vous me connaissez?

WERTHER
(grave et tendre)
Vous êtes la meilleure ainsi que la plus belle
des créatures!

CHARLOTTE
(confuse)
Non!…

WERTHER
Faut-il que j'en appelle
à ceux que vous nommez vos enfants?

CHARLOTTE
(pensive et se rapprochant de Werther)
Hélas! oui,
mes enfants… Vous avez dit vrai!…
C'est que l'image
de ma mère est présente à tout le monde ici.
Et pour moi, je crois voir sourire son visage
quand je prends soin de ses enfants…
de mes enfants!…
Ah! je souhaiterais que dans cette demeure
elle revînt…
et vît au moins quelques instants
si je tiens les serments
faits à la dernière heure!…
(Très attendrie)
Chère, chère maman,
que ne peux-tu nous voir?…

WERTHER
Ô Charlotte! ange du devoir,
la bénédiction du ciel sur toi repose!

CHARLOTTE
Si vous l'aviez connue!… Ah! la cruelle chose
de voir ainsi partir ce qu'on a de plus cher!…
Quels tendres souvenirs…

per sapere che donna
voi siete!…

CARLOTTA
(sorridendo)
Mi conoscete?

WERTHER
(solenne e tenero)
Voi siete la migliore e la più bella
delle creature.

CARLOTTA
(confusa)
No!…

WERTHER
Devo appellarmi
a quelli che chiamate i vostri bambini?

CARLOTTA
(pensierosa e avvicinandosi a Werther)
Ahimè! sì,
i miei bambini… Avete detto il vero!…
L'immagine
di mia madre è presente a tutti qui.
E io credo di vedere il suo volto
sorridere quando mi prendo cura
dei suoi bambini… dei miei bambini!…
Ah! m'augurerei che in questa casa
ella ritornasse…
e vedesse almeno qualche istante
se tengo fede ai giuramenti
fatti all'ultim'ora!…
(Molto intenerita)
Cara, cara mamma,
non puoi vederci?…

WERTHER
Oh Carlotta! angelo del dovere,
la benedizione del cielo riposi su te!

CARLOTTA
Se l'aveste conosciuta!… Ah! che cosa crudele
veder partire così quel che hai di più caro!…
Che teneri ricordi…

et quel regret amer!…
Pourquoi tout est-il périssable?
Les enfants ont senti cela très vivement;
ils demandent souvent d'un ton inconsolable;
pourquoi les hommes noirs ont emporté
maman?…

WERTHER
Rêve!… Extase!… Bonheur!…
Je donnerais ma vie
pour garder à jamais ces yeux,
ce front charmant,
cette bouche adorable, étonnée et ravie…
Sans que nul à son tour les contemple
un moment!…
Le celeste sourire!…
Oh! Charlotte!
Je vous aime… et je vous admire!…

CHARLOTTE
(revenant à elle, gravit rapidement les marches du perron)
Nous sommes fous! rentrons…

WERTHER
(d'une voix altérée, et la retenant)
Mais… nous nous reverrons?…

LE BAILLI
(dans la maison, en rentrant, à haute voix)
Charlotte!…

SCÈNE ONZIÈME

Werther, Charlotte, Le Bailli.

LE BAILLI
Charlotte!… Albert est de retour!

CHARLOTTE
(défaillante)
Albert?…

e che amaro rimpianto!…
Perché tutto è perituro?
I bambini l'han ben duramente sentito;
spesso chiedono con voce inconsolabile;
perché gli uomini neri han portato via la
mamma?…

WERTHER
Sogno!… Estasi!… Felicità!…
Darei la mia vita
per possedere in eterno quest'occhi,
questa fronte mirabile,
questa adorabile bocca, stupita e rapita…
Senza che null'altro li contempli
un solo momento!…
Il celeste sorriso!…
Oh! Carlotta!
Vi amo… e vi ammiro!…

CARLOTTA
(ritornando in sé, sale rapidamente i gradini della scala)
Siamo pazzi! rientriamo…

WERTHER
(con voce alterata, e trattenendola)
Ma… ci rivedremo?…

BORGOMASTRO
(in casa, rientrando, ad alta voce)
Carlotta!…

SCENA UNDICESIMA

Werther, Carlotta, il borgomastro.

BORGOMASTRO
Carlotta!… Alberto è ritornato!

CARLOTTA
(sentendosi svenire)
Alberto?…

WERTHER
(interrogeant Charlotte)
Albert?…

CHARLOTTE
(bas et tristement à Werther)
Oui, celui que ma mère
m'a fait jurer d'accepter pour époux…
(encore à voix basse, et comme s'accusant)
Dieu m'est témoin
qu'un instant près de vous…
J'avais oublié le serment
qu'on me rappelle!…

Werther se cache le visage dans ses mains, comme s'il sanglotait.

WERTHER
(avec effort)
À ce serment… restez fidèle!…
Moi… j'en mourrai! Charlotte!…

Charlotte se retourne une dernière fois.

WERTHER
(seul, désespéré lorsque Charlotte a disparu)
Un autre!… son époux!…

WERTHER
(interrogando Carlotta)
Alberto?…

CARLOTTA
(piano e tristemente a Werther)
Sì, colui che mia madre
m'ha fatto giurare d'accettare in sposo…
(sempre a bassa voce, e come scusandosi)
Dio m'è testimone
che per un istante accanto a voi…
avevo dimenticato
il giuramento che mi ammonisce!…

Werther si nasconde il volto fra le mani, quasi singhiozzando.

WERTHER
(con sforzo)
A quel giuramento… restate fedele!…
Io… ne morirò! Carlotta!…

Carlotta si volge un'ultima volta.

WERTHER
(solo, disperato, mentre Carlotta è scomparsa)
Un altro!… suo sposo!…

Deuxième acte

[prelude]

Les Tilleuls.
En septembre, même année, à Wetzlar. La place. Au fond: le temple protestant. À gauche: le presbytère. À droite: la Wirtschaft entourée de houblons. – Devant le temple: des tilleuls taillés qui en laissent voir la porte. – Un banc sous les tilleuls, près de l'entrée du presbytère. Schmidt et Johann sont assis attablés devant la Wirtschaft. – Au fond, à droite: la route et la campagne. – Beau temps; dimanche aprèsmidi.

Atto secondo

[preludio]

I tigli.
In settembre, il medesimo anno, a Wetzlar. La piazza. In fondo: il tempio protestante. A sinistra: il presbiterio. A destra: la «Wirtschaft» circondata da luppoli. – Davanti al tempio: alcuni tigli tagliati che ne lasciano scorgere la porta. – Una panca sotto i tigli, vicino all'ingresso del presbiterio. Schmidt e Johann sono seduti al tavolo davanti alla «Wirtschaft». – In fondo, a destra: la via e la campagna. – Bel tempo; domenica pomeriggio.

SCÈNE PREMIÈRE

Johann, Schmidt.

JOHANN, PUIS SCHMIDT (ENFIN ENSEMBLE)
(le verre en main)
Vivat Bacchus! Semper vivat!…

Une servante sort de la Wirtschaft et sert de nouveau à boire aux deux amis.

JOHANN
Ah! l'admirable journée!…
De ce joyeux soleil j'ai l'âme illuminée!…

SCHMIDT
Qu'il est doux de vivre quand l'air
est si léger, le ciel si bleu, le vin si clair!…

JOHANN, PUIS SCHMIDT
C'est dimanche!
(Orgue dans le temple)

SCHMIDT
(d'un ton gouailleur)
Allez! chantez l'office et que l'orgue résonne!…
(Avec gaieté et franchise)
De bénir le Seigneur, il est bien des façons,
moi, je le glorifie en exaltant ses dons!

JOHANN
(de même)
De bénir le Signeur etc.
Bénissons le Seigneur!…

SCHMIDT
Gloire à celui qui nous donne
d'aussi bon vin et fait l'existence si bonne!
Bénissons le Seigneur!

JOHANN
(regardant)
Du monde! encore du monde!
On vient de tous côtés!…
Le Pasteur verra bien fêtés
ses cinquante ans de mariage!

SCENA PRIMA

Johann, Schmidt.

JOHANN, POI SCHMIDT (INFINE INSIEME)
(col bicchiere in mano)
Vivat Bacchus! Semper vivat!…

Una serva esce dalla «Wirtschaft» e versa ancora da bere ai due amici.

JOHANN
Ah! che meravigliosa giornata!…
Ho l'anima illuminata da quel sole gioioso!…

SCHMIDT
È dolce vivere quando l'aria
è sì leggera, il cielo sì azzurro, il vino sì chiaro!…

JOHANN, POI SCHMIDT
È domenica!
(Organo nel tempio)

SCHMIDT
(con tono canzonatorio)
Andate! cantate l'officio, e l'organo risuoni!…
(Con allegria e franchezza)
Molti sono i modi di benedire il Signore,
io lo glorifico esaltando i suoi doni!

JOHANN
(allo stesso modo)
Molti sono i modi ecc.
Benediciamo il Signore!…

SCHMIDT
Gloria a lui che ci dona
sì buon vino e rende sì buona l'esistenza!
Benediciamo il Signore!

JOHANN
(guardando)
Gente! ancora gente!
Vengono da ogni parte!...
Il Pastore vedrà ben festeggiati
i suoi cinquant'anni di matrimonio!

SCHMIDT
C'est bon pour un Pasteur
cinquante ans de ménage,
Dieu le soutient!
Mais moi je n'aurais pu jamais
en supporter autant!…

Charlotte et Albert paraissent. – Johann se lève en les regardant et se penche vers Schmidt.

JOHANN
Et, cependant, j'en sais
qui ne s'effraieraient guère
de semblable félicité!
(Les désignant)
Tiens!… ceux-là… par exemple!

SCHMIDT
Eh bien! à leur santé
allons vider encore un verre!

Ils rentrent tous les deux dans la Wirtschaft.

SCÈNE DEUXIÈME

Albert, Charlotte.
Charlotte et Albert sont arrivés sous les tilleuls, et s'assoient sur le banc.

ALBERT
(avec tendresse)
Trois mois!…
Voici trois mois que nous sommes unis!
Ils ont passé bien vite…
et pourtant il me semble
que nous avons vécu toujours ensemble!

CHARLOTTE
(doucemenent)
Albert!…

ALBERT
Si vous saviez comme je vous bénis!…
(Encore plus tendre)
Mais, moi, de cette jeune fille,

SCHMIDT
Van bene per un Pastore
cinquant'anni di *ménage*;
Dio lo soccorre!
Ma io non avrei mai
potuto reggerne tanti!…

Compaiono Carlotta e Alberto. – Johann si alza per osservarli e si piega verso Schmidt.

JOHANN
Eppure, so di chi
non si spaventerebbe
di simile felicità!
(Indicandoli)
Ecco!… quelli… per esempio!

SCHMIDT
Bene! alla loro salute
svuotiamo ancora un bicchiere!

Rientrano entrambi nella «Wirtschaft».

SCENA SECONDA

Alberto, Carlotta.
Carlotta e Alberto sono arrivati sotto i tigli, e si siedono sulla panca.

ALBERTO
(con tenerezza)
Tre mesi!…
Son tre mesi che siamo uniti!
Son passati ben presto…
eppure mi sembra
che abbiamo vissuto insieme da sempre!

CARLOTTA
(con dolcezza)
Alberto!…

ALBERTO
Sapeste come vi benedico!…
(Ancora più tenero)
Ma io, di questa giovinetta,

si calme et souriante
au foyer de famille,
ai-je fait une femme heureuse
et sans regrets?…

CHARLOTTE
(se levant et simplement)
Quand une femme
a près d'elle à toute heure
et l'esprit le plus droit et l'âme la meilleure,
que pourrait-elle regretter?…

ALBERT
(ému)
Oh! la doúce parole… et comme à l'écouter
je me sens tout heureux… et j'ai l'âme ravie!…

Charlotte, accompagnée d'Albert, se dirige vers le temple; puis Albert échange quelques mots avec ceux qui vont à l'office. – Werther a paru au haut de la route. – Il descend et contemple de loin avec un tourment visible l'intimité des deux époux.

SCÈNE TROISIÈME

Werther (seul).

WERTHER
(à lui-même, avec douleur)
Un autre est son époux!… Dieu de bonté,
si tu m'avais permis
de marcher dans la vie
avec cet ange à mon côté,
mon existence entière
n'aurait jamais été
qu'une ardente prière!…
Et maintenant… parfois…
j'ai peur de blasphémer!…
(Douloureusement)
C'est moi!… moi!… qu'elle pouvait aimer!…
J'aurais sur ma poitrine pressé
la plus belle, la plus divine
créature que Dieu même ait su former!…
C'est moi… qu'elle pouvait aimer!…
Lorsque s'ouvrait le ciel qui s'illumine,

sì serena e sorridente
nel focolare domestico,
ho fatto una donna felice
e senza rimpianti?…

CARLOTTA
(alzandosi e con semplicità)
Quando una donna
ha sempre presso di sé
lo spirito più retto e l'anima migliore,
cosa potrebbe rimpiangere?…

ALBERTO
(commosso)
Oh! che dolce parola… e come, udendola,
mi sento tutto felice… e ho l'anima rapita!…

Carlotta, accompagnata da Alberto, si dirige verso il tempio; poi Alberto scambia qualche parola con quelli che vanno alla funzione. – Werther è comparso in fondo alla via. – Avanza e da lontano contempla con tormento evidente l'intimità dei due sposi.

SCENA TERZA

Werther (solo).

WERTHER
(a se stesso, con dolore)
Un altro è suo sposo!… Dio di bontà,
se tu m'avessi concesso
di camminare nella vita
con quest'angelo al mio fianco,
la mia esistenza intera
altro non sarebbe stata
che un'ardente preghiera!…
E adesso… a volte…
ho paura di bestemmiare!…
(Con dolore)
Son io!… io!… ch'ella poteva amare!…
Avrei stretta al mio petto
la più bella, la più divina
creatura che Dio stesso ha saputo formare!…
Son io… ch'ella poteva amare!…
Quando s'apriva il cielo che s'illumina,

soudain je l'ai vu se fermer!…
C'est moi… qu'elle pouvait aimer!…
Ah! j'aurais sur ma poitrine etc.
Tout mon corps en frissonne…
et tout mon être en pleure!…

Werther dans la plus grande agitation veut s'éloigner, mais il tombe accablé sur le banc, la tête dans ses mains.

l'ho visto chiudersi all'improvviso!…
Son io… ch'ella poteva amare!…
Ah! avrei stretta al mio petto ecc.
Tutto il mio corpo ne freme…
tutto il mio essere ne piange!…

Werther nella massima agitazione sta per allontanarsi, ma cade sfinito sulla panca, con la testa fra le mani.

SCÈNE QUATRIÈME

Werther, Johann, Schmidt, Brühlmann.
Schmidt et Johann reparaissent sur le seuil de la Wirtschaft. – Schmidt donne le bras à Brühlmann navré et muet.

SCHMIDT
(en entrant, à Brühlmann)
Si! Käthchen reviendra, je vous dis!

JOHANN
(à Brühlmann, tout en marchant)
A quelle heure
et quel jour
aura lieu ce retour,
qu'importe!
puisqu'elle reviendra!

SCHMIDT
Puisqu'elle reviendra!
(Geste de dénégation de Brühlmann)

JOHANN
Sept ans de fiançailles,
ça ne peut pas s'oublier de la sorte!

SCHMIDT
(entrainant Brühlmann)
Dépêchons-nous! car j'entends le signal,
si nous manquons l'office, au moins,
ouvrons le bal!…

Ils sortent en trébuchant.

SCENA QUARTA

Werther, Johann, Schmidt, Brühlmann.
Schmidt e Johann ricompaiono sulla soglia della «Wirtschaft». – Schmidt dà il braccio a Brühlmann desolato e muto.

SCHMIDT
(entrando, a Brühlmann)
Sì! Käthchen ritornerà, ve lo dico io!

JOHANN
(a Brühlmann, sempre avanzando)
A che ora
e in che giorno
avrà luogo questo ritorno:
che importa?!
perché lei ritornerà!

SCHMIDT
Perche lei ritornerà!
(Gesto di diniego di Brühlmann)

JOHANN
Sette anni di fidanzamento
non si posson dimenticare così!

SCHMIDT
(trascinando Brühlmann)
Sbrighiamoci! sento il segnale,
se manchiamo alla funzione,
apriamo almeno il ballo!…

Escono incespicando.

SCÈNE CINQUIÈME

Werther, Albert.
En sortant du temple, Albert est descendu, il pose la main sur l'épaule de Werther qui tressaille et fait un mouvement comme pour s'éloigner d'Albert.

ALBERT
(à Werther)
Au bonheur dont mon äme est pleine,
ami, parfois il vient se mêler un remord…

WERTHER
(étonné)
Un remord?…

ALBERT
(avec franchise)
Je vous sais un coeur loyal et fort;
mais celle qui devint ma femme
vous apparut au jour
qu'elle était libre encore,
et peut-être près d'elle
avez-vous fait un rêve…
envolé sans retour?…
À la voir si belle et si douce
je connais trop le prix du bien qui m'est donné
pour ne comprendre pas
que sa perte est cruelle!…
(Lui prenant la main affectueusement)
Comprendre ce tourment,
c'est l'avoir pardonné.

WERTHER
Vous l'avez dit:
mon âme est loyale et sincère,
(contenant à peine son émotion)
si j'avais du passé trop amer souvenir,
retirant cette main de la main qui la serre,
je fuirais loin de vous pour ne plus revenir!…
Mais, comme après l'orage
une onde est apaisée,
mon coeur ne souffre plus
de son rêve oublié,
et celui qui sait lire au fond de ma pensée…
n'y doit trouver jamais que la seule amitié;

SCENA QUINTA

Werther, Alberto.
Uscito dal tempio, Alberto è sceso, mette la mano sulla spalla di Werther, che trasale e fa un gesto come per allontanarsi da Alberto.

ALBERTO
(a Werther)
Alla felicità, di cui è piena l'anima mia,
talvolta, amico, si unisce un rimorso…

WERTHER
(stupito)
Un rimorso?…

ALBERTO
(con franchezza)
Vi riconosco un cuore leale e forte;
ma colei che divenne mia moglie
vi apparì nel giorno
ch'era libera ancora,
e forse accanto a lei
avete fatto un sogno…
svanito senza ritorno?…
A vederla sì bella e dolce
conosco il valore del bene che m'è dato
per non comprendere
che la sua perdita è crudele!…
(Prendendogli con affetto la mano)
Comprendere questo tormento,
è averlo perdonato.

WERTHER
L'avete detto:
la mia anima è leale e sincera;
(frenando a stento la sua emozione)
s'io avessi un troppo amaro ricordo del passato,
ritirando questa mano dalla mano che mi stringe,
fuggirei da voi per non tornare più!…
Ma, come dopo l'uragano
un'onda si placa,
il mio cuore non soffre più
il suo sogno dimenticato,
e chi sa leggere in fondo al mio pensiero…
altro non deve trovarci che la sola amicizia;

et ce sera ma part
de bonheur sur la terre.

Sophie accourt, des fleurs dans les mains.

SCÈNE CINQUIÈME BIS

Les mêmes, Sophie.

SOPHIE
(à Albert gaiement)
Frère! voyez!…
voyez le beau bouquet!
J'ai mis, pour le Pasteur, le jardin au pillage!…
Et puis, l'on va danser!…
(À Werther)
Pour le premier menuet
c'est sur vous que je compte…
(Observant Werther et grondant légèrement)
Ah! le sombre visage!…
(Naïvement et gentiment)
Mais aujourd'hui, monsieur Werther,
tout le monde est joyeux!
le bonheur est dans l'air!
Du gai soleil plein de flamme
dans l'azur resplendissant
la pure clarté descend
de nos fronts jusqu'à notre âme!
Tout le monde est joyeux!
le bonheur est dans l'air!
Et l'oiseau qui monte aux cieux
dans la brise qui soupire…
est revenu pour nous dire
que Dieu permet d'être heureux!
Tout le monde est joyeux!
le bonheur est dans l'air!

WERTHER
(à part, plus sombre)
Heureux!… pourrai-je l'être encore?

ALBERT
(à Sophie)
Va porter ton bouquet, chère petite soeur,
je te rejoins.

e sarà questa la mia parte
di felicità sulla terra.

Sofia accorre, con fiori tra le mani.

SCENA QUINTA BIS

Detti, Sofia.

SOFIA
(ad Alberto, con allegria)
Fratello! guardate!…
guardate che bel mazzetto!
Per il Pastore ho saccheggiato il giardino!…
E poi, si ballerà!…
(A Werther)
Per il primo minuetto
conto su voi…
(Osservando Werther e con un po' di rimprovero)
Ah! che viso scuro!…
(Con ingenuità e grazia)
Ma oggi, signor Werther,
tutti sono allegri!
la felicità è nell'aria!
Dal gaio sole pieno d'ardore
nell'azzurro splendente
la pura luce discende
dalle nostri fronti alla nostra anima!
Tutti sono allegri!
la felicità è nell'aria!
E l'uccello che sale nei cieli
nella brezza che sospira…
è ritornato per dirci
che Dio permette d'essere felici!
Tutti sono allegri!
la felicità è nell'aria!

WERTHER
(a parte, più cupo)
Felice!… potrei esserlo ancora?

ALBERTO
(a Sofia)
Va' a portare il tuo mazzetto, cara sorellina;
io ti raggiungo.

Sophie s'éloigne de quelques pas.

ALBERT
(à Werther)
Werther!… nous parlons du bonheur…
On le cherche bien loin… on l'appelle…
On l'implore!…
(Avec intention)
Et voici que peut-être il passe
en nos chemins…
Un sourire à la lèvre et des fleurs
dans les mains!…

Werther garde le silence.

SOPHIE
(sur le seuil du presbytère, à Albert)
Ah! frère, venez vite!
(À Werther)
Vous entendez, Monsieur Werther,
je vous invite pour le premier menuet!
(En s'approchant et en s'éloignant peu à peu)
Du gai soleil etc.
(En disparaissant)
Tout le monde est joyeux!
le bonheur est dans l'air!

Albert a rejoint Sophie et il est entré avec elle dans le presbytère.

SCÈNE SIXIÈME

Werther, seul d'abord, puis Charlotte.

WERTHER
(seul)
Ai-je dit vrai?… L'amour que j'ai pour elle
n'est-il pas le plus pur comme le plus sacré!?
En mon âme…
un coupable désir est-il jamais entré?…
(Avec explosion)
Oui! je mentais!… Ô Dieu! souffrir sans cesse…
ou bien toujours mentir!…
C'est trop de honte et de faiblesse!
Je dois, je veux partir!

Sofia s'allontana di qualche passo.

ALBERTO
(a Werther)
Werther!… noi parliamo della felicità…
La si cerca lontano… la si invoca…
La si implora!…
(Con intenzione)
Ed ecco, forse passa
sulla nostra strada…
Un sorriso sul labbro e fiori
tra le mani!…

Werther resta in silenzio.

SOFIA
(sulla porta del presbiterio, ad Alberto)
Ah! fratello, venite presto!
(A Werther)
Voi aspettate, signor Werther;
v'invito per il primo minuetto!
(Avvicinandosi e allontanandosi a poco a poco)
Del gaio sole ecc.
(Scomparendo)
Tutti sono allegri!
la felicità è nell'aria!

Alberto ha raggiunto Sofia ed è entrato con lei nel presbiterio.

SCENA SESTA

Werther, dapprima solo, poi Carlotta.

WERTHER
(solo)
Ho detto il vero?… L'amore che ho per lei
non è il più puro né il più sacro!?
Nell'anima mia…
non è mai entrato un desiderio colpevole?…
(Esplodendo)
Sì! mentivo!… Oh Dio! soffrire senza tregua…
oppure mentire sempre!…
È troppa vergogna e debolezza!
Devo, voglio partire!

(Charlotte paraît sur le seuil du temple et se dirige vers le presbytère)
(L'aperçoit et très ému, changeant de ton; à part)
Partir? Non!… je ne veux que me
rapprocher d'elle!…

CHARLOTTE
(sans remarquer Werther)
Comme on trouve en priant
une force nouvelle!

WERTHER
(de loin)
Charlotte!

CHARLOTTE
(se détournant)
Vous venez aussi chez le Pasteur?

WERTHER
(se rapprochant et tristement)
À quoi bon? pour vous voir toujours
auprès d'un autre!
(Se rapprochant encore de Charlotte restée immobile)
Ah!… qu'il est loin ce jour
plein d'intime douceur…
où mon regard a rencontré le vôtre
pour la première fois!… où nous sommes
tous deux
demeurés si longtemps, tout près…
sans nous rien dire…
Cependant que tombait des cieux
un suprême rayon qui semblait un sourire…
sur notre émoi silencieux!…

CHARLOTTE
(froidement)
Albert m'aime, et je suis sa femme!

WERTHER
(avec emportement)
Albert vous aime!
Qui ne vous aimerait?

(Carlotta compare sulla soglia del tempio e si dirige verso il presbiterio)
(La scorge e, molto commosso, cambiando tono; a parte)
Partire? No!… non desidero che
accostarmi a lei!…

CARLOTTA
(senza notare Werther)
Come si trova nuova forza
pregando!

WERTHER
(da lontano)
Carlotta!

CARLOTTA
(volgendosi)
Venite anche voi dal Pastore?

WERTHER
(avvicinandosi e con tristezza)
A che scopo? per vedervi sempre
accanto a un altro!
(Avvicinandosi ancora a Carlotta rimasta immobile)
Ah!… è ben lontano il giorno
d'intima dolcezza…
quando il mio sguardo ha incontrato il vostro
per la prima volta!… quando entrambi
siamo rimasti
sì a lungo, vicini…
senza dirci nulla…
Intanto scendeva dal cielo
un raggio supremo che sembrava un sorriso…
sulla nostra silenziosa emozione!…

CARLOTTA
(freddamente)
Alberto m'ama, e io sono sua moglie!

WERTHER
(con impeto)
Alberto v'ama!
Chi non vi amerebbe?

CHARLOTTE
(plus doucement)
Werther!… N'est-il donc pas
d'autre femme ici-bas
digne de votre amour…
et libre d'elle-même?
Je ne m'appartiens plus…
pourquoi donc m'aimez-vous?

WERTHER
Eh! demandez aux fous
d'où vient que leur raison s'égare?…

CHARLOTTE
(résolument)
Eh bien! puisqu'à jamais le destin
nous sépare…
éloignez-vous! partez! partez!

WERTHER
Ah! quel mot
ai-je entendu?

CHARLOTTE
(gravement)
Celui qu'il faut
de moi que l'on entende!

WERTHER
(violemment)
Et qui donc le commande?…

CHARLOTTE
Le devoir!
(Plus doucement)
L'absence rend parfois
la douleur moins amère…

WERTHER
(douloureusement)
Ah! me donner l'oubli n'est pas
en son pouvoir!…

CHARLOTTE
(plus doucement encore)
Pourquoi l'oubli?…

CARLOTTA
(con più dolcezza)
Werther… Non c'è dunque
altra donna quaggiù
degna del vostro amore…
e libera di se stessa?
Io non mi appartengo più…
perché m'amate allora?

WERTHER
Eh! chiedete ai pazzi
perché mai è smarrita la loro ragione?!…

CARLOTTA
(con risolutezza)
Ebbene! poiché il destino
ci separa per sempre…
allontanatevi! partite! partite!

WERTHER
Ah! che parola
ho mai inteso?!

CARLOTTA
(con solennità)
Colui che deve
sentirla da me!

WERTHER
(con violenza)
E chi mai l'impone?…

CARLOTTA
Il dovere!
(Con più dolcezza)
L'assenza a volte
rende meno amaro il dolore…

WERTHER
(con dolore)
Ah! non è in suo potere
darmi l'oblio!…

CARLOTTA
(con dolcezza ancora maggiore)
Perché l'oblio?…

Pensez à Charlotte au contraire,
pensez… à son repos… soyez fort…
soyez bon.

WERTHER
(apaisé peu à peu)
Oui! j'ai pour seul desir que vous soyez
heureuse!…
(Avec des larmes, mais calme)
Mais ne plus vous revoir…
c'est impossible!… non!…

CHARLOTTE
(avec une grande douceur)
Ami, je ne suis pas à ce point rigoureuse…
et ne saurais vouloir un exil éternel…
(se dominant)
vous reviendrez… bientôt… tenez…
(Elle passe)
À la Noël!…

WERTHER
(suppliant)
Charlotte!…

CHARLOTTE
(se retourne et disparaît)
À la Noël!…

SCÈNE SEPTIÈME

Werther (seul).
Werther veut la rappeler; mais il revient sur ses pas… découragé et abattu. – Songeant et regardant le chemin par lequel Charlotte a disparu.

WERTHER
(après un moment d'accablement, avec résolution)
Oui!… ce qu'elle m'ordonne…
pour son repos… je le ferai!
Et si la force m'abandonne…
Ah! c'est moi pour toujours qui me reposerai!
(Songeant)
Pourquoi trembler devant la mort?…
devant la nôtre?…

Pensate a Carlotta, invece,
pensate… alla sua pace… siate forte…
siate buono.

WERTHER
(placato un poco alla volta)
Sì! ho un solo desiderio: che voi siate
felice!…
(Con lacrime, ma calmo)
Ma non vedervi più…
è impossibile!… no!…

CARLOTTA
(con grande dolcezza)
Amico, non sono rigorosa a tal punto…
e non saprei volere un eterno esilio…
(dominandosi)
ritornerete… ben presto… ecco…
(Si allontana)
A Natale!…

WERTHER
(supplicando)
Carlotta!…

CARLOTTA
(si volge e scompare)
A Natale!…

SCENA SETTIMA

Werther (solo).
Werther vuole richiamarla, ma torna sui suoi passi… scoraggiato e abbattuto. – Riflettendo e osservando la via per dove è scomparsa Carlotta.

WERTHER
(dopo un momento d'accasciamento, con risolutezza)
Sì!… quel ch'ella mi comanda…
per la sua pace… io lo farò!
E se la forza m'abbandona?…
Ah! io mi riposerò per sempre!
(Meditando)
Perché tremare davanti alla morte?…
davanti alla nostra morte?…

(Fiévreusement)
On lève le rideau…
(Mystérieux)
Puis on passe de l'autre côté,
voilà ce qu'on nomme mourir!
(Songeant encore)
Offensons-nous le ciel en cessant de souffrir?…
(Simplement)
Lorsque l'enfant revient d'un voyage,
avant l'heure,
bien loin de lui garder quelque
ressentiment,
au seul bruit de ses pas tressaille la demeure,
et le père joyeux l'embrasse longuement!
Ô Dieu! qui m'a créé,
serais-tu moins clément?…
Non, tu ne saurais pas,
dérobé sous tes voiles,
rejeter dans la nuit ton fils infortuné!
(Douloureusement)
Ton fils!
(Tendrement)
Devinant ton sourire au travers des étoiles,
il reviendrait vers toi d'avance pardonné!
Père! Père! Père, que je ne connais pas,
en qui pourtant j'ai foi,
parle à mon coeur, appelle-moi!…

Werther va s'éloigner lorsque paraît Sophie sur le seuil du presbytère.

SCÈNE OCTAVE

Werther, Sophie, puis Charlotte, Albert et tout le cortège.

SOPHIE
(gaiement à Werther)
Mais venez donc!… le cortège s'approche,
et, soit dit sans reproche,
c'est vous seul qu'on attend!

WERTHER
(brusquement)
Pardonnez-moi, je pars!

(Febbrilmente)
Si alza il sipario…
(Misterioso)
Poi si passa dall'altra parte,
ecco quel che si dice morire!
(Meditando ancora)
Offendiamo il cielo cessando di soffrire?…
(Con semplicità)
Quando il figlio torna da un viaggio
prima del tempo,
ben lungi dal serbargli qualche
risentimento,
al solo rumore dei suoi passi trasale la casa,
e il padre felice a lungo lo abbraccia!
Oh Dio! che m'hai creato,
saresti meno clemente?…
No, non potresti respingere
nella notte il tuo figlio
sfortunato sfuggito di sotto alle tue ali!
(Con dolore)
Tuo figlio!
(Con tenerezza)
Indovinando il tuo sorriso attraverso le stelle,
ritornerebbe a te già perdonato!
Padre! Padre! Padre, ch'io non conosco,
in cui ho fede ancora,
parla al mio cuore, chiamami!…

Werther sta per allontanarsi quando compare Sofia sulla soglia del presbiterio.

SCENA OTTAVA

Werther, Sofia, poi Carlotta, Alberto e tutto il corteo.

SOFIA
(con allegria, a Werther)
Venite dunque!… s'avvicina il corteo, e,
sia detto senza rimprovero,
aspettiamo soltanto voi!

WERTHER
(bruscamente)
Perdonatemi, io parto!

SOPHIE
(suffoquée)
Vous partez!…

WERTHER
(embarassé)
À l'instant!

SOPHIE
(répétant; très émue)
À l'instant…
mais sans doute…
vous reviendrez?… demain?… bientôt?…

WERTHER
(violemment, et avec une grande émotion)
Non! jamais!… Adieu!…
(Il s'enfuit)

SOPHIE
(très émue, l'appelant)
Monsieur Werther!…
(Elle court après lui jusqu'à la route; inquiète et troublée)
Au tournant de la route…
il disparaît… plus rien!…
(Fondant en larmes)
Mon Dieu!
(Elle redescend)
Tout à l'heure j'étais si joyeuse!…

Le cortège de la Cinquantaine paraît – on vient de différents côtés.

CHARLOTTE
(apercevant Sophie et accourant auprès d'elle)
Ah! qu'est-ce donc?… Elle pleure!…
Sophie!…

SOPHIE
(tombant dans les bras de Charlotte)
Ah! Soeur! Monsieur Werther est parti!…

ALBERT
(tressaillant)
Lui!…

SOFIA
(soffocata)
Partite!…

WERTHER
(imbarazzato)
Sul momento!

SOFIA
(ripetendo molto commossa)
Sul momento…
ma, senza dubbio…
ritornerete?… domani?… presto?…

WERTHER
(con violenza e con grande emozione)
No! mai!… Addio!…
(Fugge)

SOFIA
(molto commossa, chiamandolo)
Signor Werther!…
(Lo rincorre fino alla via; inquieta e turbata)
Alla curva della via…
egli scompare… più nulla!…
(Scoppiando in lacrime)
Mio Dio!
(Torna indietro)
Poco fa ero così felice!…

Compare il corteo della Cinquantina – vengono da diverse direzioni.

CARLOTTA
(scorgendo Sofia e accorrendo accanto a lei)
Ah! che succede?… Piange!…
Sofia!…

SOFIA
(cadendo nelle braccia di Carlotta)
Ah! Sorella! Il signor Werther è partito!…

ALBERTO
(trasalendo)
Lui!…

SOPHIE
Et pour toujours!…
il vient de me le dire… et puis,
(en sanglotant)
il s'est enfui
comme un fou!…

CHARLOTTE
(à elle-même et frappée)
Pour toujours!…

ALBERT
(sombre et considérant Charlotte)
Il l'aime!

Le cortège de la Cinquantaine traverse la place. Acclamations, vivats.

SOFIA
E per sempre!…
me l'ha appena detto… e poi,
(singhiozzando)
è fuggito
come un folle!…

CARLOTTA
(a se stessa, e colpita)
Per sempre!…

ALBERTO
(cupo e osservando Carlotta)
Lui l'ama!

Il corteo della Cinquantina attraversa la piazza. Acclamazioni, evviva.

Troisième acte

[PRELUDE]

Charlotte et Werther (24 Décembre 178…).
Le 24 Décembre, 5 heures du soir. Dans la maison d'Albert. Le salon. Au fond à droite, dans un renfoncement très accentué, une porte à deux battants. – À gauche, dans le même coin, un grand poêle en faïence verte. – Au fond, le clavecin dont le clavier fait face - auprès: une fenêtre. – À droite, porte de la chambre d'Albert. – À gauche, porte de la chambre de Charlotte. – Au premier plan, à gauche: un petit secrétaire; plus en face: une table à ouvrage et un fauteuil. – Presque à droite, toujours au première plan, un canapé. – Une lampe allumée (avec abat-jour), sur la table.

SCÈNE PREMIÈRE

Charlotte (seule).

CHARLOTTE
(assise près de la table à ouvrage; songeant)

Atto terzo

[PRELUDIO]

Carlotta e Werther (24 dicembre 178…).
Il 24 dicembre, le 5 del pomeriggio. Nella casa di Alberto. La sala. In fondo a destra, in una forte rientranza, una porta a due battenti. – A sinistra, nel medesimo angolo, una grande stufa di ceramica verde. – In fondo, il cembalo con la tastiera visibile - Accanto: una finestra. – A destra, porta della camera di Alberto. – A sinistra, porta della camera di Carlotta. – In primo piano, a sinistra: una piccola scrivania; più avanti: un tavolo da lavoro e una poltrona. – Quasi a destra, sempre in primo piano, un canapè. – Una lampada accesa (con abat-jour), sul tavolo.

SCENA PRIMA

Carlotta (sola).

CARLOTTA
(seduta presso il tavolo da lavoro; meditando)

Werther… Werther… Qui m'aurait dit
la place
que dans mon coeur il occupe
aujourd'hui?…
Depuis qu'il est parti, malgré moi, tout me
lasse!… Et mon âme est pleine de lui!…
(Lentement, elle se lève comme attirée par le secrétaire qu'elle ouvre)
Ces lettres!… Ah! je les relis sans cesse…
Avec quel charme… mais aussi quelle tristesse!…
Je devrais les détruire… je ne puis!
(Elle est revenue près de la table, les yeux fixés sur la lettre qu'elle tient; lisant)
«Je vous écris
de ma petite chambre:
un ciel gris
et lourd de Décembre
pèse sur moi comme un linceul,
et je suis seul!… seul!… toujours seul!…».
(Retombant sur le siège qu'elle occupait)
Ah! Personne auprès de lui!…
pas un seul témoignage
(attendrie)
de tendresse ou même de pitié!… Dieu!
comment m'est venu ce triste courage,
d'ordonner cet exil et cet isolement?…
(Elle a pris une autre lettre et l'ouvre; lisant)
«Des cris joyeux d'enfants montent
sous ma fenêtre…».
"Des cris d'enfants!…".
«Et je pense a ce temps si doux,
ou tous vos chers petits jouaient autour de
nous!…
Ils m'oublieront peut-être?…».
(Cessant de lire)
Non, Werther, dans leur souvenir
votre image reste vivante…
et quand vous reviendrez…
mais doit-il revenir?
(Elle se lève, avec effroi)
Ah! ce dernier billet me glace et
m'épouvante!…
(Lisant)
«Tu m'as dit: a Noël, et j'ai crié: jamais!…
On va bientôt connaître
qui de nous deux disait vrai! Mais

Werther… Werther… Chi avrebbe detto mai
il posto
ch'egli occupa oggi
nel mio cuore?…
Da quando è partito, malgrado mio, tutto
mi tedia!… E l'anima mia e piena di lui!…
(Lentamente si alza come attratta dallo stipo ch'ella apre)
Queste lettere!… Ah! le rileggo senza sosta…
Con quale fascino… ma anche con quale tristezza!…
Dovrei distruggerle… non posso!
(È tornata presso il tavolo, con gli occhi fissi sulle lettere che tiene in mano; leggendo)
«Io vi scrivo
dalla mia cameretta:
un cielo grigio
e pesante di dicembre
pesa su me come un funebre lenzuolo,
e sono solo!… solo!… sempre solo!…».
(Ripiombando sulla sedia che già occupava)
Ah! nessuno presso di lui!…
non un sol gesto
(intenerita)
di tenerezza o almeno di pietà!… Dio!
come ho avuto il triste coraggio
d'imporre questo esilio e questo isolamento?…
(Ha preso un'altra lettera e l'apre; leggendo)
«Grida gioiose di bambini si levan
sotto la finestra…».
"Grida di bambini!…".
«E penso a quel tempo sì dolce
dove tutti i vostri cari piccini ci giocavano
intorno!…
Mi scorderanno forse?…».
(Smettendo la lettura)
No, Werther, nel loro ricordo
resta viva la vostra immagine…
e quando ritornerete…
Ma deve tornare?
(Si alza, con terrore)
Ah! quest'ultimo biglietto m'agghiaccia
e mi spaventa!…
(Leggendo)
«Tu m'hai detto: a Natale; io ho gridato: mai!…
Ben presto si saprà
chi di noi diceva il vero! Ma,

si je ne dois reparaître,
au jour fixé… devant toi,
ne m'accuse pas, pleure-moi!…».
(Répétant avec effroi, craignant de comprendre)
"Ne m'accuse pas, pleure-moi!…".
(Reprenant sa lecture)
«Oui, de ces yeux si pleins de charmes,
ces lignes… tu les reliras,
tu les mouilleras de tes larmes…
Ô Charlotte, et tu frémiras!…».
(Répétant sans lire)
"Tu frémiras!… tu frémiras!…".

Sophie entre vivement et s'arrête à la porte; elle tient dans ses bras des jouets pour la fête du soir. – Charlotte surprise cache précipitamment sur elle les lettres qu'elle tenait à la main.

SCÈNE DEUXIÈME

Charlotte, Sophie.

SOPHIE
Bonjour, grande soeur!… je viens aux nouvelles!…
(Sophie s'avance gaiement et dépose les objets sur un meuble)
Albert est absent… on ne te voit plus!…
et le père est très mécontent…

CHARLOTTE
(encore préoccupée)
Enfant!…

SOPHIE
(qui a pris Charlotte par la taille)
Mais, souffres-tu?…

CHARLOTTE
(se détachant des bras de Sophie)
Pourquoi cette pensée?…

SOPHIE
(qui lui a gardé la main)
Si, ta main est glacée,

se non dovrò ricomparire,
nel giorno stabilito… davanti a te,
non accusarmi, piangi per me!…».
(Ripetendo con terrore, temendo di capire)
"Non accusarmi, piangi per me!…".
(Riprendendo la lettura)
«Sì, con quegli occhi sì pieni di fascino,
queste righe… tu le rileggerai,
le bagnerai con le tue lacrime…
Oh Carlotta, e tu fremerai!…».
(Ripetendo senza leggere)
"Tu fremerai!… tu fremerai!…".

Sofia entra con vivacità e si ferma sulla porta; ha in mano dei giocattoli per la festa della sera. – Carlotta, sorpresa, nasconde precipitosamente le lettere che teneva fra le mani.

SCENA SECONDA

Carlotta, Sofia.

SOFIA
Buongiorno, sorella maggiore!… vengo con notizie!…
(Sofia avanza allegramente e depone gli oggetti su un mobile)
Alberto è assente… non ti si vede più!…
e il padre è molto malcontento…

CARLOTTA
(ancora preoccupata)
Ragazza!…

SOFIA
(che ha preso Carlotta per la vita)
Ma, tu soffri?…

CARLOTTA
(staccandosi dalle braccia di Sofia)
Perché queste idee?…

SOFIA
(che le ha tenuto la mano)
Sì, la tua mano è gelida,

(la regardant dans les yeux)
et tes yeux sont rougis, je le vois-bien!…

CHARLOTTE
(se détournant, embarassée)
Non, ce n'est rien…
(se remettant)
je me sens quelquefois… un peu triste…
isolée!
Mais, si d'un vague ennui mon âme était troublée,
(d'un ton enjoué mais forcé)
je ne m'en souviens plus… et maintenant,
tu vois:
je souris…

SOPHIE
(câline)
Ce qu'il faut, c'est rire, rire encore,
comme autrefois!…

CHARLOTTE
(à part)
Comme autrefois!

SOPHIE
(à part et avec intention)
Autrefois!…
(Gaiement)
Ah! le rire est béni, joyeux, léger, sonore!
Il a des ailes, c'est un oiseau… de l'aurore!…
C'est un oiseau! C'est la clarté du coeur
qui s'échappe en rayons!…
Ah! le rire est béni etc.
(Sophie conduit Charlotte au fauteuil et se laisse glisser à ses genoux)
Écoute!… je suis d'âge à savoir les raisons
de bien des choses…
Oui!… tous les fronts ici sont devenus
moroses…
(hésitant)
depuis que Werther s'est enfui!…
(Charlotte tressaille)
Mais pourquoi laisser sans nouvelles
(baissant les yeux)
ceux qui lui sont restés fidèles?

(guardandola negli occhi)
e i tuoi occhi sono arrossati, lo vedo bene!…

CARLOTTA
(girandosi, imbarazzata)
No, non è nulla…
(ricomponendosi)
talvolta mi sento… un po' triste…
isolata!
Ma, se l'anima mia era turbata d'un tedio vago,
(con tono gioioso ma forzato)
non me ne ricordo più… e adesso,
lo vedi:
sorrido…

SOFIA
(maliziosa)
Quel che serve è ridere, ridere ancora,
come un tempo!…

CARLOTTA
(a parte)
Come un tempo!

SOFIA
(a parte e con intenzione)
Un tempo!…
(Allegramente)
Ah! il riso è benedetto, gioioso, lieve, sonoro!
Possiede ali, è un uccello… dell'aurora!…
È un uccello!
È la luce del cuore che sfuma in raggi!…
Ah! il riso è benedetto ecc.
(Sofia guida Carlotta alla poltrona e si lascia scivolare alle sue ginocchia)
Ascolta!… ho l'età di saper le ragioni
di molte cose…
Sì!… ogni fronte qui s'è fatta
malinconica…
(esitando)
da quando Werther è fuggito!…
(Carlotta trasale)
Ma perché lasciar senza notizie
(abbassando gli occhi)
quelli che gli son rimasti fedeli?

CHARLOTTE
(se dégageant des bras de Sophie, se lève, à part)
Tout… jusqu'à cette enfant,
tout me parle de lui!

SOPHIE
(revenant à Charlotte)
Des larmes?… Ah! pardonne, je t'en prie!…
Oui! j'ai tort de parler de tout cela!…

CHARLOTTE
(ne se contraignant plus)
Va! laisse couler mes larmes!
(Affectueusement)
Elles font du bien, ma chérie!…
Les larmes qu'on ne pleure pas,
dans notre âme retombent toutes,
et de leurs patientes gouttes
martèlent le coeur triste et las!
Sa résistance enfin s'épuise;
le coeur se creuse… et s'affaiblit:
il est trop grand, rien ne l'emplit;
et trop fragile, tout le brise!…

SOPHIE
(effrayée)
Tiens! Charlotte, crois-moi, ne reste pas ici…
viens chez nous… nous saurons te faire
oublier ton souci.
(Changeant de ton, avec enjouement)
Le père
a fait apprendre à tes enfants
de magnifiques compliments
pour la Noël!…

Sophie va reprendre les jouets qu'elle a déposés en entrant.

CHARLOTTE
(à part, dans le plus grand trouble)
Noël!… Ah!… cette lettre!…
(Répétant d'un ton sombre)
"Si tu ne me vois reparaître…
au jour fixé… devant toi…
ne m'accuse pas… pleure-moi!…".

CARLOTTA
(sciogliendosi dalle braccia di Sofia, si alza; a parte)
Tutto… fin questa fanciulla,
mi parla di lui!

SOFIA
(tornando da Carlotta)
Lacrime?… Ah! perdona, te ne prego!…
Sì! ho torto di parlare di tutto questo!…

CARLOTTA
(non contenendosi più)
Va'! lascia colare le mie lacrime!
(Con affetto)
Fanno tanto bene, mia cara!…
Le lacrime che non si piangono,
ripiombano tutte sulla nostra anima,
e con le loro gocce pazienti
martellano il cuore triste e stanco!
La sua resistenza svanisce alfine;
il cuore si spreme… e s'affievolisce;
è troppo grande, nulla lo colma;
troppo fragile, tutto lo spezza!…

SOFIA
(atterrita)
Ecco! Carlotta, credimi, non restare qui…
vieni da noi… noi sapremo farti
scordare il tuo affanno.
(Cambiando tono, con allegria)
Il padre
ha fatto imparare ai suoi bambini
stupendi canti
per il Natale!…

Sofia va a riprendere i giocattoli che ha deposto entrando.

CARLOTTA
(a parte, nel più grande turbamento)
Natale!… Ah!… quella lettera!…
(Ripetendo con voce cupa)
"Se tu non mi vedi ricomparire…
nel giorno stabilito… davanti a te…
Non accusarmi… piangi per me!…".

SOPHIE
(revenant vers Charlotte)
Alors! c'est convenu, tu viendras?…

CHARLOTTE
(sans conviction)
Oui, peut-être…

SOPHIE
(avec une impatience affectueuse)
Non! non! certainement!

CHARLOTTE
(essayant de sourire)
Certainement!

SOPHIE
(insistant)
Bien vrai?

CHARLOTTE
(la rassurant)
Oui, j'irai, je te le promets, Mignonne!…

SOPHIE
(câline)
Tu viendras?…

CHARLOTTE
Oui, j'irai…

SOPHIE
(se retire doucement en regardant sa soeur avec tendresse)
Tu viendras?…

CHARLOTTE
(subitement la rappelle par un geste et l'embrasse avec effusion; avec élan)
Ah! reviens!
Que je t'embrasse encore!…

Sophie s'éloigne. – Charlotte, seule, revient lentement vers la table.

SOFIA
(tornando verso Carlotta)
Allora! d'accordo, verrai?…

CARLOTTA
(senza convinzione)
Sì, forse…

SOFIA
(con affettuosa impazienza)
No! no! di sicuro!

CARLOTTA
(cercando di sorridere)
Di sicuro!

SOFIA
(insistendo)
Davvero?

CARLOTTA
(rassicurandola)
Sì, verrò, te lo prometto, piccola!…

SOFIA
(maliziosa)
Verrai?…

CARLOTTA
Si, verrò…

SOFIA
(si ritira pian piano guardando la sorella con dolcezza)
Verrai?…

CARLOTTA
(all'improvviso la richiama con un gesto e l'abbraccia con effusione; con slancio)
Ah! torna qui!
Ch'io t'abbracci ancora!…

Sofia s'allontana. – Carlotta, sola, ritorna lentamente verso il tavolo.

SCÈNE TROISIÈME

Charlotte, puis Werther.

CHARLOTTE
(avec désespoir, spontanément et comme malgré elle)
Ah! mon courage m'abandonne!…
Seigneur! Seigneur!…
(Avec élan et une ardeur souppliante)
Seigneur Dieu! Seigneur!…
J'ai suivi ta loi,
j'ai fait et veux faire
toujours mon devoir, en toi seul j'espère…
car bien rude est l'épreuve et bien faible
est mon coeur!…
Seigneur Dieu! Seigneur!
Tu lis dans mon âme, hélas! tout la
blesse!…
et tout l'épouvante!…
Prends pitié de moi, soutiens ma faiblesse!
Dieu bon! Viens à mon secours!…
Entends ma prière!…
Ô Dieu bon! Dieu fort!…
En toi seul j'espère!…
Seigneur Dieu!…
(*La porte du fond s'ouvre; Werther paraît)*
(Vivement)
Ciel!… Werther!…

Werther est debout, près de la porte, pâle, presque défaillant, s'appuyant à la muraille.

WERTHER
(d'une voix entrecoupée sans presque regarder Charlotte)
Oui!… c'est moi!… je reviens!… et
pourtant…
loin de vous… je n'ai pas laissé passer une
heure…
un instant… sans dire: que je meure
(violemment)
plutôt que la revoir!… Puis…
lorsque vint le jour
que vous aviez fixé… pour le retour…
je suis parti! Sur le seuil de la porte…
je résistais encore… je voulais fuir!…
(Sans accent)

SCENA TERZA

Carlotta, poi Werther.

CARLOTTA
(con disperazione, spontaneamente e come a malincuore)
Ah! il coraggio m'abbandona!…
Signore! Signore!…
(Con slancio e con supplichevole ardore)
Signore Iddio! Signore!…
Ho seguito la tua legge,
ho fatto e voglio fare
sempre il mio dovere, in te solo io spero…
ma è ben dura la prova, e ben debole il
mio cuore!…
Signore Iddio! Signore!
Tu leggi nell'anima mia, ahimè! tutto la
ferisce!…
e tutto la spaventa!…
Abbi pietà di me, sorreggi la mia debolezza!
Buon Dio! Vieni in mio soccorso!…
Ascolta la mia preghiera!…
Oh buon Dio! Dio forte!…
In te solo io spero!…
Signore Iddio!…
(La porta di fondo si apre; compare Werther)
(Con vivacità)
Cielo!… Werther!…

Werther è in piedi, presso la porta, pallido, quasi vacillante, appoggiato al muro.

WERTHER
(con voce interrotta, quasi senza guardare Carlotta)
Sì!… son io!… ritorno!…
eppure…
lontano da voi… non ho lasciato passare
un'ora…
un istante… senza dire: muoio
(con violenza)
piuttosto che rivederla!… Poi…
quando venne il giorno
che avevate stabilito… per il ritorno…
sono partito! Sulla soglia della porta…
resistevo ancora… volevo fuggire!…
(Senza accento)

Qu'importe
d'ailleurs tout cela!…
(Accablé)
Me voici!…

CHARLOTTE
(très émue, cherchant à se contenir et à paraître indifférente)
Pourquoi cette parole amère?…
Pourquoi… ne plus revenir?…
Quand ici chacun vous attendait…
mon père… les enfants!…

WERTHER
(s'approchant avec une curiosité expressive)
Et vous?… Vous aussi?…

CHARLOTTE
(coupant court aux mots qu'elle sent sur les lèvres de Werther et sans lui répondre)
Voyez!… la maison est restée
telle que vous l'aviez quittée!…
À la revoir ainsi
(tendrement)
ne vous semble-t-il pas
qu'elle s'est souvenue?…

WERTHER
(jetant un regard autour de lui)
Oui, je vois… ici rien n'a changé…
(tristement)
que les coeurs!…
Toute chose est encore à la place connue!…

CHARLOTTE
(tendrement et simplement)
Toute chose est encore à la place connue!…

WERTHER
(va par la chambre)
Voici le clavecin qui chantait mes bonheurs
ou qui tressaillait de ma peine,
alors que votre voix accompagnait
la mienne!…

Che importa,
del resto tutto questo!…
(Abbattuto)
Eccomi!…

CARLOTTA
(molto commossa, cercando di contenersi e di sembrare indifferente)
Perché questa parola amara?…
Perché… non ritornare più?…
Quando qui ognuno v'attendeva…
mio padre… i bambini!…

WERTHER
(avvicinandosi, con espressiva curiosità)
E voi?… Anche voi?…

CARLOTTA
(interrompendo le parole che sente sulle labbra di Werther, e senza rispondergli)
Ecco!… la casa è rimasta
tal quale l'avevate lasciata!…
A rivederla così
(con tenerezza)
non vi sembra
ch'essa si sia ricordata?…

WERTHER
(gettando uno sguardo attorno a sé)
Sì, lo vedo… qui nulla è cambiato…
(con tristezza)
tranne i cuori!…
Ogni cosa è ancora al posto di prima!…

CARLOTTA
(con tenerezza e semplicità)
Ogni cosa è ancora al posto di prima!…

WERTHER
(gira per la stanza)
Ecco il cembalo che cantava le mie gioie
o trasaliva alla mia pena,
quando la vostra voce accompagnava
la mia!…

CHARLOTTE
(émue)
Alors que votre voix accompagnait la mienne!…

WERTHER
(venant près de la table)
Ces livres!… sur qui tant de fois
nous avons incliné nos têtes rapprochées!
(Allant au secrétaire sur lequel est placée la boîte aux pistolets)
Et ces armes… Un jour ma main les a
touchées…
(d'une voix sourde)
déjà j'étais impatient
du long repos auquel j'aspire!…

CHARLOTTE
(sans voir ce dernier mouvement, est remontée vers le clavecin sur lequel elle a pris un manuscrit; puis elle redescend vers Werther)
Et voici ces vers d'Ossian
que vous aviez commencé de traduire…

WERTHER
(prenant le manuscrit)
Traduire!… Ah! bien souvent mon rêve
s'envola
sur l'aile de ces vers, et c'est toi,
cher poète,
qui bien plutôt étais mon interprète!…
(Avec une tristesse inspirée)
Toute mon âme est là!
(Lisant)
«Pourquoi me réveiller, ô souffle du
printemps?…
Sur mon front je sens tes caresses,
et pourtant bien proche est le temps
des orages et des tristesses!…
(Avec désespérance)
Pourquoi me réveiller etc.
Demain dans le vallon viendra le voyageur
se souvenant de ma gloire première…
et ses yeux vainement chercheront ma
splendeur,
ils ne trouveront plus que deuil et que
misère!…

CARLOTTA
(commossa)
Quando la vostra voce accompagnava la mia!…

WERTHER
(avvicinandosi al tavolo)
Questi libri!… su cui tante volte
abbiamo piegato le nostre teste ravvicinate!
(Andando alla scrivania dov'è posta la cassetta delle pistole)
E queste armi… Un giorno la mia mano le
ha toccate…
(con voce sorda)
ero già impaziente
della lunga quiete che bramo!…

CARLOTTA
(senza vedere quest'ultimo movimento, s'è mossa verso il cembalo da dove ha preso un manoscritto; poi torna da Werther)
Ed ecco quei versi di Ossian
che avevate cominciato a tradurre…

WERTHER
(prendendo il manoscritto)
Tradurre!… Ah! più volte il mio sogno
volò via
sulle ali di questi versi, ed eri tu,
caro poeta,
il mio vero interprete!…
(Con ispirata tristezza)
Tutta l'anima mia è qui!
(Leggendo)
«Perché ridestarmi, o soffio della
primavera?…
Sulla mia fronte sento le tue carezze,
ma è assai vicino il tempo
delle tempeste e delle amarezze!…
(Con disperazione)
Perché ridestarmi ecc.
Domani nella valle verrà il viandante,
memore della mia gloria d'un tempo…
e i suoi occhi invano cercheranno il mio
splendore,
non troveranno altro che duolo e che
miseria!…

Hélas!…
(Avec déspérance)
Pourquoi me réveiller etc.».

CHARLOTTE
(dans le plus grand trouble)
N'achevez pas!
Hélas!…
ce désespoir… ce deuil… on dirait…
il me semble…

WERTHER
Ciel!… Ai-je compris?…
(Palpitant)
Dans cette voix qui tremble,
dans ces doux yeux remplis
des larmes n'est-ce pas un aveu que je lis?…

CHARLOTTE
(frémissante)
Ah!… taisez-vous!…

WERTHER
(en s'exaltant de plus en plus)
Àquoi bon essayer de nous tromper encore…

CHARLOTTE
(suppliant)
Je vous implore!…

WERTHER
(avec ardeur)
Va! nous mentions tous deux en nous
disant vainqueurs
de l'immortel amour qui tressaille
en nos coeurs!…

CHARLOTTE
Werther!!

WERTHER
(extasié et palpitant)
Ah! ce premier baiser,
mon rêve et mon envie!…
Bonheur tant espéré… qu'aujourd'hui
j'entrevois!…

Ahimè!…
(Con disperazione)
Perché ridestarmi ecc.».

CARLOTTA
(nel massimo turbamento)
Non continuate!
Ahimè!…
questa disperazione… questo dolore…
si direbbe… mi sembra…

WERTHER
Cielo!… Ho ben compreso?…
(Palpitando)
In questa voce che trema,
in questi dolci occhi colmi
di lacrime non leggo forse un desiderio?…

CARLOTTA
(fremente)
Ah!… tacete!…

WERTHER
(con esaltazione crescente)
Perché cercare d'ingannarci ancora…

CARLOTTA
(supplicante)
Vi scongiuro!…

WERTHER
(con ardore)
Va'! mentivamo entrambi
dichiarandoci vincitori
dell'amore immortale che trasale
nei nostri cuori!…

CARLOTTA
Werther!!

WERTHER
(in estasi, palpitante)
Ah! quel primo bacio,
il mio sogno e la mia brama!…
Felicità tanto sperata… che oggi
intravedo!…

Il brûle sur ma lèvre encore inassouvie
ce baiser… demandé pour la première fois!…

CHARLOTTE
(défaillante, tombe éperdue sur le canapé)
Ah!… Ma raison s'égare…

WERTHER
(se jetant à ses pieds)
Tu m'aimes!…

CHARLOTTE
(le repoussant)
Non! tout ce qui nous sépare
peut-il être oublié?

WERTHER
(insistant)
Tu m'aimes!…

CHARLOTTE
(se défendant toujours)
Pitié!…

WERTHER
Il n'est plus de remords!…

CHARLOTTE
Non!

WERTHER
Il n'est plus de tourments!…

CHARLOTTE
Ah! pitié!…

WERTHER
Hors de nous rien n'existe et tout le reste
est vain!…

CHARLOTTE
Ah! Seigneur!…
défendez-moi!

WERTHER
(avec transport)

Brucia sul mio labbro ancora insoddisfatto!…
quel bacio… chiesto per la prima volta!…

CARLOTTA
(venendo meno, cede smarrita sul canapè)
Ah!… Si smarrisce la mia ragione…

WERTHER
(gettandosi ai suoi piedi)
Tu m'ami!…

CARLOTTA
(respingendolo)
No! tutto quel che ci separa
può essere scordato?

WERTHER
(insistendo)
Tu m'ami!…

CARLOTTA
(sempre difendendosi)
Pietà!…

WERTHER
Non più rimorsi!…

CARLOTTA
No!

WERTHER
Non più tormenti!

CARLOTTA
Ah! pietà!…

WERTHER
Nulla esiste fuori di noi, tutto il resto
è vano!…

CARLOTTA
Ah! Signore!…
difendimi!

WERTHER
(con trasporto)

Mais l'amour seul est vrai,
car c'est le mot divin!

CHARLOTTE
(éperdue)
Défendez-moi, Seigneur,
défendez-moi contre moi-même!
Défendez-moi, Seigneur,
contre lui…
Pitié!… Pitié!
(Dans le bras de Werther)
Ah!

WERTHER
Viens! je t'aime!
Il n'est plus de remords etc.
Je t'aime!…

CHARLOTTE
(se redressant, affolée)
Ah!
(Avec égarement)
Moi!… moi!… dans ses bras!
(S'enfuyant)

WERTHER
(subitement revenu à lui, implorant Charlotte)
Pardon!

CHARLOTTE
(résolument, se possédant enfin)
Non! Vous ne me verrez plus!…

WERTHER
Charlotte!…

CHARLOTTE
(avec un reproche déchirant)
C'est vous, vous! que je fuis l'âme
désespérée!…
Adieu!… pour la dernière fois!…

Charlotte s'enfuit et ferme la porte de la chambre sur elle. – Werther se précipite sur ses pas.

Ma solo l'amore è vero,
perché è la parola divina!

CARLOTTA
(smarrita)
Difendimi, Signore,
difendimi contro me stessa!
Difendimi, Signore,
contro di lui…
Pietà!… Pietà!
(Nelle braccia di Werther)
Ah!

WERTHER
Vieni! io t'amo!
non più rimorsi ecc.
Io t'amo!…

CARLOTTA
(sollevandosi, affannata)
Ah!
(Smarrita)
Io!… io!… nelle sue braccia!
(Fuggendo)

WERTHER
(tornato subito da lei, implorando Carlotta)
Perdono!

CARLOTTA
(risoluta, alfine padrona di sé)
No! Non mi vedrete più!…

WERTHER
Carlotta!…

CARLOTTA
(con straziante rimprovero)
Voi, voi! ch'io fuggo con l'anima
disperata!…
Addio!… per l'ultima volta!…

Carlotta fugge e chiude dietro di sé la porta della stanza. – Werther si precipita sui suoi passi.

WERTHER
(atterré)
Mais non… c'est impossible!…
Écoute-moi!… Ma voix te rappelle!…
(Palpitant)
Reviens!… Tu me seras sacrée!…
Reviens!… Reviens!…
Rien!… pas un mot… elle se tait…
(Résolument)
Soit! Adieu donc!
Charlotte a dicté mon arrêt!
(Remontant vers la porte du fond; avec ampleur)
Prends le deuil, ô nature! Nature! Ton fils,
ton bien aimé, ton amant va mourir!
Emportant avec lui l'éternelle torture, ma
tombe peut s'ouvrir!…
(Il s'enfuit)

WERTHER
(abbattuto)
No… è impossibile!…
Ascoltami!… La mia voce ti chiama!…
(Palpitante)
Torna!… Tu mi sarai sacra!…
Torna!… Torna!…
Nulla!… non una parola… tace…
(Con risolutezza)
Sia! Dunque addio!
Carlotta ha deciso la mia sorte!
(Ritornando verso la porta di fondo, con solennità)
Prendi il lutto, o natura! Natura! Tuo figlio,
il tuo beneamato, il tuo amante morirà!
Portando con sé l'eterna tortura,
puo schiudersi la mia tomba!…
(Fugge via)

SCÈNE QUATRIÈME

Albert, puis Charlotte.

ALBERT
(entrant préoccupé et sombre; durement)
Werther est de retour…
(tout en plaçant son manteau sur un meuble)
on l'a vu revenir!…
(Changeant de ton, avec étonnement)
Personne ici?… la porte ouverte sur la rue…
Que se passe-t-il donc?…
(Il regarde un instant du côté de la fenêtre, comme s'il voyait s'éloigner quelqu'un. Puis, le front rembruni, il se dirige du côté de la chambre de Charlotte)
(Appelant)
Charlotte!…
(Plus haut, avec insistance)
Charlotte!

CHARLOTTE
(paraissant et terrifiée à la vue de son mari)
Ah!

ALBERT
(d'un ton bref)
Qu'avez-vous?…

SCENA QUARTA

Alberto, poi Carlotta.

ALBERTO
(entrando preoccupato e cupo; con durezza)
Werther è tornato…
(depositando il mantello su un mobile)
l'han visto tornare!…
(Cambiando tono, con stupore)
C'è qualcuno?… la porta aperta sulla via…
Ma che succede?…
(Guarda un istante dal lato della finestra, come se scorgesse qualcuno allontanarsi. Poi, con la fronte aggrottata, si dirige dal lato della camera di Carlotta)
(Chiamando)
Carlotta!…
(Più forte, con insistenza)
Carlotta!

CARLOTTA
(comparendo, e atterrita alla vista del marito)
Ah!

ALBERTO
(con tono reciso)
Che avete?…

CHARLOTTE
(de plus en plus troublée)
Mais… rien…

ALBERT
(insistant)
Vous semblez
émue… troublée…

CHARLOTTE
(cherchant vainement à se remettre)
Oui… la surprise…

ALBERT
(méfiant, presque violent)
Et qui donc était là?

CHARLOTTE
(balbutiant)
Là?…

ALBERT
(sombre)
Répondez!
(Un domestique est entré apportant une lettre. – Albert remarque sa présence et se tourne vers lui brusquement)
Un message?…
(Albert reconnaît l'écriture et regardant fixement Charlotte)
De Werther!…

CHARLOTTE
(ne pouvant retenir un cri de surprise)
Dieu!

ALBERT
(gravement et sans perdre Charlotte de vue; lisant)
«Je pars pour un lointain voyage…
voulez-vous me prêter vos pistolets?…».

CHARLOTTE
(à part, se sentant défaillir)
Il part!…

CARLOTTA
(sempre più turbata)
Ma… nulla…

ALBERTO
(con insistenza)
Sembrate
commossa… turbata…

CARLOTTA
(cercando invano di ricomporsi)
Sì… la sorpresa…

ALBERTO
(sfidandola, quasi con violenza)
Chi c'era qui?

CARLOTTA
(balbuziando)
Qui?…

ALBERTO
(cupo)
Rispondete!
(È entrato un domestico con una lettera. – Alberto s'accorge della sua presenza e si volge bruscamente verso di lui)
Un messaggio?…
(Alberto riconosce la scrittura, e guardando fisso Carlotta)
Di Werther!…

CARLOTTA
(non potendo trattenere un grido di sorpresa)
Dio!

ALBERTO
(con solennità e senza perdere di vista Carlotta; leggendo)
«Io parto per un lungo viaggio…
volete prestarmi le vostre pistole?…».

CARLOTTA
(a parte, sentendosi svenire)
Pietà!…

ALBERT
(continuant)
«Dieu vous garde tous deux!…».

CHARLOTTE
(terrifiée)
Ah! l'horrible présage!…

ALBERT
(à Charlotte, froidement)
Donnez-les-lui!…

CHARLOTTE
(reculant épouvantée)
Qui?… moi?…

ALBERT
(indifférent et la fixant)
Sans doute…

Charlotte, comme fascinée par le regard de son mari, se dirige vers le secrètaire sur lequel est déposée la boîte aux pistolets.

CHARLOTTE
(à part)
Quel regard!…
(Albert se dirige vers sa chambre à droite, et avant d'y entrer il regarde encore Charlotte qui remonte, en se soutenant à peine, vers le domestique auquel elle remet la boîte. Le domestique sort. – Albert froisse la lettre qu'il tenait à la main, la jette au loin avec un geste de colère et entre vivement dans la chambre. – Une fois seule, Charlotte se rend compte de la situation, elle semble se remettre et court prendre une mante qui est déposée sur un des fauteuils)
(Avec force)
Dieu! tu ne voudras pas que j'arrive trop tard!…
(Elle s'enfuit, désespérée)

ALBERTO
(continuando)
«Dio vi guardi entrambi!…».

CARLOTTA
(con terrore)
Ah! che orribile presagio!…

ALBERTO
(a Carlotta, con freddezza)
Dategliele!…

CARLOTTA
(indietreggiando spaventata)
Chi?… io?…

ALBERTO
(indifferente e fissandola)
Certo…

Carlotta, come affascinata dallo sguardo del marito, si dirige verso la scrivania dov'è posta la cassetta delle pistole.

CARLOTTA
(a parte)
Che sguardo!…
(Alberto va verso la sua camera a destra, e prima d'entrarvi guarda ancora Carlotta che, sostenendosi appena, si dirige verso il domestico cui consegna la cassetta. Il domestico esce. – Alberto spiegazza la lettera che teneva in mano, la scaglia lontano con un gesto di collera ed entra con vivacità nella stanza. – Rimasta sola, Carlotta si rende conto della situazione, sembra ricomporsi e corre a prendere un mantello posto su una delle poltrone)
(Con forza)
Dio! non vorrai ch'io arrivi troppo tardi!…
(Fugge, disperata)

Quatrième acte

TABLEAU PREMIÈRE

La nuit de Noël.
On aperçoit la petite ville de Wetzlar, vue à vol d'oiseau, la nuit de Noël. – La lune jette une grande clarté sur les arbres et les toits, couverts de neige. – Quelques fenêtres s'éclairent peu à peu. – Il neige. – Nuit dans la salle.

TABLEAU DEUXIÈME

La mort de Werther.
Le cabinet de travail de Werther. – Un chandelier à trois branches, garni d'un réflecteur, éclaire à peine la table chargée de livres et de papiers, et sur laquelle il est placé. Au fond, un peu sur la gauche, en pan coupé une large fenêtre ouverte, à tavers laquelle on aperçoit la place du village et les maisons couvertes de neige; l'une des maisons, celle du Bailli, est éclairée. – Au fond à droite, une porte. – La clarté de la lune pénètre dans le chambre. Werther, mortellement frappé, est étendu près de la table.

SCÈNE PREMIÈRE

Werther, puis Charlotte.
La porte s'ouvre brusquement. Charlotte entre. – S'arrêtant aussitôt et, s'appuyant contre le chambranle de la porte, comme si le coeur lui manquait subitement.

CHARLOTTE
(appelant avec angoisse)
Werther! Werther!
(Elle avance, anxieuse)
Rien!…
(Passant derrière la table et cherchant, elle découvre le corps inanimé de Werther et se jette sur lui)
(Poussant un cri et reculant subitement épouvantée)
Dieu! du sang!…
(Elle reviens vers lui, à genoux, le prenant dans ses bras, d'une voix étouffée)

Atto quarto

QUADRO PRIMO

La notte di Natale.
Si scorge la piccola valle di Wetzlar, vista a volo d'uccello, la notte di Natale. – La luna getta una gran luce sugli alberi e sui tetti, coperti di neve. – A poco a poco alcune finestre s'illuminano. – Notte nella sala.

QUADRO SECONDO

La morte di Werther.
Lo studio di Werther. Un candeliere a tre bracci, con riflettore, illumina il tavolo ingombro di libri e di carte, dov'esso è posto. In fondo, un po' sulla sinistra, ad angolo smussato, un'ampia finestra aperta, dalla quale si scorgono la piazza del villaggio e le case coperte di neve; una, quella del borgomastro, è illuminata. – In fondo, a destra, una porta. – La luce della luna penetra nella stanza. Werther, mortalmente ferito, è disteso accanto al tavolo.

SCENA PRIMA

Werther, poi Carlotta.
La porta si apre bruscamente. Entra Carlotta. – Subito s'arresta e s'appoggia contro lo stipite della porta come se le mancasse il cuore all'improvviso.

CARLOTTA
(chiamando con angoscia)
Werther! Werther!
(Avanza, con ansia)
Nulla!…
(Passando dietro il tavolo e cercando, scopre il corpo esanime di Werther e si getta sopra di lui)
(Lanciando un grido e retrocedendo spaventata)
Dio! sangue!…
(Ritorna verso di lui, in ginocchio, prendendolo fra le braccia; con voce soffocata)

Non!… non!… c'est impossible!…
Il ne peut être mort!… Werther!… Ah!
Reviens à toi…
Réponds! réponds!… Ah! c'est horrible!…

WERTHER
(ouvrant les yeux)
Qui parle?…
(Reconnaissant Charlotte)
Charlotte!… Ah!… c'est toi!…
(Sans voix)
Pardonne-moi!…

CHARLOTTE
Te pardonner!… quand c'est moi qui te frappe,
quand le sang qui s'échappe…
de ta blessure… c'est moi qui l'ai versé!…

WERTHER
(qui s'est soulevé un peu)
Non!…
tu n'as rien fait que de juste et de bon…
(avec un effort qui l'épuise aussitôt)
mon âme
te bénit pour cette mort…
qui te garde innocente…
et m'épargne un remord!…

CHARLOTTE
(affolée et se tournant vers la porte)
Mais il faut du secours!… Ah!…

Werther la retient.

WERTHER
(se soulevant sur un genou)
Non!… n'appelle personne!…
Tout secours serait vain!…
(S'appuyant sur Charlotte et se levant)
Donne
seulement ta main.
(Souriant)
Vois! je n'ai pas besoin d'autre aide
que la tienne!…
(Il tombe assis; puis, le front sur la main de Charlotte, et d'une voix très douce, presque câline:)

No!… no!… è impossibile!…
non può essere morto!… Werther!… Ah!
Ritorna in te…
Rispondi! rispondi!… Ah! è orribile!…

WERTHER
(aprendo gli occhi)
Chi parla?…
(Riconoscendo Carlotta)
Carlotta!… Ah!… sei tu!…
(Senza voce)
Perdonami!…

CARLOTTA
Perdonarti!… se son io che ti ferisco,
se il sangue che sfugge…
dalla tua ferita… son io che l'ho versato!…

WERTHER
(che si è sollevato un poco)
No!… tu non m'hai fatto nulla che non sia
giusto e buono…
(con uno sforzo che subito lo sfinisce)
la mia anima
ti benedice per questa morte…
che ti serba innocente…
e mi risparmia un rimorso!…

CARLOTTA
(affannata e volgendosi verso la porta)
Ma serve soccorso!… Ah!…

Werther la trattiene.

WERTHER
(sollevandosi su un ginocchio)
No!… non chiamare nessuno!…
Ogni soccorso sarebbe vano!…
(Appoggiandosi a Carlotta e sollevandosi)
Dammi
solo la tua mano.
(Sorridendo)
Vedi! non mi serve
altro aiuto che il tuo!…
(Cade a sedere; poi, con la fronte sulla mano di Carlotta, e con voce dolcissima, quasi maliziosa:)

Et puis… il ne faut pas qu'on vienne encore ici
nous séparer!… On est si bien ainsi!…
(Lui tenant la main)
À cette heure suprême je suis heureux,
je meurs en te disant que je t'adore!…

CHARLOTTE
(tendrement passionnée)
Et, moi, Werther… et moi,
(avec élan)
je t'aime!…
(Très émue)
Oui… du jour même
où tu parus devant mes yeux…
j'ai senti qu'une chaîne
impossible à briser, nous liait tous les
deux!…
À l'oubli du devoir j'ai préféré ta peine,
et pour ne pas me perdre, hélas!
(Dans un sanglot)
Je t'ai perdu!…

WERTHER
Parle encore!… parle! je te conjure!…

CHARLOTTE
(continuant malgré la plus profonde émotion)
Mais si la mort approche…
avant qu'elle te prenne…
(avec transport)
ah! ton baiser…
(tendre)
du moins je te l'aurai rendu!…
(Elle l'embrasse)
Que ton âme en mon âme éperdument se fonde!…
Dans ce baiser qu'elle oublie à jamais
tous les maux… les chagrins!… qu'elle
oublie les douleurs!…

WERTHER, PUIS CHARLOTTE, ENFIN ENSEMBLE
Tout… oublions tout!…

E poi… non deve venire qualcuno qui ancora
a separarci!… Si sta bene così!…
(Tenendole le mani)
In quest'ora suprema io sono felice,
muoio dicendoti che t'adoro!…

CARLOTTA
(con tenera passione)
Ed io, Werther… ed io,
(con slancio)
io t'amo!…
(Molto commossa)
Sì… dal primo giorno
che apparisti ai miei occhi…
ho sentito che una catena,
impossibile a spezzare, ci legava
entrambi!…
Ho preferito la tua pena all'oblio del dovere,
e per non perdermi, ahimè!
(Con un singhiozzo)
Io t'ho perduto!…

WERTHER
Parla ancora!… parla! ti scongiuro!…

CARLOTTA
(continuando malgrado la più profonda emozione)
Ma se la morte s'avvicina…
prima ch'essa ti prenda…
(con trasporto)
ah! il tuo bacio…
(con tenerezza)
almeno te l'avrò reso!…
(Lo bacia)
La tua anima si fonda perdutamente nella mia!…
Ch'essa scordi per sempre in questo bacio
tutti i mali… i rancori!…
scordi i dolori!…

WERTHER, POI CARLOTTA INFINE TUTTI
Tutto… tutto scordiamo!…

SCÈNE FINALE

Les mêmes, plus le Voix de Sophie et des Enfants.

VOIX DES ENFANTS
(au loin, dans la maison du Bailli)
Noël! Noël!…

CHARLOTTE
(douloureusement, écoutant)
Dieu!… Ces cris joyeux!…
ce rire en ce moment cruel!…

VOIX DES ENFANTS
(au dehors)
Jésus vient de naître,
voici notre divin maître,
rois et bergers d'Israël!

WERTHER
(se soulevant un peu; avec une sorte d'hallucination)
Ah!… les enfants… les anges!

VOIX DES ENFANTS
(au dehors)
Noël! Noël!…

WERTHER
Oui… Noël!…
C'est le chant de la délivrance…

VOIX DES ENFANTS
(au dehors)
Noël! Noël!…

WERTHER
C'est l'hymne du pardon redit par l'innocence!

VOIX DES ENFANTS
(au dehors)
Noël! Noël!…

Rires.

SCENA FINALE

Detti, le voci di Sofia e dei bambini.

VOCI DEI BAMBINI
(lontano, nella casa del borgomastro)
Natale! Natale!…

CARLOTTA
(con dolore, ascoltando)
Dio!… quelle grida gioiose!…
quel riso in questo crudele momento!…

VOCI DEI BAMBINI
(all'esterno)
Gesù è appena nato,
ecco il nostro divin maestro,
re e pastori d'Israele!

WERTHER
(sollevandosi un poco; in una sorta d'allucinazione)
Ah!… i bambini… gli angeli!

VOCI DEI BAMBINI
(all'esterno)
Natale! Natale!…

WERTHER
Sì… Natale!…
è il canto della liberazione…

VOCI DEI BAMBINI
(all'esterno)
Natale! Natale!…

WERTHER
È l'inno del perdono ripetuto dall'innocenza!

VOCI DEI BAMBINI
(all'esterno)
Natale! Natale!…

Risate.

CHARLOTTE
(se rapprochant, effrayée de ce délire qui commence)
Werther!…

WERTHER
(de plus en plus halluciné)
Pourquoi ces larmes?… Crois-tu donc
qu'en cet instant ma vie est achevée?
(Avec extase, se levant tout à fait)
Elle commence, vois-tu bien!…

LES VOIX DE SOPHIE ET DES ENFANTS
(au loin, dans la maison du Bailli)
Noël!…

LA VOIX DE SOPHIE
(au loin)
Dieu permet d'être heureux!…
Le bonheur est dans l'air!…
tout le monde est joyeux!

VOIX DES ENFANTS
(au loin)
Noël! Noël!…

Werther, qui a écouté debout, frémissant, les yeux grands ouverts, s'appuie subitement sur le fauteuil, et s'y laisse tomber avec un gémissement.

CHARLOTTE
(le regardant, avec angoisse)
Ah! ses yeux se ferment!… sa main se glace!…
Il va mourir!… mourir! ah! pitié! grâce!…
(Avec des sanglots)
Je ne veux pas!… ja ne veux pas!…
Ah! Werther!… réponds-moi…
(Déchirant)
Réponds!…
(Doux et tendre, pressant Werther contre elle)
Tu peux encor m'entendre!…
La mort, entre mes bras,
n'osera pas te prendre!…
(Avec la plus grande émotion)
Tu vivras!… tu vivras!…
(Murmuré)
Vois, je ne crains plus rien!…

CARLOTTA
(avvicinandosi, atterrita da quel principio di delirio)
Werther!…

WERTHER
(sempre più allucinato)
Perché queste lacrime?… Ma credi che
in questo momento la mia vita sia finita?
(In estasi, sollevandosi del tutto)
Essa comincia, lo vedi!…

VOCI DI SOFIA E DEI BAMBINI
(da lontano, nella casa del borgomastro)
Natale!…

VOCE DI SOFIA
(da lontano)
Dio concede d'essere felici!…
La felicità è nell'aria!…
tutto il mondo è gioioso!

VOCI DEI BAMBINI
(da lontano)
Natale! Natale!…

Werther, che ha ascoltato in piedi, fremente, con gli occhi spalancati, s'appoggia all'improvviso alla poltrona, e si lascia cadere con un gemito.

CARLOTTA
(guardandolo, con angoscia)
Ah! i suoi occhi si chiudono!… la sua mano si gela!…
Muore!… muore! oh! pietà! grazia!…
(Fra i singhiozzi)
Non voglio!… non voglio!…
Ah! Werther!… rispondimi…
(Straziante)
Rispondi!…
(Dolce e tenera, stringendo Werther a sé)
Puoi sentirmi ancora!…
La morte, fra le mie braccia,
non oserà prenderti!…
(Con la massima emozione)
Tu vivrai!… vivrai!…
(Mormorando)
Vedi, non temo più nulla!…

WERTHER
(d'une voix éteinte)
Non… Charlotte!… je meurs…
(Charlotte veut protester… Werther avec un geste résigné…)
oui… mais…
(calme et grave)
écoute bien:
là-bas, au fond du cimetière,
il est des grands tilleuls!… c'est là
que pour toujours je voudrais reposer!…

CHARLOTTE
(suffoquant)
Tais-toi!… pitié!

WERTHER
Si cela m'était refusé… si la terre
chrétienne est interdite au corps
d'un malheureux,
près du chemin ou dans le vallon solitaire
allez placer ma tombe!… En détournant
les yeux le prêtre passera…

CHARLOTTE
Pitié!… Werther!…

WERTHER
(continuant)
Mais, à la dérobée,
quelque femme viendra visiter le banni…
et d'une pure larme,
en son ombre tombée,
le mort, le pauvre mort… se sentira béni…

Sa voix s'arrête, il tente quelques efforts pour respirer… puis ses bras d'abord étendus retombent, et la tête s'incline… il meurt.

CHARLOTTE
(ne pouvant croire à ce qu'elle voit, elle prend la tête de Werther dans ses mains; avec épouvante)
Ah!

WERTHER
(con voce spenta)
No… Carlotta!… io muoio…
(Carlotta vuol protestare… Werther, con un gesto rassegnato…)
sì… ma…
(calmo e solenne)
ascoltami bene:
laggiù, in fondo al cimitero,
stanno i grandi tigli!… è là
che per sempre vorrei riposare!…

CARLOTTA
(soffocata)
Taci!… pietà!

WERTHER
Se questo mi fosse rifiutato… se la terra
cristiana è interdetta al corpo d'un infelice,
presso il sentiero o nella valle solitaria
porrete la mia tomba!…
Stornando
gli occhi il prete passerà…

CARLOTTA
Pietà!… Werther!…

WERTHER
(continuando)
Ma, di sfuggita,
qualche donna verrà a visitare il derelitto…
e con una pura lacrima,
caduta alla sua ombra, il morto,
il misero morto… si sentirà benedetto…

La sua voce s'arresta; fa qualche sforzo per respirare… poi le sue braccia, dapprima tese, ricadono, la testa si piega… muore.

CARLOTTA
(non potendo credere a quel che vede, prende fra le mani la testa di Werther; con spavento)
Ah!

VOIX DES ENFANTS
(au loin)
Jésus vient de naître,
voici notre divin maître etc.

CHARLOTTE
(l'appelant désespérément)
Werther!…
(Faiblissant)
Ah!…
(Comprenant tout enfin, elle s'évanouit, tombe inanimée par terre devant le fauteuil)
Tout est fini!…

VOIX DES ENFANTS
(au loin)
Noël! Noël!…

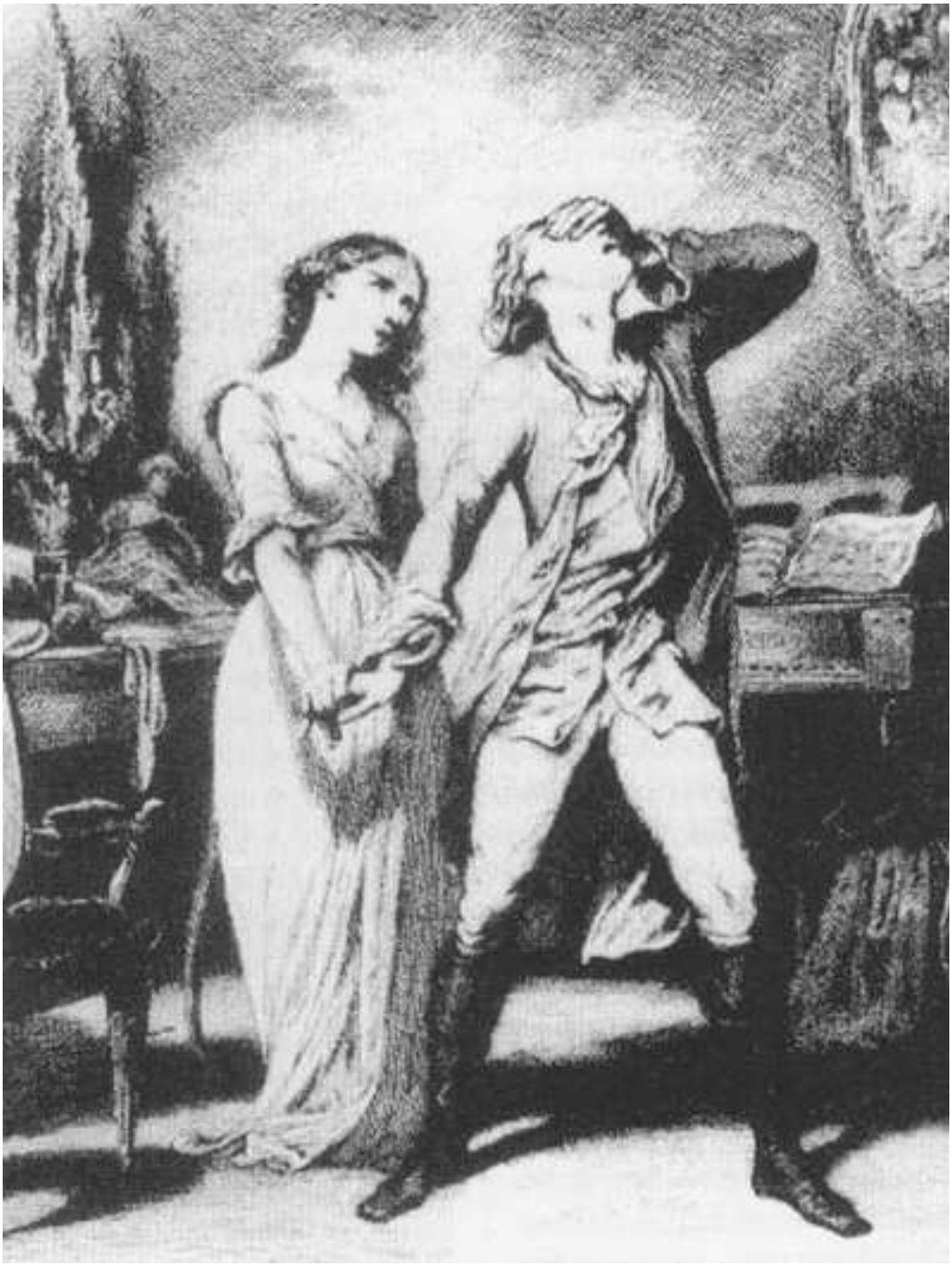
Au dehors, au loin, rires bruyants, chocs de verres, cris joyeux.

VOCI DEI BAMBINI
(da lontano)
Gesù è appena nato,
ecco il nostro divin maestro ecc.

CARLOTTA
(chiamandolo disperatamente)
Werther!…
(Affievolendosi)
Ah!…
(Alfine, comprendendo ogni cosa, sviene, cade esanime al suolo davanti alla poltrona)
Tutto è finito!…

VOCI DEI BAMBINI
(lontano)
Natale! Natale!…

All'esterno, da lontano, forti risate, tintinnio di bicchieri, grida gioiose.



Charlotte e Werther in un'incisione di Tony Johannot (1803-1852).

Tra Goethe e il 1789: *Werther*, un *drame lyrique* composto sotto il segno della Rivoluzione francese

di Jean-Christophe Branger

Rappresentata per la prima volta in Austria all'Opera imperiale di Vienna il 16 febbraio 1892, *Werther* è l'opera più celebre di Massenet, per quanto si sia imposta con difficoltà sia nella stretta cerchia di conoscenti del compositore che presso il pubblico.

Una genesi lunga e laboriosa

L'idea di adattare il celebre romanzo epistolare di Goethe, *I dolori del giovane Werther* (1774), nasce ben prima del debutto dell'opera. Essa sarebbe da attribuire a uno dei librettisti, Paul Milliet, che l'avrebbe suggerita a Georges Hartmann, suo collaboratore, ma anche editore di Massenet, quando i due lavoravano insieme al libretto di *Hérodiade*. Se questa paternità resta difficile da confermare, al contrario la cronologia è precisa perché, a partire dal 1879, la stampa parigina riferisce di un progetto di «*drame lyrique* in tre atti e cinque quadri, destinato all'Opéra-Comique. Titolo: *Werther*». Il progetto procede speditamente, visto che Massenet nel settembre 1880 scrive al suo amico, il compositore Paul Lacombe: «Je me repose et je prends de nouvelles forces pour écrire Werther un drame lyrique en quatre tableaux – cet ouvrage, tout spécial, est destiné à me satisfaire, d'abord».[1] Ma, alla fine del 1880, la composizione di *Werther* viene rinviata *sine die*, poiché Massenet incontra difficoltà impreviste nel far mettere in scena *Hérodiade*. Inizialmente concepita per la Scala di Milano, l'opera trova rifugio a Bruxelles, dove trionfa nel dicembre del 1881, ma in una forma sensibilmente rimaneggiata che aveva richiesto al compositore un lungo impegno.

Dopo *Hérodiade*, Massenet non si dedica immediatamente alla composizione di *Werther*, ma a quella di *Manon*, perché non è soddisfatto del lavoro di Milliet, che tuttavia gli aveva già offerto il libretto di *Hérodiade* senza apparenti conflitti. Di fatto il progetto di *Werther* comincia a prendere davvero forma solo nel 1885-1886, ossia dopo la composizione e il debutto di *Manon* (1884) e del *Cid* (1885) poiché, nel frattempo, Massenet pretende continue modifiche del libretto e arriva anche a integrare il terzo atto con due melodie inedite, *Le Rire* e *Les Larmes*, composte su versi di Thérèse Maquet (1858-1891), giovane poetessa morta prematuramente, della quale la storia dell'arte lirica ha ingiustamente dimenticato il nome, dal momento che le sue due poesie diventeranno uno degli episodi più celebri dell'opera: Sophie decanta le virtù del riso a sua sorella Charlotte che, annientata dal dolore, non può risponderle che con le lacrime.

Tutte queste modifiche o integrazioni mettono Massenet e Hartmann in una situazione imbarazzante. Milliet è una personalità di spicco nella vita artistica parigina dell'epoca e inoltre sarebbe stato proprio lui a suggerire il soggetto dell'opera. Ricco di famiglia, partecipa alla redazione di numerosi libretti prima di dirigere il settimanale «Le Monde artiste» o di tradurre in francese alcuni libretti stranieri, come quello di *Cavalleria rusticana*. Hartmann si ritrova di conseguenza in una posizione delicata dal momento che le circostanze lo costringono a fargli accettare, non senza difficoltà, l'aiuto del librettista Édouard Blau. Probabilmente l'editore aveva ritardato la sua decisione per non offendere Milliet, che fra l'altro nel luglio 1887 l'aveva salvato dal fallimento diventando il suo principale socio e finanziatore. E, con quest'ultimo gesto, Milliet conta anche di garantire la pubblicazione di *Werther*, del quale Massenet conclude l'orchestrazione nello stesso periodo, dopo averne scritto una versione per canto e pianoforte tra la fine del 1885 e il marzo del 1887 in un clima particolarmente stimolante e a quanto pare pacificato.

In quel periodo Massenet non conosce ancora i cantanti ai quali è destinato il suo lavoro e soprattutto il teatro che potrebbe accoglierlo. Ben presto, la concezione intimista del dramma, che si allontana dai canoni dell'epoca, diventa oggetto di commenti circospetti sulla stampa, soprattutto quando si tratta di allestire *Werther* nel 1886 al Théâtre de la Porte Saint-Martin che normalmente non rappresenta opere liriche. Ma le caratteristiche originali dell'opera rendono possibile un tale progetto, come Massenet sottolinea a più riprese sui

L'Opera imperiale di Vienna dove, il 16 febbraio 1892, si è svolta la prima rappresentazione assoluta di Werther *di Jules Massenet.*

giornali. Nel maggio del 1886 confida al «Voltaire»: «Ce sera un drame lyrique très simple, sans chœur, sans mise en scène, à deux personnages. Des comparses seulement, avec eux. Assez court d'ailleurs ce drame: quatre tableaux. Et je le caresse particulièrement parce que j'ai réalisé en lui ce qui a toujours été mon rêve en musique: la vérité».[2] Qualche settimana dopo, il 25 luglio, «Le Ménestrel» fornisce interessanti precisazioni ai suoi lettori: «Per avvicinarsi il più possibile alla verità, i personaggi canteranno l'uno dopo l'altro o, se così si può dire, parleranno e si risponderanno in musica, così come si parla e ci si risponde in una conversazione della vita reale. In pratica, una sorta di sinfonia in più quadri».

Ma il periodico si interroga anche sulla genuinità di un progetto del genere, ritenendolo un *escamotage* per attirare l'attenzione del direttore dell'Opéra-Comique, Léon Carvalho. In effetti, a partire dall'anno successivo, i giornali riferiscono delle trattative fra Massenet, Hartmann, Carvalho e il celebre soprano Rose Caron, che era stata già scelta per interpretare Charlotte, mentre il compositore orchestra la sua opera a partire da marzo. Ma, dopo un'audizione organizzata alla presenza dei principali protagonisti, Carvalho giudica il soggetto incompatibile con il pubblico borghese del suo teatro, perché incentrato sull'amore impossibile tra due personaggi i cui destini vengono schiacciati dalle convenzioni familiari e dalla religione. Carvalho chiede allora un periodo di riflessione, allorché un terribile incendio devasta il suo teatro nella notte fra il 25 e il 26 maggio 1887, provocando la sua destituzione e l'interruzione delle trattative. Massenet si consola quindi componendo *Esclarmonde* (1889) e poi *Le Mage* (1891), mentre *Werther* diventa un'opera fantasma, il cui titolo riappare regolarmente sui giornali senza che nessun teatro si dimostri disposto ad accoglierlo.

Tuttavia, un incontro determinante interrompe questa serie di eventi negativi. Alla prima rappresentazione austriaca di *Manon* all'Opera imperiale di Vienna, il 19 novembre 1890, il tenore belga Ernest Van Dyck, conosciuto per le sue esibizioni a Bayreuth, viene accolto trionfalmente nel ruolo di Des Grieux, insieme alla cantante austriaca Marie Renard nel ruolo del titolo. Incoraggiato da Van Dyck, il direttore dell'Opera, Wilhelm Jahn, chiede allora un nuovo lavoro a Massenet, che naturalmente gli propone *Werther*, nel quale Van Dyck e Renard troveranno due ruoli tagliati su misura per il loro talento. Ma, poco dopo, un avvenimento minaccia di nuovo il progetto. Nella primavera del 1891, Hartmann fallisce e vende la sua casa editrice a Henri Heugel, conservando però i diritti su *Werther*. Si trova comunque rapidamente una soluzione, dal momento che già in estate viene firmato un contratto fra Heugel, Massenet e i suoi librettisti, che peraltro si disinteressano del debutto viennese.

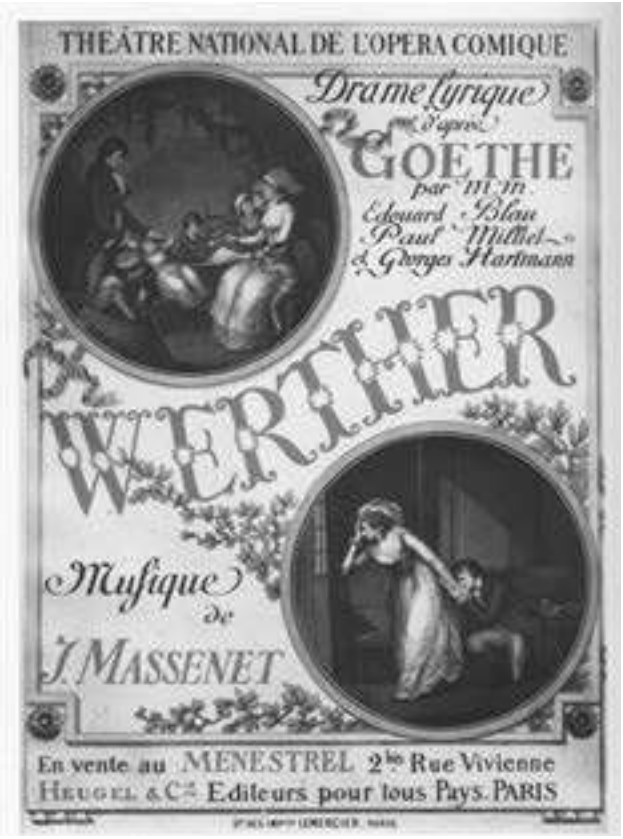
Dall'estate all'autunno 1891, Massenet intraprende un percorso solitario, nel corso del quale lavora con Van Dyck. Il compositore intrattiene rapporti costanti con il tenore, diventato suo interlocutore privilegiato tanto per la traduzione tedesca quanto per la messa in scena, della quale segue attentamente i preparativi prima di arrivare a Vienna alla fine del gennaio 1892, allo scopo di supervisionare un debutto cui tiene particolarmente. La sua inquietudine è palpabile in una lettera alla moglie:

> Aujourd'hui on commence sous ma direction les études de Werther – il paraît qu'on a lu «l'orchestre» et L'ON DIT que c'est une œuvre de premier ordre.
> Si c'était pourtant vrai?!! […]

> On paraît content au théâtre – on espère beaucoup. […]. Où cela me mènera-t-il? Je n'en crois rien, mais je suis très inquiet.[3]

Profondamente turbato, il compositore in effetti dissimula a stento la sua emozione nel momento in cui presenta la sua opera al gruppo degli interpreti, come racconterà Van Dyck: «Ricorderò a lungo la prima prova alla quale assistette Massenet. Gli interpreti stavano sul palco all'Opera di Vienna, in attesa del maestro. Massenet apparve, salutò appena, poi, dirigendosi verso il pianoforte, si lasciò cadere sullo sgabello e scoppiò in singhiozzi. Noi eravamo tutti in silenzio, terribilmente impressionati. Una volta passata la crisi, il maestro si mise al piano e cominciò l'interpretazione».[4] Qualche giorno dopo, l'11 febbraio 1892, Massenet manifesta ancora le sue angosce alla moglie:

> Ici, les répétitions générales continuent et parfois je m'imagine que j'ai écrit là un ouvrage de mérite? L'instrumentation est parfois pleine de choses que je n'ai jamais faites?... […]
> Je n'ose trop parler des impressions sur Werther. C'est tellement en dehors de tout… que ce sera très bien ou très faible?[5]



La locandina di Werther *di Jules Massenet all'Opéra-Comique di Parigi.*

Il 16 febbraio 1892, il debutto di *Werther* registra un successo memorabile. Se molti teatri si assicurano rapidamente l'opera, il ruolo di Werther è mortificato però per lungo tempo da interpretazioni mediocri non all'altezza di quella sostenuta da Van Dyck, che ben presto diventa il punto di riferimento, in particolare a Parigi dove il debutto all'Opéra-Comique nel 1893 con Guillaume Ibos si rivela un fiasco. Massenet compone così in quel periodo una versione per il baritono Victor Maurel, che Mario Battistini farà sua, con successo, all'inizio del secolo successivo. Ciononostante la versione originale di *Werther* si impone progressivamente nei maggiori teatri d'Europa e d'America, e soprattutto in Italia, dove la prima di *Werther* registra un trionfo alla presenza di Massenet al Teatro Lirico di Milano l'1 dicembre

1894, con il tenore Alfonso Garulli e poi dall'anno successivo alla Scala con Fernando Valero e Ada Adini, moglie di Paul Milliet.

WERTHER: UN *DRAME LYRIQUE* FRANCESE O WAGNERIANO?

Il ruolo determinante di Van Dyck nel successo dell'opera ha senza dubbio contribuito a far considerare *Werther* come un lavoro wagneriano, tanto più che la sua intestazione generica (*drame lyrique*) potrebbe lasciarlo supporre. Il linguaggio musicale rafforza questa impressione, perché è simile talvolta a quello del compositore tedesco per la sua scrittura armonica o orchestrale, i suoi motivi conduttori e l'episodio sinfonico, *La Nuit de Noël*, che collega il terzo e il quarto atto. Questo brano, concepito come un poema sinfonico a programma, descrive molto bene tanto il tormento interiore di Charlotte, partita precipitosamente per incontrare Werther, quanto la tempesta di neve che l'accompagna.

Malgrado questi legami innegabili, *Werther* non può essere considerato un dramma wagneriano perché ne assimila i principi in maniera molto sottile e moderata. Si tratta piuttosto di una *opèra-comique* modernizzata, nella quale episodi drammatici si alternano a scene da commedia, sulla scia delle trasformazioni di un genere tipicamente francese che Massenet aveva già iniziato a rinnovare con *Manon*. Sensibile alla coesione stilistica tra libretto e musica, Massenet resta infatti fedele a un principio che lo guida costantemente, secondo il quale la natura del soggetto chiama la forma musicale. Inoltre, come in *Manon*, nella quale l'azione si svolge nel XVIII secolo, Massenet rende omaggio all'*opéra-comique* scrivendo una partitura nella quale si mescolano le influenze più varie, inseguendo un ideale che consisterebbe, secondo il compositore, nella fusione armonica tra le scuole italiana e tedesca. Questo obiettivo, ispirato dalla filosofia del «giusto mezzo» di Victor Cousin secondo la quale la Francia, per la sua posizione geografica, sarebbe una terra di sintesi, si osserva prima di tutto nella presenza di numeri chiusi (arie, duetti) o linee vocali ereditate da una tradizione franco-italiana e collegate da episodi più declamati sostenuti da un'orchestra espressiva e significante che si colloca non in una linea di discendenza wagneriana, bensì nella tradizione francese.

Il trattamento particolare dei motivi conduttori, che ha creato problemi fin dal suo concepimento, differisce in effetti da quello di Wagner, poiché i motivi di *Werther*, poco sviluppati e poco numerosi, si possono dividere in tre categorie relativamente distinte contrariamente a quella, più uniforme, del maestro di Bayreuth. Dei motivi 'di situazione' garantiscono l'unità di una scena o di un quadro, come il motivo del ballo nel primo atto, e creano un'unità soggiacente alla conversazione dialogata dei protagonisti, mentre dei motivi 'caratterizzanti', legati a dei sentimenti o dei personaggi, riappaiono nell'arco di tutta l'opera, il più rilevante dei quali, associato a Werther, viene esposto fin dalle prime battute. Parallelamente, i 'temi chiave', frasi melodiche abbastanza lunghe derivate da un'aria o da un duetto, riemergono poi puntualmente, come il celebre «Clair de Lune» che sostiene, nel primo atto, il primo duetto di Werther e Charlotte, ritorna poi abbreviato nel secondo atto, quando Werther fa rivivere i ricordi del primo incontro amoroso, e, da ultimo, nel finale quando Charlotte bacia il giovane sul punto di spirare. Questo principio strutturale non è nuovo perché esiste già in Grétry e Méhul, due autori importanti della storia

L'ORCHESTRA

2 flauti (secondo anche ottavino)
2 oboi (secondo anche corno inglese)
2 clarinetti
Sax alto
2 fagotti
4 corni
2 trombe (anche cornette)
3 tromboni
Basso tuba

Timpani
Grancassa
Triangolo
Tamburo
Tam tam
Macchina del vento

arpa

organo
glockenspiel

archi

dell'*opéra-comique*, che assicuravano unità alle loro opere con motivi di questo genere; furono poi seguiti da Auber, da Meyerbeer e soprattutto da Gounod o Bizet. Massenet segue quindi un percorso simile a quello di Wagner che, contando anche Méhul «nel numero dei suoi precettori», riconosceva il suo debito nei confronti del compositore francese. Ciononostante, Massenet perpetua e sviluppa una tradizione francese che Wagner assimila per ricavarne un'arte personale, inscritta tuttavia in un retaggio contrappuntistico della musica tedesca.

Allo stesso modo, come in *Manon*, i motivi ricorrenti di *Werther* non fanno riferimento ai procedimenti wagneriani, ma obbediscono a un principio fondamentale: il linguaggio musicale deve riflettere il soggetto e la sua epoca, che Massenet e i suoi collaboratori hanno deliberatamente spostato, come indica una missiva indirizzata dal compositore a Van Dyck:

> La date de 178… était INTENTIONNELLE. C'était pour éviter le costume LOUIS xv!!! Aussi, en ne prenant pas soin de ce détail, nous serons cause d'un contresens entre l'expression musicale et le costume. – Vous avez bien raison d'insister pour l'époque LOUIS xvi… [6]

L'intestazione generica *drame lyrique* rinvia quindi a un'accezione lontana dalla drammaturgia di Wagner, ma tipica dell'*opéra-comique* degli anni 1780 e 1790, e più precisamente a Barnabé Farmian Durosoy. Nella sua *Dissertation sur le drame lyrique* (1775), il librettista di Grétry definisce «un genere intermedio tra l'opera propriamente detta e l'opera buffa» che, basandosi sulla mescolanza di situazioni drammatiche e leggere, prefigura la drammaturgia di *Werther*. I librettisti di Massenet d'altronde si sono probabilmente ispirati al primo adattamento lirico del capolavoro di Goethe, *Werther et Charlotte* (1792), *drame lyrique* in un atto di Rodolphe Kreutzer, di cui alcune scene sono molto simili a quelle dell'opera di Massenet, che addirittura ne cita alcuni estratti.

Massenet rientra in effetti in un movimento più ampio. Dopo la guerra del 1870, la Terza Repubblica erige a modello l'opera francese del XVIII secolo nella speranza di ritrovare una gloria perduta sotto il Secondo Impero. Numerosi musicografi studiano questo ambito del patrimonio musicale mentre musicisti, avidi di forme d'espressione da opporre al teatro wagneriano, ne esplorano le risorse. Nel caso dell'*opéra-comique*, ciò significa riprendere i rapporti con le specificità di un genere la cui diffusione e influenza in Europa, in particolare su Beethoven, Weber, Schumann o Wagner, riflettono la passata grandezza della Francia. Perciò *Werther*, come *Manon*, più precisamente rende omaggio a Méhul, di cui Massenet si fa apologeta poco prima del debutto parigino della sua opera. In un discorso pronunciato in omaggio al suo predecessore, egli osserva come quest'ultimo «devait accomplir dans la forme de l'opéra-comique la même révolution que celle qu'avait accomplie Gluck dans l'opéra».[7] Poi evoca un'epoca secondo lui determinante: «J'aime à me rapporter à ces temps héroïques de la musique où l'opéra moderne [...] sortait de ses langes, servi par une pléiade d'artistes qu'on appelait Cherubini, Lesueur, Spontini, Grétry, Berton; et je dis moderne avec intention, car ce sont eux qui ont ouvert les voies que nous suivons encore».[8] Massenet rivendica ancora questa filiazione quando afferma: «Dans la partition de Werther, l'orchestre représente symboliquement le principal personnage». [9] Ebbene, egli non fa altro che appropriarsi dei propositi di Méhul: «In tutte le opere drammatiche musicali, l'orchestra deve essere il personaggio principale».

LE VOCI

WERTHER
TENORE

ALBERT
BARITONO

LE BAILLI
BASSO

SCHMIDT, amico del borgomastro
TENORE

JOHANN, amico del borgomastro
BARITONO

BRÜHLMANN, giovinetto
CORIFEO

CHARLOTTE, figlia del borgomastro
MEZZOSOPRANO

SOPHIE, sua sorella
SOPRANO

KÄTHCHEN, giovinetta
CORIFEO

Gli altri figli del borgomastro
VOCI BIANCHE

Méhul e l'*opéra-comique* del XVIII secolo non costituiscono l'unico riferimento percepibile in *Werther*, anche se restano essenziali. Parallelamente, Massenet si diverte a introdurre dei riferimenti musicali intertestuali che, più che essere dei semplici am-

miccamenti, provengono da quel gusto, cui si è accennato, per la Storia e contribuiscono alla caratterizzazione musicale dei personaggi. Così, nel secondo atto, quando Werther si interroga sulla morte («Ô Dieu! qui m'a créé, / serais-tu moins clément?…»), nell'orchestra risuonano degli echi della *Damnation de Faust* di Berlioz per rendere omaggio tanto a un altro eroe goethiano quanto al più illustre compositore romantico francese. Allo stesso modo, come ha fatto notare Michele Girardi[10], la celebre aria di Ossian, cantata da Werther nel terzo atto, cita testualmente alcune battute della *Juive* di Halévy nelle quali Éléazar ha il presentimento del martirio con il quale si conclude l'opera («Je vois s'ouvrir la tombe»), prefigurando così musicalmente il destino tragico di Werther e le parole che lui pronuncia poco dopo: «Ma tombe peut s'ouvrir!...». I colori wagneriani, tratti in particolare da *Tristan und Isolde*, hanno anche un'evidente portata simbolica: Massenet sottolinea il carattere impossibile dell'amore di Werther per Charlotte che, come quello che unisce Tristano e Isotta, si conclude inevitabilmente con la morte.

Ma la morte di Werther, che il libretto colloca esattamente a Natale, e non poco prima come nel romanzo, può essere anche assimilata a una sorta di rinascita di Cristo già percepibile in Goethe. Werther muore, come il Cristo, per salvare l'umanità che, incarnata qui da Charlotte, lo rifiuta pur amandolo. Questa ipotesi si conferma agevolmente poiché, poco prima di morire, Werther rassicura Charlotte in questi termini: «Crois-tu donc qu'en cet instant ma vie est achevée? *(avec extase, se levant tout à fait)* Elle commence, vois-tu bien!...». Allo stesso modo, le ultime parole («Tout est fini!...») che la giovane mormora dopo gli ultimi istanti di vita di Werther fanno eco a quelle di Cristo sulla croce nella traduzione della Bibbia di Lutero, «Es ist Vollbracht», che d'altronde figurano nella partitura tedesca dell'opera.

Tuttavia, trasponendo intenzionalmente l'azione negli anni 178…, Massenet tratteggia un *alter christus* profondamente umano, in sintonia con le idee prerivoluzionarie di un Rousseau che, come lui stesso spiega a Van Dyck, «répandait des idées de liberté et d'amour de la nature […] en harmonie avec *les* élans de Werther!...».[11] La sua opera veicola infatti delle idee chiaramente associate alla Rivoluzione francese, e senza dubbio anche alla massoneria, poiché, come ha rilevato Michele Girardi, il 1789 costituisce il solo anno della decade in cui Natale cade di venerdì. Massenet situa quindi *Werther* non solo nel solco delle aspirazioni di Goethe, la cui affiliazione alla massoneria è nota, ma anche in quelle della Terza Repubblica che si erigeva sui valori del 1789, veicolati da uomini politici per la maggior parte massoni. Quanto a Massenet, se resta tuttora difficile stabilire i suoi legami con le logge massoniche del suo tempo, egli ci consegna senza dubbio, dopo *Manon* e prima di *Thaïs*, una critica implicita a un cristianesimo ottuso che opprime il desiderio amoroso e nega a Werther di essere sepolto fra i suoi a causa del suo suicidio.

Il romanzo di Goethe e l'opera di Massenet ci toccano allo stesso modo, perché mettono in scena dei personaggi ordinari che rispondono a questa ricerca di 'verità' che, espressa dal compositore, prefigura anche quella delle opere veriste che seguiranno. Con *Werther*, Massenet dipinge il ritratto di un essere allo stesso tempo fragile e indipendente, determinato e sincero nei suoi sentimenti e nelle sue azioni. La riuscita esemplare dell'opera può essere dovuta forse a una forma di identificazione del compositore con il suo

eroe, poiché malgrado gli attacchi virulenti di cui fu costantemente oggetto, Massenet stesso si è imposto questa linea di condotta intrisa di indipendenza e tenacia. Ma, come l'eroe di Goethe, egli era preda di frequenti crisi di malinconia. In una lettera indirizzata nel 1909 a Heugel, dopo il cocente fallimento della sua opera *Bacchus*, Massenet si rifugia in campagna, da dove scrive questi propositi che Goethe avrebbe potuto mettere nella bocca del suo eroe:

> «Ici "c'est le calme" et la bonne odeur des foins; les feuilles ont un parfum unique et je vis dehors… je respire… je marche… Je pleure aussi quelquefois… mais ce doit être d'admiration au milieu de cette nature forte et salutaire.»[12]

[1] «Mi riposo e prendo nuove forze per scrivere Werther, un *drame lyrique* in quattro quadri – questo lavoro, molto speciale, è destinato a soddisfarmi, prima di tutto».
[2] «Sarà un *drame lyrique* molto semplice, senza coro, senza messa in scena, a due personaggi. Con loro, solamente delle comparse. Del resto, è piuttosto breve questo dramma: quattro quadri. E lo accarezzo particolarmente perché in esso ho realizzato quello che è da sempre il mio sogno in musica: la verità».
[3] Oggi si dà inizio sotto la mia direzione alle prove di *Werther* – pare che sia stata letta la partitura e SI DICE che sia un'opera di prim'ordine. Eppure, sarà vero?!! A teatro sembrano contenti – c'è molta speranza. […]. Dove mi porterà tutto questo? Non ci credo, ma sono molto inquieto.
[4] Citato in *Ernest Van Dyck et Jules Massenet: un interprète au service d'un compositeur. Lettres et documents*, Jean-Christophe Branger et Malou Haine éd., Paris: Vrin, 2014.
[5] Qui le prove generali continuano e talvolta penso: ho forse scritto un'opera che vale qualcosa? La strumentazione è in alcuni punti piena di cose che io non ho mai fatto?... […] Non oso molto parlare delle impressioni su *Werther*. Va talmente fuori da tutto… sarà qualcosa di *molto buono* o di *molto debole*?
[6] La data 178… era INTENZIONALE. Era per *evitare* l'abbigliamento Luigi XV!!! Inoltre, se non ci curassimo di questo dettaglio, provocheremmo un controsenso tra l'espressione musicale e l'abbigliamento. – Avete tutte le ragioni di insistere per l'epoca Luigi XVI…
[7] «Aveva realizzato nella forma dell'*opéra-comique* la stessa rivoluzione che Gluck aveva compiuto nell'opera».
[8] «Amo rapportarmi con questi tempi eroici della musica nei quali l'opera moderna […] usciva dalle sue fasce, e aveva al suo servizio una pleiade di artisti che si chiamavano Cherubini, Lesueur, Spontini, Grétry, Berton; e dico moderna intenzionalmente, perché sono stati loro ad aprire le strade che noi ancora seguiamo». Citato in Jules Massenet, *Mes Souvenirs et autres écrits*, Jean-Christophe Branger éd., Paris, Vrin, 2017.
[9] «Nella partitura di *Werther*, l'orchestra rappresenta simbolicamente il personaggio principale».
[10] Vedi Michele Girardi, «*Werther* de Massenet ou la palingénésie d'un héros bourgeois: mort et résurrection à Noël d'un suicidé», *Opéra et religion sous la IIIe République*, Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud éd., Saint-Étienne: PUSE, 2006, p. 286-304.
[11] «Diffondeva idee di libertà e di amore per la natura […] in armonia con *gli slanci* di Werther!...».
[12] «Qui c'è la tranquillità e il buon odore del fieno; le foglie hanno un profumo unico e io vivo all'aperto… respiro… cammino… Qualche volta piango anche… ma deve essere un pianto di ammirazione in mezzo a questa natura forte e salutare».

Guida all'ascolto

di Carlo Vitali

Come spesso accade nella storia trisecolare dell'opera, l'inquadramento di genere è preliminare alla comprensione. L'etichetta *drame lyrique*, fattasi frequente nei cartelloni parigini a partire dal 1860, indica un dramma musicale su scala intima che si scosta dai generi maggiori dell'opera francese ottocentesca: il *grand opéra* (ricco di vicende e ruoli accessori, cori di massa, danze e quadri spettacolari) e l'*opéra-comique*, comprendente dialoghi parlati a collegamento dei numeri musicali come nella *Carmen* di Bizet (1875) o nella *Manon* dello stesso Massenet (1884). Mentre però *Manon* manteneva l'uso del *mélodrame* – testo recitato sopra inserti orchestrali – *Werther* è musicato da cima a fondo senza alcun testo parlato. Pur restando un'opera 'a numeri', in cui i personaggi danno voce a (pochissimi) pezzi chiusi in corrispondenza di un vertice emotivo, le suture fra questi numeri e il materiale di collegamento sono così ben dissimulate che il pubblico percepisce a malapena una qualche alterazione del livello di discorso.

Nonostante la ricchezza di spunti melodici carichi di *pathos* melodrammatico e capaci di suscitare emozioni agli estremi opposti della scala, la scrittura vocale è strettamente governata dalla parola, sicché le transizioni dal recitativo all'arioso e all'aria sono del tutto naturali. Forse solo un Francese ben radicato nella tradizione nazionale di Rameau e Gluck poteva saldare fino a tal punto delicatezza di frasi liriche e maliosa sensualità del suono orchestrale. La sua flessibilità e raffinatezza tecnica rifulgono ancor più nell'estrema economia dei mezzi. *Werther* è un'opera povera di trama e di personaggi: oltre ai due protagonisti vi sono appena tre ruoli con cospicue parti cantate; e solo uno – Sophie, la sorellina di Charlotte – titolare di un'aria. Perfino le arie cantate da Werther e Charlotte sono assoli, benché la trama amorosa quasi reclamasse un duetto. Invece tutto si riduce a tre battute nel quart'atto, cantate assieme sulle parole «oublions tout!» (scordiamo tutto).

Col suo perpetuo moto drammatico, la realistica sottolineatura delle interazioni fra i personaggi, l'uso su larga scala di reminiscenze a mo' di *Leitmotiv*, l'espansione del suo idioma tonale, il *Werther* non tardò a incappare nelle accuse di plagio da Wagner. Di fatto, durante l'ultimo trentennio dell'Ottocento la critica musicale francese era ossessionata dalla caccia alle streghe del *wagnerisme,* sicché in ogni tipo di partiture coeve fiutava la traccia di tali influenze. Anche *Samson et Dalila* di Saint-Saëns (debuttante a Weimar nel 1877) e la *Carmen* di Bizet patirono la stessa denigrazione: i presunti germanofili erano malvisti in Francia dopo la disfatta subita dai prussiani nel 1870-71. Colleghi dalla mentalità patriottica come Debussy e Fauré definivano la musica di Massenet volgare, insignificante e

atta a saziare i bassi appetiti dei dilettanti. Mentre le sue opere precedenti – elaborate con eleganza e perlopiù incentrate su personaggi femminili problematici – gli avevano fruttato il nomignolo *fils de Gounod* (figlio di Gounod), stavolta la nuova potenza effettistica derivante dalle sue esposizioni melodiche nei momenti culminanti vi aggiunse un titolo ancor più malevolo benché alquanto contraddittorio: *fille de Wagner* (figlia di Wagner). Tuttavia, come rileva a buon diritto George Hall, «i principi strutturali [del *Werther*] rappresentano in sostanza un rafforzamento dei procedimenti già seguiti in precedenza dallo stesso Massenet. Col suo uso delle reminiscenze tematiche egli sviluppa una tecnica impiegata fin dai primi dell'Ottocento da compositori francesi come Méhul».

Atto 1. *«Ô nature, pleine de grâce»
Brano forse ispirato a «Salut, demeure chaste et pure» nel *Faust* di Gounod. Werther rapsodizza sulla beltà della sera e contempla Charlotte che affetta il pane per la cena dei bambini. Nel suo monologo-cavatina la vocalità del protagonista è assertiva, muovendosi nella tessitura alta del tenore con linee spesso ascendenti in lunghe frasi liriche e presentando il giovane poeta ancora fiducioso nelle sue capacità di espressione autonoma. L'arpa in lontananza («Le bois soupire ainsi qu'une harpe sonore») evoca immagini care alla sensibilità preromantica, poi sviluppate nel terz'atto mediante la citazione di Goethe dal canto del fittizio bardo Ossian.

Èdouard Zier (1856-1924), Werther, *Théâtre national de l'Opéra-Comique, 1893.*

Atto 3. *Aria delle lettere
Ampia scena a solo, introdotta da accordi dissonanti e da un lugubre motivo finale negli archi gravi. Con rapinosi contrasti agogici e dinamici la musica veicola l'agitazione di Charlotte mentre confessa di rileggere senza posa le lettere di Werther. La prima si sviluppa per lunghe frasi discendenti in tempo lento, mentre la seconda passa a una brillante tonalità maggiore in un delicato tessuto orchestrale con lievi fioriture negli archi e nei legni. La terza, adombrante le ideazioni suicide di Werther, dispiega

una linea vocale ampia e declamatoria, repentine ascese dinamiche, tremoli agitati negli archi e laceranti sbruffi negli ottoni. L'ostinato sottovoce del sassofono contralto aggiunge uno sperimentale tocco di drammaticità; la desolata conclusione ritrae il crollo emotivo di Charlotte tramite una frase ripetuta nel registro basso della voce.

*«Pourquoi me réveiller»
Quest'aria fin troppo celebre, presunta traduzione di Werther (via Goethe) dai versi di Ossian, rinsalda l'unità drammatica dell'opera sottolineando le inibizioni espressive del personaggio pur entro l'appassionata tensione lirica del suo canto. La spiazzante discesa alla settima di dominante nella prima ripetizione della domanda è presto seguita dal ritorno alla tonica. Werther è chiamato a ripeterla in tutto quattro volte onde meditarne il significato; nelle battute finali l'ultima ripetizione poggia su una prolungata armonia di dominante come a ribadire una tragica decisione. La brillante impennata al la diesis acuto sull'ultima sillaba di «réveiller» suona violenta epifania di morte.

Atto 4. *Il breve intermezzo sinfonico produce una sinistra sospensione della vicenda. L'orchestrazione, dominata dagli archi e dai fiati gravi, è cupa come si addice al fatale argomento. Dopodiché il colpo di pistola e l'agonia di Werther fra le braccia di Charlotte rimettono in moto il tempo reale. Negli estremi istanti, Werther morente sperimenta l'estasi udendo i fratellini di Charlotte intonare in distanza lo stesso canto di Natale che stavano provando nel primo atto. Qui, con effetto inquietante, Massenet sovrappone due mondi sonori: terrore e innocenza.

Listening guide

by Carlo Vitali

As it often happens in the thrice-secular history of opera, genre definition is integral to understanding. The label *drame lyrique*, recurring on the Parisian billboards since the 1860s, points towards a small-scale, intimate musical drama that sets it apart from major 19th-century French opera, whether *grand opéra* (rich in side-plots and cameo roles, mass choruses, ballets and spectacular tableaux), or *opéra-comique*, which includes spoken dialogue linking the musical numbers as in Bizet's *Carmen* (1875) or Massenet's own *Manon* (1884). *Manon* retained the use of *mélodrame* – spoken text over an orchestral accompaniment – but *Werther* is through-composed, with no spoken text at all; and although it remains a "number opera", with the characters moving into (very few) set pieces at emotional high-points, the joins between these numbers and the linking material are so well disguised that the listener is scarcely aware of any alteration in the level of discourse.

Despite a wealth of melodic inspirations that possess operatic power and stir emotions at both extremes of the scale, the vocal writing is tightly word-driven, and the transitions from informal recitative to arioso and full-fledged aria are absolutely natural. Perhaps only a Frenchman deep rooted in the national tradition of Rameau and Gluck could have espoused delicate lyrical phrases and soothing, sensuous orchestral sounds to such an extent. His technical sophistication and flexibility are further demonstrated by his extreme economy of means. *Werther* is an opera short on plot, and even characters: besides the two leads, there are only three other roles with any meaningful singing parts, and only one other – Sophie, Charlotte's younger sister – with an aria. Even the arias sung by Charlotte and Werther are solos, though the romantic plot practically cried out for a duet. Instead, all they sing together are three bars in Act 4 saying "oublions tout!" (let us forget everything).

With its constant dramatic motion, emphasis on realistic character interaction, large-scale use of leitmotivic reminiscences, expansive harmonic language, *Werther* soon fell prey to charges of Wagner plagiarism. In fact, French music criticism during the final third of the 19th century was so obsessed with the witch-hunt after *wagnerisme* that all sorts of scores of the period were found to suffer from such influences. Saint-Saëns' *Samson et Dalila* (premiered 1877 in Weimar) and Bizet's *Carmen* were also victims of that same bashing: alleged germanophiles were unpopular in France after the country's defeat in the Franco-Prussian War. Such patriotically-minded colleagues as Debussy and Fauré used to call Massenet's music vulgar, nondescript and catering to the needs of cheap dilettantes. While his earlier operas –

elegantly crafted and mostly featuring troubled women as their lead characters – had earned him the nickname 'le fils de Gounod' (Gounod's Son), this time the newly-acquired powerful effects from his climactic melodic expositions added an even more malignant, if somewhat contradictory, 'la fille de Wagner' (Wagner's Daughter). However, as aptly remarked by George Hall, [*Werther*'s] "structural principles essentially represent a tightening-up of Massenet's own earlier procedures. In his use of reminiscence themes, he is developing a technique employed by French composers as far back as Méhul at the beginning of the 19th century".

Act 1. * "Ô nature, pleine de grâce" (O Nature, full of grace)
This number was probably inspired by "Salut, demeure chaste et pure" (Hail, thou chaste and pure dwelling) in Gounod's *Faust*. Werther rhapsodizes on the beauty of the evening and watches intently as Charlotte cuts bread for the children's supper. In his initial monologue the protagonist's vocality is quite assertive, moving in the upper range of the tenor's voice with the line often ascending in long lyrical phrases and presenting the young poet still at peace with his self-expressive capacities. The harp playing from the wilderness ("Le bois soupire ainsi qu'une harpe sonore" / The wood sighs like a resounding harp) evokes images dear to Preromantic sensibility as developed, later in Act 3, by Goethe's quotation from the apocryphal bard Ossian.

Paul Destez (1851-1919), Werther, *Théâtre national de l'Opéra-Comique, 1893.*

Act 3. *Air des lettres (The Letters' Aria)
Actually an extended solo scene introduced by dissonant chords and a closing funereal motif in the low strings. The music conveys Charlotte's agitation through rapid changes of tempo and dynamics as she describes how she constantly re-reads Werther's letters. While the first letter brings forth long descending phrases in a slow tempo, the second shifts to a bright major key, delicate orchestral textures with little flourishes in strings and woodwind. The third, foretelling Werther's suici-

dal thoughts, features a wide-ranging, declamatory vocal line, sudden surges in dynamics, agitated tremolo strings and snarling brass interjections. The alto saxophone ostinato in *piano* adds to the drama with a touch of the experimental. All ends in desolation, portraying Charlotte's emotional collapse through a repeated phrase in the voice's lower pitch.

* "Pourquoi me réveiller" (Why do you awaken me)
This all-too-famous aria, purportedly setting Werther's translation from Ossian via Goethe, contributes to the opera's dramatic unity by emphasizing the character's difficult self-expression, even though the singing is passionately lyric. The unsettling descent to the dominant seventh in the first repetition of the question is soon followed by a return to the tonic. The aria asks that Werther repeats it four times to ponder its meaning. However, in the final bars the last repetition is set over a prolonged dominant harmony, as if he were making a tragic decision. The brilliant ascent to high A sharp on the last syllable of "réveiller" sounds like a violent epiphany of death.

Act 4. *The brief symphonic *entr'acte* introduces an ominous suspension in the proceedings. The orchestration is gloomy as befits its doom-laden subject matter, with low brass and winds pervasive. After that, the pistol shot and Werther's agony in the arms of Charlotte brings back the story into real time. In the very final moments, the dying Werther experiences ecstasy when he hears Charlotte's younger siblings sing in the distance the same Christmas carol they were rehearsing in Act 1. Here Massenet juxtaposes two sound worlds to disturbing effect: terror and innocence.

Stop (Louis Morel-Retz, 1825-1899), Caricature per Werther, *Théâtre national de l'Opéra-Comique, 1893 (?).*

Rosetta Cucchi: «Un amore concreto e impossibile»

a cura di Leonardo Mello

Rosetta Cucchi, che qualche anno fa ha firmato alla Fenice la regia della Favorite*, ha affrontato il* Werther *di Massenet nello spettacolo bolognese che arriva ora a Venezia. Le chiediamo di illustrarci il proprio punto di vista su quest'opera.*

Guardando indietro al suo allestimento di Werther *emerge come punto forte, quasi come il vero sogno dolente del protagonista, una quotidianità sentimentale, naturalmente irrealizzata.*

Sì, sono partita dall'idea che certo possiamo intendere e raffigurare Werther come prototipo dell'eroe romantico, ma forse il dolore più grande che lui prova, e che lo porta al suicidio, è proprio la mancanza di un sogno 'familiare', di una vita insieme a Charlotte, che nessuno dei due è riuscito a conseguire. Complice anche l'opera di Massenet, dove – più che in Goethe – l'amore non è più soltanto 'unidirezionale', ma condiviso anche dalla stessa Charlotte, ho immaginato che il motore della sua disperazione fosse proprio questo tassello mancante: un'esistenza costruita giorno per giorno da piccoli gesti, da piccoli momenti passati insieme. È per questo che ho disegnato una casa – simbolo per antonomasia della condivisione degli affetti – che si allontana sempre di più, appunto come un sogno familiare che via via si fa più distante, fino a scomparire. Quindi ho pensato a un sentimento non solo romantico, irraggiungibile, eccessivo, ma anche concreto, tangibile, che rimane un sogno perché a ciascuno dei due protagonisti è mancato il coraggio di rischiare. Ho pensato a una vita condivisa nella sua totalità, nell'arco di tempo che va dal primo incontro allo sbocciare dell'amore, e conduce poi a formare una famiglia e approda infine a una vecchiaia vissuta insieme. Forse questa lettura rende meno centrale il 'titanismo romantico' di Werther, ma credo che conferisca a questa figura uno spessore molto più profondo e un'umanità maggiore, perché lo rende allo stesso tempo unico e simile a tutti gli altri.

Questo approccio non può naturalmente non ripercuotersi anche sulla sua interpretazione dell'uomo-Werther…

Coerentemente con questa visione, parto in un certo senso dalla fine di questa storia: Werther è seduto in proscenio e – a pochi istanti dal suicidio – guarda indietro al suo passato. Nonostante la giovane età, si tratta di un uomo che ha già trascorso interamente la sua vita, e la prende in considerazione con occhi maturi. Non riesco a intenderlo come un

ragazzo capriccioso attirato e mosso esclusivamente dalle proprie passioni: nel rivedere un po' il film della sua vita decide che deve affrontare questo atto estremo e definitivo. Quando ho cominciato a studiare quest'opera mi sono innamorata di un pittore simbolista svizzero, Arnold Böcklin. Di lui è famosissima *L'isola dei morti*, ma a me era capitata sotto mano un'altra opera, *Il ritorno*. Ed è stata questa che mi ha profondamente ispirata. Nel quadro c'è un uomo, seduto a una fontana, di spalle agli spettatori, che guarda verso un bosco, dove si intravede appena una casa con una finestra illuminata. Io l'ho interpretato come un uomo nella fase finale della sua esistenza, che probabilmente riflette su cosa avrebbe potuto essere la sua vita se avesse fatto scelte diverse. Questo allontanarsi di ciò che è stato ha inciso in modo molto netto sulla chiave registica che ho adottato, nonché sull'ambientazione che abbiamo scelto, che è totalmente astratta. Raccontiamo un luogo che non ha un tempo preciso, come del resto non lo hanno i costumi. Anche le case che si vedono mano a mano che lo spettacolo prosegue sono semplici immagini, pure stilizzazioni che via via si allontanano.

Quanto incide la figura di Charlotte nell'impedire il coronamento di questo amore? Ritiene che la sua volontà di non venire meno alla parola data sia un elemento centrale?

Sentimentalmente parlando, forse la considero la più colpevole di tutti. Ma è un personaggio sfaccettato, persegue la felicità degli altri, a partire dai fratelli, sacrificando la

Rosetta Cucchi.

sua. In un contesto come questo, la madre, cui in passato aveva giurato di unirsi ad Albert, appare come un convitato di pietra, perché Charlotte rimane incastrata in quell'incauto giuramento. Questa donna io l'ho identificata nel grande quadro che passa di casa in casa, seguendo la ragazza anche quando è già sposata. Però cambia la sua collocazione, e da una posizione di grande rilievo, al centro di una luminosa parete, viene poi spostato in un posto più marginale, simboleggiando in questo modo la 'posizione' di questa madre nel cuore di Charlotte: progressivamente il peso del senso del dovere che la caratterizza si fa sempre più insopportabile. Voglio ribadire ancora, poi, che in Massenet la vicenda sentimentale di Charlotte ha un ruolo più determinante che in Goethe. La sua passione e il suo coinvolgimento, anche grazie alla musica, si percepiscono molto più nitidamente nell'opera che nel romanzo. La stessa struttura epistolare rende meno incisivo ciò che invece la musica sottolinea e rimarca continuamente, come un'onda continua, cioè appunto la grande passione che contraddistingue questi due innamorati. E anche gli altri personaggi, a cominciare da Albert, in Massenet mi sembrano generalmente più complessi, meno cristallini.

In che modo Werther *parla alla contemporaneità, secondo lei?*

Sia l'opera che il romanzo sviluppano dei temi attualissimi, il primo e più forte dei quali credo sia la solitudine dell'uomo. La solitudine che incombe in quest'opera è quella che impera oggigiorno. Noi parliamo continuamente, in mille diversi modi, ma nessuno ci ascolta: parliamo sempre da soli.

Rosetta Cucchi: «A concrete, impossible love»

edited by Leonardo Mello

After directing Favorite *at La Fenice a couple of years ago, Rosetta Cucchi is now in Venice with the Bologna production of Massenet's* Werther. *We have asked her to explain how she sees this opera. Looking back at her production of* Werther, *what emerges as a strong point is the sentimental everyday life that is obviously unfulfilled, almost as if it were the protagonist's real sorrowful dream.*

Yes, I started with the idea that of course we can see and depict Werther as the prototype of a romantic hero, but the greatest sorrow he might be feeling, which leads to his suicide, is none other than the lack of a 'familiar' dream, of a life together with Charlotte, that neither of them was able to fulfil. More than in Goethe's work, in Massenet's opera an accomplice in this is love that no longer goes in just one direction, but is also shared by Charlotte herself, and for me his desperation was driven by this missing link: an existence that was constructed day by day with small gestures, small moments spent together. This is why I created a house – the very symbol of shared emotions – that becomes further and further away, just like a familiar dream that becomes more and more distant until it disappears. So the emotion I perceived was not just a romantic one, something unattainable, something excessive, but something that is also concrete and tangible, something that remains a dream because neither of the two protagonists had the courage to take a risk. What I saw was a life that was shared in its totality, over a period of time that goes from the very first meeting to when their love blooms, going on to the creation of a family and then finally living together in their old age. This interpretation might make Werther's 'romantic Titanism' less central, but I think it gives the figure much greater depth and humanity, because it also makes it unique whilst also being like the others.

This approach must also influence your interpretation of Werther–the man …

In line with this vision, in a sense I start with the end of this story: Werther is sitting on the stage and, just a few moments before he commits suicide he is looking back over his past. Despite the fact he is so young, he has already lived his whole life and he is looking at it with mature eyes. I am unable to see him as a young capricious boy who is driven exclusively by his own passions: while he is looking at the film of his life he decides that he has

no choice but to face this extreme, final act. When I started studying this work I fell in love with a Swiss symbolist painter, Arnold Böcklin. He is famous for *The Isle of the Dead* but I came across a different work, *Returning Home* and it was in the latter that I found a great source of inspiration. In the painting is a man sitting next to a fountain with his back to the viewers; he is looking at some woods, where one can just glimpse a house with a lit window. I interpreted it as man in the final stage of his existence, probably reflecting on what could have been if he had made different decisions. This removal of the past not only had a great influence on my interpretation of the opera but also on the setting we chose, which is totally abstract. We are describing a place that has no specific time, in the same way that there are no costumes. Even the houses that gradually appear during the performance are just simple images, stylisations that gradually disappear.

To what extent does Charlotte hinder the fulfilment of this love? Do you think her lack of desire to keep her promise is a key element?

From an emotional point of view, I think she might be the guiltiest of all. But she is a multifaceted character, one who pursues the happiness of others, starting with her brothers and sisters, sacrificing her own. In such a context, the mother, to whom she had

Foto di scena di Werther *di Jules Massenet al Teatro Comunale di Bologna, 2016. Regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti (foto di Rocco Casaluci).*

previously promised she would marry Albert, appears like a stone dinner guest and Charlotte finds herself obliged to keep that rash promise. I identified this woman as the large painting that goes from house to house, following the girl when she is married, too. However, it is its position that changes: it goes from one of great prominence, in the centre of a brightly-lit wall, to a less visible one, thus symbolising the 'position' of Charlotte's mother in her heart: the burden of her sense of duty gradually becomes more and more unbearable. As I said before, the sentimental aspect of Charlotte plays a much more decisive role in Massenet than in Goethe. Her passion and involvement can be perceived much more clearly in the opera than in the book, also thanks to the music. The same epistolary structure makes what the music underlines and emphasises in continuation much less clear, like a continuous wave, in other words, the great passion that characterises the two lovers. I also think that in Massenet, the other characters are also generally much more complex, less clear, starting with Albert.

How do you think Werther *is relevant in today's world?*

Both the opera and the novel develop themes that are extremely topical, the first and most powerful of which is the solitude of man. The solitude looming over this opera is the very same that prevails today. We talk non-stop, in a thousand different ways, but nobody listens: we are always talking by ourselves.

Foto di scena di Werther *di Jules Massenet al Teatro Comunale di Bologna, 2016. Regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti (foto di Rocco Casaluci).*

Guillaume Tourniaire: «Un'opera che si tinge di nostalgia infinita»

Maestro, lei ha affrontato spesso autori contemporanei, così come perle disperse della musica di ogni tempo. Come si è avvicinato ora a un'opera come Werther*, forse il capolavoro di Massenet? Che differenze rileva tra quest'ultima e altri lavori come ad esempio* Thaïs*, che se non sbaglio ha già incontrato in precedenza?*

Ho sempre pensato che una delle qualità fondamentali per un interprete è la curiosità. Ovviamente, i detti 'capolavori' costituiscono la schiena del grande repertorio. Ma questa schiena non può rappresentare, da sola, tutte le ricchezze della nostra cultura, tanto più che cambiando i gusti con il tempo, la percezione stessa di qualsiasi lavoro può essere diversa e persino rimessa in considerazione. Pensiamo per esempio al purgatorio che hanno dovuto attraversare Puccini o Mahler prima di entrare nel repertorio, o, al contrario, ai nomi di alcuni compositori scolpiti nei marmi di teatri dell'Ottocento e completamente dimenticati oggi…

Per quanto riguarda *Werther*, Madame de Staël scrisse che il protagonista di Goethe «causò [quando fù pubblicato nel 1774] più suicidi della più bella donna al mondo». Con tutta l'ammirazione e tutto il rispetto che nutriamo ancora oggi per *I dolori del giovane Werther*, non ci sono più ormai testimonianze di tragedie dovute alla lettura del romanzo epistolare goethiano… Ecco una delle tantissime prove che la nostra percezione evolve, e forse potremmo anche affermare che le disavventure dell'infelice giovane poeta sono più famose oggi attraverso l'opera di Massenet che all'originale di Goethe. Vorrei dunque essere estremamente prudente nel dichiarare se *Werther* è o non è il capolavoro di Massenet, così come nel considerare la possibilità di affrontare singolarmente una qualsiasi delle sue (circa) venticinque opere. Invece, sono convinto che lo studio completo – o il più generale possibile – del suo catalogo costituisca una chiave essenziale di lettura.

Dopo alcune opere di gioventù, inevitabilmente influenzate dai suoi maestri al Conservatorio di Parigi o dal suo soggiorno alla Villa Medici di Roma, dopo titoli che si inseriscono nella tradizione del *grand opéra français* scritti spesso per un teatro o un cantante specifico, *Werther* fu concepito con un approccio più personale, più intimo – «Cet ouvrage tout spécial est destiné à me satisfaire d'abord» –, e durante un periodo particolarmente lungo per il compositore (tra il 1879 e il 1887). Allontanandosi dal tradizionale soggetto storico, abbandonando coro e balletto, tornando a un'orchestra più ridotta (tranne l'uso di

un sassofono), Massenet cerca questa volta di avvicinarsi il più possibile al dramma vissuto dai due protagonisti Charlotte e Werther, e concepisce pertanto un linguaggio essenzialmente cameristico, particolarmente ispirato e raffinato.

Quali sono i punti salienti dell'opera, dal punto di vista musicale, e che tipo di orchestrazione utilizza Massenet per raccontarci questa sfortunata storia d'amore? Ci sono dei rimandi tra atto e atto, nella partitura, che rievocano le stesse atmosfere?

In tutte le sue opere, Massenet dimostra una capacità geniale di ambientare la sua musica attraverso colori particolari. Più volte, questi colori nascono semplicemente dal Paese in cui si svolge la storia. Ricordiamo, in *Thaïs*, l'orientalismo proveniente sia dall'armonia, che dai disegni melodici o dall'uso di timbri specifici. Ricordiamo anche lo straordinario catalogo delle danze spagnole nel balletto del *Cid*. Altre volte i colori corrispondono ai caratteri dei protagonisti. Basti pensare alla linea depurata – e tanto commovente – del *solo* di violoncello poco prima della morte di Don Quichotte. Vorrei anche citare la sua musica dell'indicibile, come quella della conversione di Thaïs durante la sua miracolosa meditazione.

In *Werther*, Massenet veste l'intera sua opera (tranne i due brevi momenti giocosi con Schmidt e Johann, o quelli ingenui con Sophie) di una nostalgia infinita. Traduce musicalmente l'idea dell'impossibile resilienza, delle sofferenze che ne risultano, e dell'inevitabile

Guillaume Tourniaire.

tragedia finale. Notevolmente impressionato dalla musica di Wagner (ha sentito il *Ring* nel 1883 a Bruxelles), Massenet concepisce, al suo modo, e come aveva già fatto per *Hérodiade* (1880), un lavoro tutto elaborato con motivi conduttori (da questo punto di vista *Esclarmonde,* 1889, sarà la sua opera più 'wagneriana').

Il preludio iniziale sembra un ritratto della personalità di Werther, con i suoi primi accordi tesi e dissonanti, seguiti da un motivo di cinque note (re#, mi, la, sol, sol) che girano su se stesse come un animale in gabbia, trovando un'unica via di fuga in una pesante e lunga caduta e sfociando finalmente nel sublime e pacifico tema in re maggiore (il futuro inno alla natura «Je ne sais si je veille»). A questi temi del preludio se ne aggiungeranno alcuni altri a caratterizzare Werther, come quello (forse il più famoso e uno dei più belli dell'opera) di «Pourquoi me réveiller», esso stesso molto vicino (come se fosse una tenua variazione in modo minore) del tema del Natale «Jésus vient de naître…» cantato dai sei fratellini di Charlotte all'inizio dell'opera e sentito al momento della sua morte come se fosse una speranza di rinascita. Ai motivi spesso torturati di Werther saranno opposti quello grazioso della prima entrata di Charlotte, quello benevolo dell'arrivo di Albert, o quello meraviglioso ed estatico del primo incontro di Charlotte e Werther durante il 'chiaro di luna', altro momento magico della partitura. Tessendo e intrecciando una rete continua di temi dedicati a una multitudine di solisti, spesso con variazioni cromatiche dall'effetto straordinario, in un'infinita gamma di colori orchestrali, e forse nel contrappunto più ricco che abbia mai scritto, Massenet riesce ad alzare, mantenere e portare l'emozione dei suoi protagonisti a un livello sempre più alto – e forse unico – fino al sipario finale.

La musicologia è concorde nell'affermare che il compositore, insieme ai suoi librettisti, abbia voluto enfatizzare la passione e l'anelito sentimentale di Charlotte, che nell'originale goethiano restano più in ombra. Quali sono le spie musicali di questo trasporto?

Massenet, che aveva suonato la parte dei timpani in orchestra in occasione della prima del *Faust* nel 1859, sapeva quanto era difficile adattare per la musica qualsiasi scritto di Goethe (per rispetto, in Germania, l'opera di Gounod si chiamava allora *Margarethe*), e considerò l'eventualità di intitolare il suo nuovo lavoro *Charlotte*. Essendo il personaggio di Charlotte nell'originale goethiano soltanto evocato nelle lettere, la decisione presa dal compositore e dai suoi librettisti di 'dargli carne' è ovviamente l'occasione di toccare direttamente il pubblico tramite la sua personalità, le sue confidenze e i suoi confronti. La differenza essenziale tra il romanzo e l'opera risiede nel fatto che in Goethe Werther è consapevole, prima del suo incontro con Charlotte, dell'esistenza di Albert e dell'amore reciproco che provano l'una per l'altro. Nell'opera, Charlotte prova solo rispetto per Albert, ma deve mantenere la promessa di sposarlo fatta alla madre morente. Nell'opera, il loro primo incontro (il chiaro di luna del primo atto) dà l'occasione a Charlotte di innamorarsi di Werther durante il breve momento in cui essa dimentica quella promessa (inventata dai librettisti) che ha fatto alla madre. Questo momento circondato di grazia ha ispirato a Massenet una delle pagine più magiche che abbia mai scritto, e forse la prima di puro impressionismo debussiano.

Il personaggio di Sophie è una delle numerose invenzioni dell'opera. Con la sua ingenuità, la sorella minore di Charlotte porta un vento di leggerezza, permettendo a Massenet di scrivere dei contrasti musicali non soltanto benvenuti e bellissimi ma necessari per risparmiare la tensione drammatica. Dall'altro, l'intimità delle due sorelle permette a Charlotte di sfogarsi, e a Massenet di comporre per lei la sublime aria «Va! Laisse couler mes larmes!» (Aveva già scritto per Chimène, nel *Cid,* un'altra sublime 'aria di lacrime', «Pleurez, mes yeux!»). Nel romanzo, se pure conosciamo alcune lettere mandate da Werther a Charlotte (tramite «l'editore al lettore»), ovviamente possiamo soltanto immaginare in che modo lei le avrà ricevute. Invece Massenet dà la possibilità a Charlotte di enfatizzare l'effetto devastante che prova nel rileggerle costantemente («Ces lettres… ces lettres…») in un'aria straordinaria ormai famosa al pari di quella composta da Čajkovskij per Tatiana che scrive a Onegin.

Claudia Pernigotti, figurino per i due protagonisti di Werther *di Jules Massenet al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio-febbraio 2019. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti.*

Sarebbe impossibile qui fare una lista esaustiva delle spie musicali di questo tormento, ma possiamo ancora evocare la scena finale. Nel romanzo, Werther muore senza rivedere Charlotte, mentre nell'opera, spira fra le sue braccia, bagnato dalle sue lacrime. Quest'ultimo duetto permette a Charlotte, in un'ultima variazione del tema del 'chiaro di luna', di rendere al morente il bacio ch'egli aveva tentato di rapirle («Ah! ce premier baiser, mon rêve et mon envie») al culmine del quadro precedente. La ricchezza musicale delle sei battute d'orchestra che simboleggiano il gesto di Charlotte è tale, che potrebbe, di per se stessa, es-

sere oggetto di uno studio specialistico. Mi accontenterò di mettere in parallelo l'ultimo (e furtivo) gesto sinfonico puro della partitura con l'intermezzo sinfonico di *Madama Butterfly*. Di certo, Puccini avrà anche lui ammirato la profusione improvvisa delle risorse tecniche ed espressive di Massenet per descrivere la confusione degli slanci passionali unendo per sempre i cuori di Charlotte e Werther.

Centrale nell'opera è la solitudine del protagonista, che raggiunge il suo culmine nell'atto estremo, effettuato, per contrasto drammatico, il giorno di Natale. Come emerge questa irredimibile solitudine dalle note di Massenet? Che tipo di eroe è, secondo lei, questo Werther della fine dell'Ottocento?

Quando Werther entra in scena, nella pura trasparenza e quiete di re maggiore (la stessa tonalità in cui i sei fratellini hanno appena intonato il Natale), e prima ancora di celebrare gli elementi che lo circondano («Ô nature, pleine de grâce»), lui canta una cadenza perfetta di due note («Merci» - la/re). Mentre queste due note ribadite dai ragazzi («Noël! Noël! Noël!») erano piene di vita, adesso sembrano chiudersi su se stesse. E subito dopo aver cantato la sua aria, mentre i bambini cantano di nuovo il Natale, Werther si amareggia, nella tonalità relativa di si minore – «Chers enfants! Autant notre vie est amère… autant leurs jours sont pleins de foi», e conclude il suo primo intervento con «Ah! comme ils sont meilleurs que moi!» rimpiangendo già di essere cresciuto. Nel romanzo, scrive al suo confidente Wilhelm: «Davanti alla mia anima, si è alzato come un sipario, e lo spettacolo della vita infinita si è trasformato davanti a me nell'abisso della tomba eternamente aperta. Come pretendere, "Questo è" quando tutto passa?».

Potremmo parlare per ore di mille dettagli analoghi, nella musica come nel libretto, ma ognuno di loro dimostrerebbe quest'idea fissa nella mente di Werther, che ogni gioia come ogni piacere sono vani, mentre l'unico oggetto del suo desiderio, l'amore di Charlotte, è proibito. Nel corso dell'opera, sempre più divorato dalla richiesta fattagli da Charlotte di allontanarsi da lei, Werther intravede la sua morte come mezzo per superare questo vicolo cieco. In una fervente preghiera, paragonando la fine troppo precoce del suo viaggio alla parabola del ritorno del figliol prodigo, Werther riesce a sublimare il suo martirio terrestre, in un'arringa a favore del suicidio di una stridente modernità. Più avanti nella partitura, poco prima dell'ultimo ritorno di Werther il giorno di Natale, il motivo della passione presente già nel preludio (re#, mi, la, sol, sol) non si accontenta più di girare su se stesso, ma adesso si schianta diverse volte contro una simbolica gabbia (un unisono di re bemolle suonato *fff* con l'indicazione «forzare il suono»). L' elocuzione di Werther è ormai alterata, affannata, violenta, confusa, e solo le dolci parole di Charlotte riescono un po' a calmarlo. Da questo momento, la bellezza e l'intensità emotiva della musica scritta da Massenet toccano l'indicibile, la spiritualità, come se il 'non detto' fosse diventato legge. L' evocazione del clavicembalo, delle letture comuni (l'incanto suggerito dal settimino d'archi solisti nella tonalità di re bemolle maggiore «Ces livres!...» è semplicemente sublime), dei versi di Ossian, poi l'intensità di un irresistibile crescendo musicale (e passionale), tutto trascina la coppia verso l'estasi d'amore… e l'irrimediabile gesto di Werther che abbraccia Charlotte.

Foto di scena di Werther *di Jules Massenet al Teatro Comunale di Bologna, 2016. Regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti (foto di Rocco Casaluci).*

Questo momento segna la svolta definitiva che prenderà Werther. Il suo addio alla vita («Prends le deuil, ô nature!») così come l'evocazione della sua fuga (l'ultimo intermezzo) danno di nuovo l'occasione a Massenet di scatenare il suo genio. Ma al contrario della fine del romanzo, come abbiamo già accennato, Werther rivedrà Charlotte. La sua notte, quella ideata da Massenet, è portatrice di un messaggio totalmente diverso da quello concepito da Goethe. E l'avvicinamento dei canti di Natale alle ultime parole di Charlotte («Tout est fini!»), parole identiche a quelle ultime pronunciate da Cristo in croce nel Vangelo di San Giovanni, sembra una promessa di rinascita.

Qual è, a suo parere, l'elemento costitutivo dell'opera che parla con più forza e chiarezza alla contemporaneità?

Forse la fragilità umana... Ascoltiamo come Massenet ha saputo parlarci delle gioie, dei dubbi, degli amori, del malessere, della disperazione, dei sollievi, delle ambiguità di tutti i suoi protagonisti. Tanti hanno visto in lui sentimentalismo o affettazione dove c'è invece un'immensa sensibilità e una straordinaria conoscenza dell'essere umano. Un secolo dopo *les lumières*, quando la società restava ancora sotto la stretta influenza della Chiesa e preda di numerosi sussulti politici, Massenet ha saputo commuoverci, con raffinatezza, emozione e pudore, pur cantando l'impossibile amore, il rimorso del tradimento, la gelosia, la delusione e il suicidio. *(l.m.)*

Guillaume Tourniaire: «An opera that is tinged with infinite nostalgia»

Maestro, you have often worked with contemporary composers, as well as with masterpieces from different periods of music. How did you approach a work like Werther, *which is perhaps Massenet's masterpiece? What differences did you see between the latter and other works such as* Thaïs, *which you have worked with before, if I am not mistaken?*

I have always believed that one of the fundamental characteristics of an interpreter is curiosity. Obviously the above-mentioned 'masterpieces' are the backbone of the great repertoire. But on its own, this backbone cannot represent all the riches of our culture, even more so since tastes change with time, and the actual perception of any opera might be different and it might even be reconsidered. Think of the purgatory that Puccini or Mahler had to go through before their works became part of the repertoire or, the opposite, think of the names of several composers whose names were engraved in marble in opera houses in the nineteenth century and who have now fallen into oblivion …

As far as *Werther* is concerned, Madame de Staël wrote that Goethe's protagonist "caused [when it was published in 1774] more suicides than the most beautiful woman in the world." With all the admiration and respect we still have today for *The Sufferings of Young Werther,* it is no longer the case that there are tragedies resulting from reading Goethe's epistolary novel … This is one of the many pieces of evidence that our perception does evolve, and we might even say that it was Massenet's opera rather than Goethe's original that made the misadventures of the unfortunate young poet more famous today. I would therefore like to be extremely prudent before saying whether Werther is Massenet's masterpiece or not, and the same can be said of the possibility of tackling any of his (around) twenty-five operas individually. I, on the other hand, firmly believe that the complete study of his production – or one that is as general as possible – is essential to its interpretation.

After some of his earlier works, ones that were inevitably influenced by his teachers at the Paris Conservatory or his stay at Villa Medici in Rome, and then works that belonged to the tradition of the *grand opéra français* that were frequently composed for a specific opera house or singer, *Werther* was the result of a more personal, more intimate approach – "Cet ouvrage tout spécial est destiné à me satisfaire d'abord", and took the composer much longer than usual (from 1879 to 1887). Distancing himself from the traditional historical subject, abandoning the chorus and ballet and going back to a smaller orchestra (with the

exception of the use of the saxophone), this time Massenet tried to get as close as he possibly could to the vicissitudes experienced by the two protagonists, Charlotte and Werther. This was why he basically devised a chamber-music style language that was particularly inspired and refined.

From a musical point of view what do you consider to be the highlights of the opera, and what kind of orchestration does Massenet use to portray this misfortunate love story. In the score are there any references between the different acts that evoke the same kind of atmosphere?

Claudia Pernigotti, figurino per Sophie in Werther *di Jules Massenet al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio-febbraio 2019. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti.*

In all of his operas Massenet shows an ingenious skill in setting his music by means of particular colours. More than once, these colours simply come from the country the story is set in. We must bear in mind that in *Thaïs*, the orientalism comes from both the harmony and his melodic patterns and use of specific timbers. We must also remember the extraordinary catalogue of the Spanish dances in the ballet *Cid*. At other times the colours correspond to the protagonists' characters. One such example is the purified, extremely moving line of the violoncello solo just before Don Quichotte's death. I would also like to mention his music of the inexpressible and that of Thaïs' conversion during her miraculous meditation.

In *Werther*, Massenet imbues the entire opera (with the exception of two brief playful moments

with Schmidt and Johann and the more naïve ones with Sophie) with infinite nostalgia. The idea of impossible resilience, the ensuing sufferance and the inevitable tragic ending are all translated into music. Having been extremely impressed by Wagner's music (he heard the *Ring* in 1883 in Brussels), in his own fashion and as he had done earlier for *Hérodiade* (1880), Massenet created a work that was completely elaborated with leitmotifs (in this sense *Esclarmonde,* 1889 will be his most 'Wagnerian' opera).

The initial prelude seems to be a portrait of Werther's character: the first tense, dissonant chords, followed by a five-note motif (D sharp, E, A, G, G) that follow one another like a caged animal, the only escape route being a heavy, long fall that finally culminates in the sublime, pacific theme in D major (the future hymn to nature "Je ne sais si je veille"). In addition to these themes in the prelude are others that characterise Werther, such as the one (perhaps the most famous and one of the most beautiful in the opera) "Pourquoi me réveiller"; this is very similar (as if it were a subtle minor variation) of the Christmas theme "Jésus vient de naître …", sung by Charlotte's six younger brothers and sisters at the beginning of the opera, and heard at the moment of his death as if it were a hope to be reborn. Werther's frequently tortured motifs are contrasted by the graceful one of Charlotte's first appearance on stage, the benevolent one of Albert's arrival, and the marvellous, ecstatic one of Charlotte and Werther's first meeting in the 'moonlight', another magical moment in the score. By weaving and intertwining a continuous network of themes for a multitude of soloists, often with chromatic variations that create extraordinary effects, with an infinite range of orchestral colours, and perhaps the richest counterpoint he ever composed, Massenet is able to raise, maintain and take the emotions of his protagonists to an even higher – and perhaps unique – level, up to the final curtain.

Musicology agrees that together with his librettists, the composer wanted to underline Charlotte's passion and sentimental yearning, which remains more in the background in Goethe's original. What are the musical indicators of this interpretation?

Having played the kettledrums in the orchestra when *Faust* debuted in 1859, Massenet knew how difficult it was to adapt any of Goethe's works to music (out of respect, in Germany Gounod's work was called *Margarethe* at the time), and he thought about calling his new opera *Charlotte.* Since the character of Charlotte was only mentioned in letters in Goethe's original, the composer and his librettists' decision to 'add some flesh' was obviously an opportunity to touch the audience with her personality, secrets and comparisons. The main difference between the novel and the opera lies in the fact that in Goethe, Werther is aware of Albert and the reciprocal love they feel for one another before his first meeting with Charlotte. In the opera, Charlotte simply respects Albert but she has to keep the promise she made to her mother on her deathbed to marry him. In the opera, their first encounter (moonlight in the first act) gives Charlotte the chance to fall in love with Werther during the fleeting moment she forgets the promise (invented by the librettists) she made to her mother. This moment of grace inspired Massenet to compose one of the most magical pages he had ever written, and perhaps the first of pure Debussy-style impressionism.

Claudia Pernigotti, figurini per Sophie in Werther di Jules Massenet al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio-febbraio 2019. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti.

Sophie's character is one of the countless inventions in the opera. With her naivety, Charlotte's younger sister adds a breath of fresh air, allowing Massenet to compose musical contrasts that are not only welcome and beautiful, but also necessary to relieve the dramatic tension. On the other hand, the intimacy between the two sisters allows Charlotte to vent her feelings, and allows Massenet to compose the sublime aria "Va! Laisse couler mes larmes" for her (he had already composed another sublime 'aria of tears', "Pleurez, mes yeux!" for Chimène in *Cid*). In the novel, although we are aware of some letters that Werther sent to Charlotte (through the "publisher to the reader"), we can obviously only imagine how she received them. Massenet, on the other hand, gives Charlotte the chance to emphasise the devastating effect it has on her when she keeps reading them continuously ("Ces lettres … ces lettres…") in an extraordinary aria that is now as famous as the one Tchaikovsky composed for Tatiana when writing to Onegin.

This is not the place for a detailed list of the musical indicators of this torment, but there is still room for the final scene. In the novel, Werther dies without seeing Charlotte again whilst in the opera, she dies in his arms, with his tears on her face. This last duet allows Charlotte to give the dying Werther the kiss he had tried to get from her ("Ah! ce premier baiser, mon rêve et mon envie" during the climax of the previous scene, in a final variation of the 'moonlight' theme. The musical richness of the six orchestra bars symbolising Charlotte's gesture is such that it could, in itself, be the object of a specialised study. I shall limit myself to comparing it to the last (and furtive) pure symphonic gesture of the score with

they symphonic intermezzo of *Madama Butterfly*. Without a doubt, Puccini will also have admired the unexpected profusion of the technical and expressive resources Massenet used to describe the confusion of the passion that united Charlotte and Werther's hearts once and for all.

The protagonist's solitude plays a key role in the opera, reaching its climax in the final act, which takes place on Christmas Day as a dramatic contrast. How does Massenet convey this irredeemable solitude in his music? What kind of hero do you think this late nineteenth century Werther is?

When Werther appears on the stage, with the pure transparency and calm of D major (the same tonality in which the six younger siblings just sang carols) and before celebrating the elements around him "Ô nature, pleine de grâce", he sings a perfect cadence of two notes ("Merci" - A/D). While these two notes were full of life when sung by the children "Noël! Noël! Noël") , they now seem to close in on themselves. And immediately after having sung his aria, while the children are singing Christmas carols again, Werther starts grieving, in the relative tonality of B minor – "Chers enfants! Autant notre vie est amère… autant leurs jours sont pleins de foi", and ends his first part with "Ah! comme ils sont meilleurs que moi!", wishing he were still a child. In the novel, he writes to his confidant Wilhelm: "It is as if a curtain had been drawn from before my eyes, and, instead of prospects of eternal life, the abyss of an ever open grave yawned before me. Can we say of anything that it exists when all passes away […])?"

We could discuss thousands of similar details for hours, both in the music and the libretto, but each of them would simply reveal the fixed idea Werther had in his mind, that every joy and every pleasure is in vain, whilst the only object of his desire, his love for Charlotte, is forbidden. During the opera, consumed more and more by Charlotte's requests for him to leave her alone, Werther sees his death as a means to overcome this dead end. In a fervent prayer, comparing the untimely end of his journey with the parable of the return of the prodigal son, Werther is able to exalt his terrestrial martyrdom, in a final speech in favour of suicide that is of glaring modernity. A little further on in the libretto, just before Werther's last return on Christmas Day, the passion motif that could already be heard in the prelude (D sharp, E, A, G, G) is no longer content to turn around itself and instead, clashes several times against a symbolic cage (a unison of D flat played *fff* with the indication "force the sound"). Werther's elocution is now different, out of breath, violent and confused, and the only thing that can calm him down a little are Charlotte's gentle words. From this moment on, the beauty and emotional intensity of Massenet's music touch the untouchable, spirituality, as if the 'unsaid' had become law. The evocation of the harpsichord, the reading together of Ossian's lines (the spell evoked by the septet of the solo strings in D flat major "Ces livres! …" is simply sublime, followed by the intensity of an irresistible musical (and passional) crescendo – this all sweeps the couple towards the ecstasy of love … and the irremediable gesture of Werther embracing Charlotte.

Claudia Pernigotti, figurino per Werther *di Jules Massenet al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio-febbraio 2019. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Rosetta Cucchi, scene di Tiziano Santi, costumi di Claudia Pernigotti.*

This is the moment that marks the turning point for Werther. His farewell to life ("Prends le deuil, ô nature!") and the evocation of his flight (the last intermezzo) give Massenet another opportunity to unleash his genius. However, in contrast to the end of the novel, as said earlier, Werther will see Charlotte again. His night, as conceived by Massenet, bears a totally different message to Goethe's. And the combination of the Christmas carols with Charlotte's final words ("Tout est fini!"), the very same words that Christ pronounced on the cross in the Gospel according to Saint John, seems to be the promise of being reborn.

Which element in the opera do you think dialogues with contemporary times with the greatest strength and clarity?

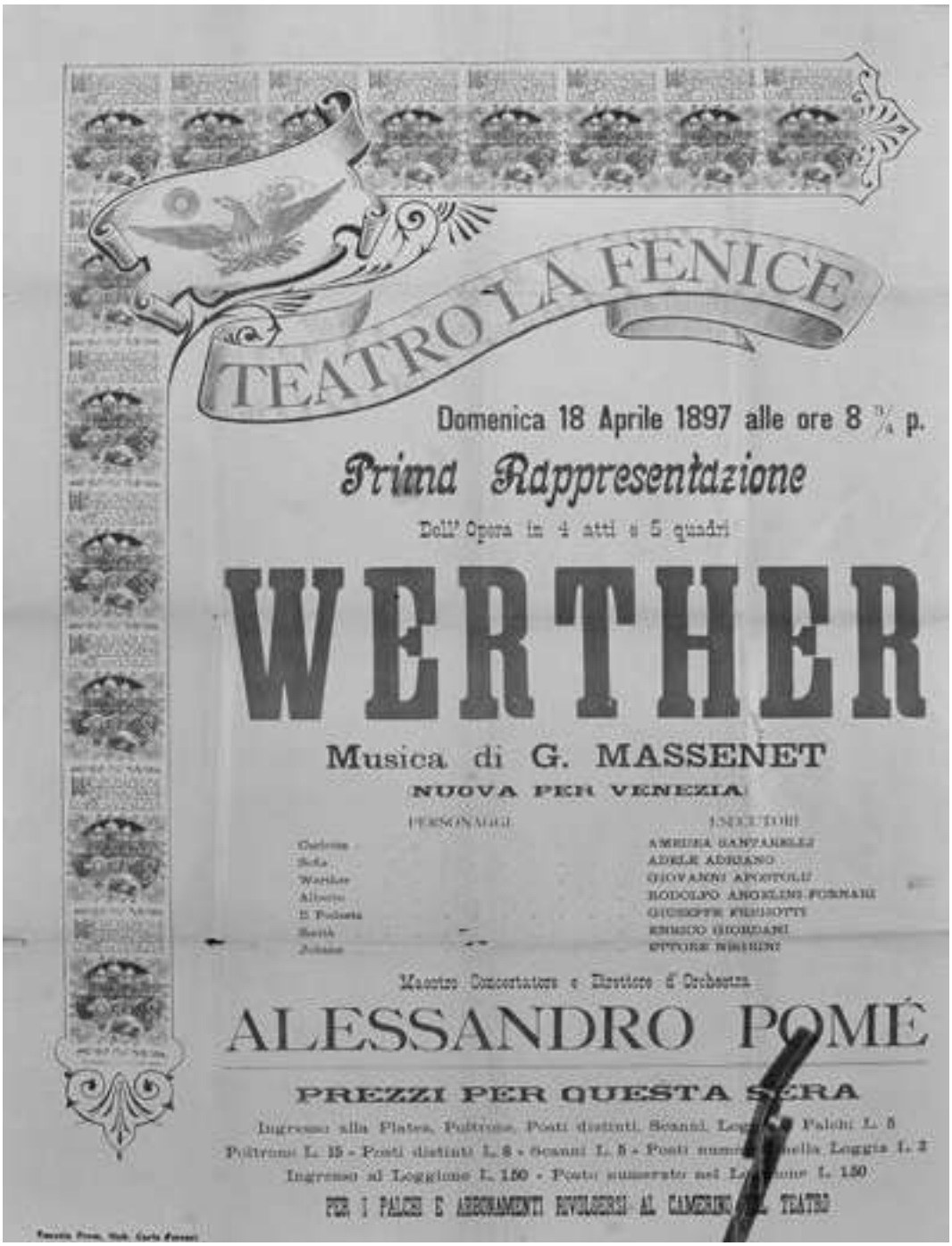
Perhaps human fragility … We can hear how Massenet knew how to tell us about joys, doubts, love, malaise, desperation, relief, and the ambiguity of all his protagonists. Many people see in him sentimentalism or affectation instead of what is actually a great sensitivity and outstanding knowledge of the human being. A century after *les lumières,* when society was still under the strict control of the Church and victim of countless political shocks, Massenet knew how to move us, with elegance, emotion and modesty, whilst exalting an impossible love, the remorse of betrayal, jealousy, disappointment and suicide. *(l.m.)*

Werther e Massenet al Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Quindici mesi esatti separano la prima rappresentazione assoluta del *Roi de Lahore* all'Opéra di Parigi dalla ripresa, ovviamente in lingua italiana e con la traduzione di Angelo Zanardini, alla Fenice, prima esperienza veneziana per il compositore francese che ben conosceva la città, dove aveva trascorso un paio di mesi all'epoca della sua permanenza in Italia in occasione della vincita del Prix de Rome, nel 1863-1864. È la prima, lusinghiera, esperienza in uno dei massimi teatri europei: siamo all'apertura della stagione di Carnevale e Quaresima del 1878-1879, che presenta al pubblico veneziano – oltre al lavoro di Massenet – il *Ruy-Blas* di Filippo Marchetti, la prima assoluta della *Cleopatra* di Ferdinando Bonamici e il *Mefistofele* di Arrigo Boito. Sono ben diciannove le recite del *Re di Lahore*, segno di indiscutibile successo, anche se a partire dalla ottava replica viene aggiunta alla serata l'esecuzione del ballo *Rolla*, peraltro già previsto dall'impresa e promesso al pubblico veneziano. Nelle tradizionali cinquanta rappresentazioni, il lavoro di Massenet fa la parte del leone, assieme al *Mefistofele*, che conoscerà a sua volta diciassette serate. Le rimanenti diciassette se le spartiranno equamente le altre due opere, mostrando un sincero successo[1] ma certo non bastevole per equipararlo a quello ottenuto dagli altri due titoli.

Stupisce quindi che dopo questo ottimo esordio veneziano Massenet dovrà attendere la fine del secolo, quasi vent'anni, per rivedere una sua opera sulle scene della Fenice. Sarà questa volta la Stagione di Primavera, certamente meno sontuosa di quella di Carnevale, a tenere a battesimo per Venezia il *Werther*, un lavoro tra l'altro oramai non più giovane, dal momento che era apparso in prima assoluta a Vienna quasi cinque anni prima. Anche in questo caso l'opera viene naturalmente presentata in lingua italiana, nella traduzione di Guido Menasci e Giovanni Targioni-Tozzetti. Quindi oltre ai tre librettisti (vale la pena citare le ironie del recensore veneziano: «I signori Blau, Milliet e Hartmann – vi si misero in tre! – riassunsero i casi di Werther innamorato di una donna maritata e per amore suicida; adesso, a un secolo di distanza, un romanzo simile finirebbe... altrimenti!)»[2] sono necessari anche due traduttori (e fan cinque uomini di teatro…). E d'altra parte «non faremo torto ai lettori ricordando loro la lacrimevole storia di *Werther*. Chi non ha letto e magari pianto scorrendo le pagine del famoso romanzo epistolare tedesco, di cui Werther è protagonista?! […] E nel quale per la natura stessa del soggetto i personaggi di Werther e Carlotta predominano? In Italia il *Werther* fu rappresentato in parecchi teatri e sempre con ottimo successo».[3]



Manifesto per la prima rappresentazione di Werther *di Jules Massenet al Teatro La Fenice di Venezia, 18 aprile 1897. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

le 26 avril / 97.

Monsieur et cher directeur,

C'est en voyage, loin de Paris, que j'reçois votre belle dépêche!

Ah! si j'n'étais retenu impérieusement par des devoirs de famille aussi impérieusement j'accourais!...

— Je vous dirais d'abord et l'accueil parfait —

— Je vous dirais de vive voix à vous, à tous nos vaillants artistes-collaborateurs, au maître directeur de l'orchestre ainsi qu'à Mr. Campiani Maestro les professeurs de l'orchestre, j'vous dirais toute ma joie, tout mon orgueil! —

Chère et admirable Venise — que j'ai eu le bonheur d'habiter alors que j'étais pensionnaire de l'académie de France à Rome .. en 1865 —

que de fois j'ai revenu depuis dans cette unique cité et combien j'ai touché aujourd'hui de cet accueil si bon, si bon, des public Vénitien! —

de tout cœur merci à vous, à tous!!

Massenet

Lettera autografa di Jules Massenet al direttore del Teatro La Fenice di Venezia, 26 aprile 1897. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La comparsa sulle scene francesi del *Faust* di Charles Gounod, nel 1859, aveva contribuito a definire uno *standard* operistico (l'*opéra-lyrique*) molto diverso dalla magniloquenza del *grand opéra* di Giacomo Meyerbeer che aveva segnato fino ad allora la musica francese. Sarà proprio su questa linea che verrà a collocarsi la figura di Jules Massenet, sempre particolarmente attento a storie e atmosfere ben diverse da quelle meyerbeeriane, coltivando piuttosto aspetti malinconici e intimistici. Effettivamente non doveva sembrare così semplice 'tradurre' in testo teatrale un romanzo epistolare, eppure la buona riuscita dell'operazione sembra assicurata. Le quindici serate previste dall'abbonamento vedono una equa distribuzione delle rappresentazioni, otto per il *Werther* e sette per la prima assoluta della *Bohème* di Ruggero Leoncavallo. Gli introiti assommano per il lavoro del compositore francese a 17.861 lire, mentre per *La bohème* di Leoncavallo salgono a 24.036 lire, anche se a fronte di una serata in meno. Inutile sottolineare peraltro le diverse condizioni nelle quali le due opere si confrontavano: il *Werther* suona certamente più impegnativo all'ascolto ed è lavoro 'vecchio' di cinque anni, mentre la nuova opera di Leoncavallo non solo è del tutto nuova (e collocata in una stagione minore, oltretutto!), ma beneficia largamente del lancio assicurato dall'impresario (lo stesso Sonzogno che ne aveva acquistato i diritti come editore) e ancor più del traino di un titolo che non poteva fare a meno di incuriosire dopo lo straordinario successo dell'analogo lavoro di Giacomo Puccini, che approderà sulle scene della Fenice solo alla fine dello stesso anno, tenendo (lui sì...) ovviamente a battesimo la Stagione di Carnevale e Quaresima 1898-1899.

L'esito considerato più che positivo dalla dirigenza della Fenice circa il lavoro di Massenet, tra l'altro, si evince anche dall'intensificarsi di altri suoi lavori sulle scene del massimo Teatro veneziano: nel gennaio del 1903 sarà la volta di *Cenerentola*, a dicembre del 1907 vi sarà la prima veneziana del *Cid*, l'anno successivo *Thaïs*, e poi *Hérodiade* (1910) e stranamente solo nel 1924 *Manon*, che però verrà prontamente ripresa tre anni più tardi e poi numerose volte, a dimostrazione della simpatia che il pubblico riservava a questo titolo. Lo stesso *Werther* peraltro vanterà alla Fenice, alla fine, sei rappresentazioni diverse, più – ovviamente – quella che adesso va in scena.

Il risultato largamente positivo viene comunicato per dispaccio al suo autore; e che il compositore francese fosse davvero soddisfatto del successo ottenuto alla Fenice emerge da una sua lettera autografa, recentemente scoperta nel nostro Archivio (v. pagina precedente), che qui vede la luce per la prima volta:

> Messieurs Tornielli et Lazzari
> Directeurs du Grand
> Théatre de la Fenice
> Venise
> Le 26 avril /97.
>
> Messieurs et chers directeurs, c'est en voyage, loin de Paris, que je recois votre belle dépéche!
> Ah! Si je n'étai retenu imperieusement par des devoirs de famille avec quel empressement j'accourerais!...
> – Je me seus si emu et si reconnoissant –
> – Je vous dirais de vive voix à vous, à tous nos remarquables artistes-collaborateur, au Maitre directeur

> de l'orchestre ainsi qu'à mes confrères Messieurs les professeur de l'orchestre, je vous dirais toute ma joie, tout mon orgueil! –
> Chère et admirable Venise que j'ai eu le bonheure d'habiter alors que j'étai pensionnaire de l'academie de France à Rome… en 1865.
> Que de fois je suis revenu depui dans cette unique cité et combien je suis touché aujourd'hui de cet accueil si beau, si bon, du public Vénitien!
> De tout coeur mercì à vous, à tous!!
> Massenet[4]

Molto significativa è anche l'eco della stampa: già il 12 aprile, sei giorni prima dell'apertura della stagione, appare un primo articolo che annuncia la prossima rappresentazione del *Werther*:

> Il nostro pubblico conosce il Massenet del *Re di Lahore* e della *Manon* – il Massenet alle prime manifestazioni melodrammatiche, ché il *Re di Lahore* data dal 1872, la *Manon* dal 1884. Il nostro pubblico non conosce il Massenet più recente: quello del *Werther*, di *Thaïs*, del *Portrait de Manon*, della *Navarraise*.[5]

seguita, la mattina stessa della prima, da un ulteriore 'tamburo':

> Stasera alla Fenice udremo il *Werther* sontuosamente allestito dall'Impresa Sonzogno. Quest'opera fu rappresentata prima a Vienna, poi a Parigi all'Opéra-Comique nel 1892 – a Parigi precisamente il 16 febbraio – e fu giudicata una delle soavi creazioni del geniale maestro francese.[6]

Il recensore della «Gazzetta», che si firma 'Toni' alla fine del suo lungo articolo, dimostra un equilibrio e una saggezza davvero interessante per come dipinge il contenuto dell'opera:

> Un'opera senza cori (tranne il breve coretto di bambini in principio e in fine) – un'opera a due personaggi, dal principio alla fine nell'identica situazione drammatica, nella medesima esaltazione dell'anima: Werther che vuole e chiede – Carlotta che vorrebbe ma non concede, non dà. Musicalmente il *tour de force* di un grande ingegno, meglio che uno spartito teatrale.
> Però io penso che Massenet ha scritto più per se che per gli altri, e che i venturi, se dovranno indicare il Massenet con una perifrasi, diranno l'autore del *Werther*; non, per esempio, l'autore del *Re di Lahore* – e lo diranno perché il *Werther* è fatto e composto pei raffinati, per gli iniziati, per coloro insomma che nell'opera d'arte non cercano soltanto un diletto passeggero, ma piuttosto l'affermazione di una idea, lo sviluppo di un principio estetico, lo svolgimento di una tesi ardua e pericolosa, destinata a trionfare.
> Il soggetto del *Werther*, a prima vista, parrebbe oltremodo drammatico e suggestivo. Che avvenimento più drammatico di un suicidio per amore? Ma, oggi, dalla massa del pubblico avvezza a appassionarsi per le Santuzze che inveleniscono i compar Alfio e pei compar Alfio che ammazzano come cani i Turiddu, il caso di Werther è lontano... di un secolo.
> [...] La raffinatezza artistica del Massenet sta appunto in questo: di avere sentito il soggetto ormai morto o per lo meno illanguidito nella coscienza collettiva del pubblico e di avergli dato una veste melodrammatica moderna, essenzialmente moderna, senza cadere nel visto, nel volgare, nel tronfio, come sarebbe stato così facile a lui, se avesse voluto accaparrarsi senza troppa fatica le momentanee ma romorose simpatie della folla.[7]

La valutazione offerta dal recensore illustra correttamente il valore dell'opera e ironizza sull'atteggiamento del pubblico: non solo viene citato un atteggiamento 'popolare' tipico di quegli anni, come il riferimento scoperto e voluto alla *Cavalleria rusticana* (rappresentata sette anni prima e con un successo crescente che alla fine del secolo aveva raggiunto

l'apice) ma anche si intessono rapporti mancati con *Un ballo in maschera* e con la drammatica estrazione del nome di chi dovrà uccidere Riccardo, riferendosi a quando nel *Werther* Alberto, il marito, costringe Carlotta, la moglie, a consegnare lei a un messo di Werther le pistole le quali lei stessa prevede che Werther userà per uccidersi.

> Ma non pertanto e forse per tutto questo, il Werther non ha avuto l'altra sera alla Fenice un grande successo. L'elegantissimo pubblico non sentì il soggetto come lo ha sentito il maestro e vi si è scarsamente interessato. Gli parve monotono che tutta la parte vitale dello spartito si racchiudesse nei duetti soprano e tenore, gli parve che il resto servisse di riempitivo e non fosse degno del suo plauso. [...] E allora io mi son detto che questo elegantissimo pubblico o non aveva capito o non era stato attento, come spesso accade ai pubblici elegantissimi. [...] Il pubblico di un grande teatro [...] ha il dovere di riconoscere il valore alto e originale del maestro.
> L'esecuzione orchestrale è stata perfetta. Ora a Venezia abbiamo due delle prime orchestre d'Italia – quella del Rossini con a capo il Toscanini – questa della Fenice con a capo il Pomè, altro sapiente e valente interprete e direttore. [...] L'esecuzione vocale è stata buona. Primeggio per l'Apostolu, un tenore dalla voce calda e vibrante che dice con garbo ed esprime efficacemente. I maggiori applausi furono per lui. [...] Eccellente il piccolo coro dei fanciulli – e perfetta, di gran lusso, la *mise en scene*, come si conviene ad uno spettacolo così importante.[8]

Quindi un pubblico disattento (davvero poca la simpatia che gli dedica il commentatore) riconosce solo un mezzo successo a un lavoro che, non a caso, sarà invece numerose volte ripreso negli anni successivi.

[1] Tradizionalmente il successo era sancito dopo tre recite, e non a caso il compositore della nuova opera poteva a quel punto sottrarsi all'obbligo contrattuale di presenziare, accanto all'orchestra, a ciascuna recita.
[2] «La Gazzetta di Venezia», 18 aprile 1897.
[3] *Ivi*.
[4] Ai Signori Tornielli e Lazzari
Direttori del Gran Teatro la Fenice,
Venezia, 26 aprile 1897
Signori e cari direttori, è in viaggio, lontano da Parigi, che ricevo il vostro bel telegramma! Ah! Se non fossi trattenuto da impegni familiari inderogabili con quanta sollecitudine accorrerei!... Mi sento così commosso e così riconoscente. Vi direi a viva voce, a voi, a tutti i nostri straordinari artisti-collaboratori, al maestro direttore dell'orchestra e ai miei colleghi professori d'orchestra, vi direi tutta la mia gioia, tutto il mio orgoglio!
Cara e stupenda Venezia, nella quale ho avuto la fortuna di abitare quando ero pensionante dell'Académie de France a Roma… nel 1865 –
Quante volte sono tornato dopo in questa città unica e quanto mi emoziona oggi questa accoglienza così bella, così buona, da parte del pubblico veneziano!
Di tutto cuore grazie
A voi, a tutti!!
Massenet
(Archivio storico del Teatro La Fenice, Buste Spettacoli 1893-94 al 1898, n. 480.)
[5] «La Gazzetta di Venezia», 12 aprile 1897.
[6] «La Gazzetta di Venezia», 18 aprile 1897.
[7] *Ivi*.
[8] *Ivi*.

Cronologia

1. Carlotta (Charlotte) 2. Sofia (Sophie) 3. Werther 4. Alberto (Albert) 5. Il Podestà (Il borgomastro) 6. Schmidt 7. Johann 8. Brühlmann 9. Kätchen

1897 – Stagione di Primavera
18 aprile 1897 (9 recite).
1. Amedea Santarelli 2. Adele Adriano 3. Giovanni Apostolu 4. Rodolfo Angelini-Fornari 5. Giuseppe Frigiotti 6. Enrico Giordani 7. Ettore Negrini; M° conc, Dir: Alessandro Pomé; M° coro: Antenore Carcano.

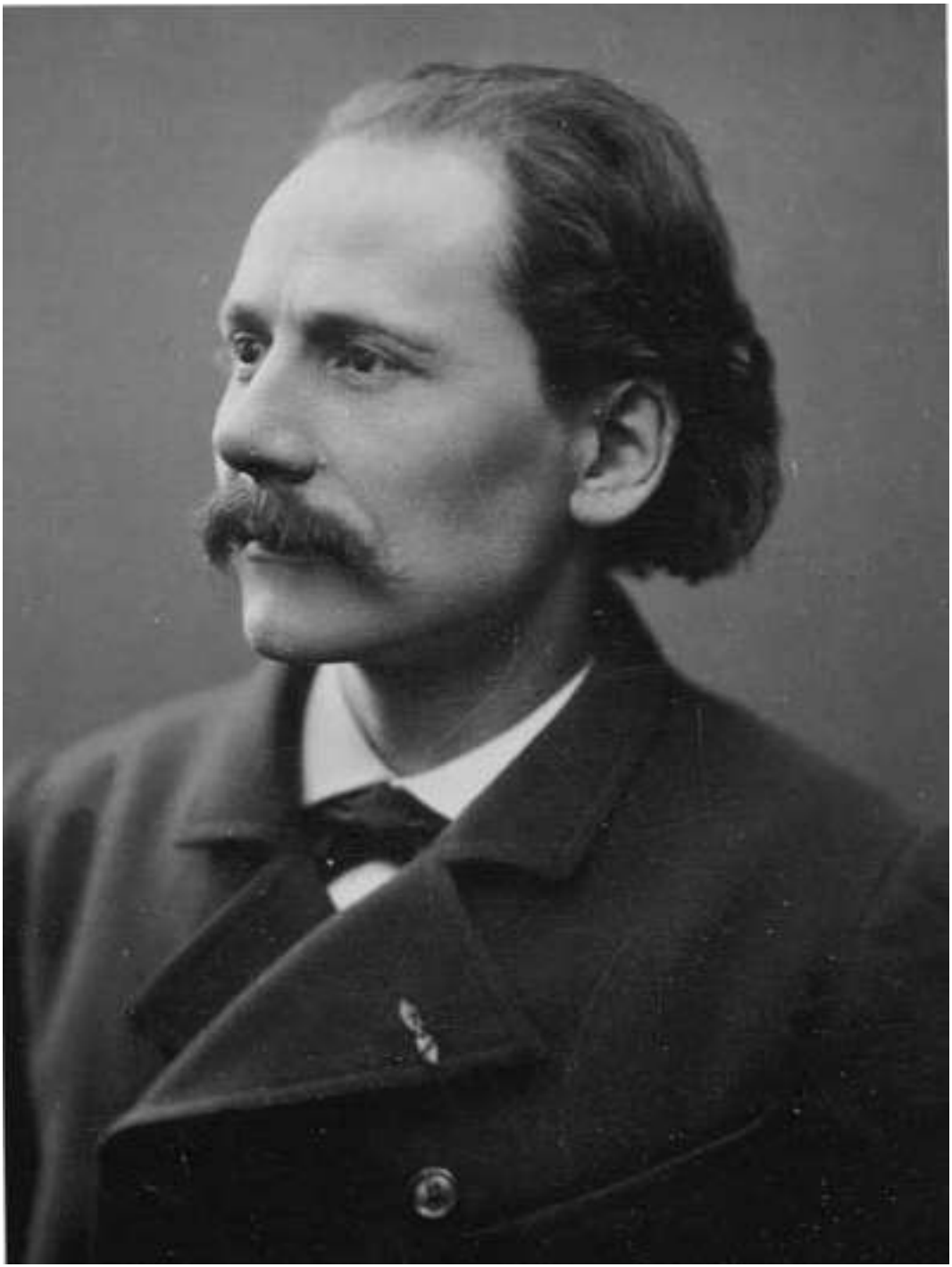
1932-1933 – Recite straordinarie
20 ottobre 1932 (4 recite).
1. Angela Rossini 2. Emilia Valleggi 3. Alessandro Wesselowsky 4. Antonio Laffi 5. Angelo Galli 6. Enrico Giunta 7. Angelo Gilardi; M° conc, Dir: Umberto Berrettoni; M° coro: Ferruccio Cusinati.

1945 – Stagione Lirica
31 agosto 1945 (3 recite).
1. Pia Tassinari 2. Titiana Bulgaron 3. Ferruccio Tagliavini 4. Ottavio Marini 5. Eraldo Coda 6. Sante Messina 7. Luigi Sardi 8. Amedeo Bisson 9. Kätchen: Gina Bussolin; M° conc: Antonino Votto; M° coro: Sante Zanon; Reg: Memo Benassi; Bozz: Virgilio Marchi; Arred scen: Giuseppe Losavio.

1954-1955 – Stagione Lirica di Carnevale
23 gennaio 1954 (3 recite).
1. Maria Caniglia 2. Marinella Meli 3. Giacinto Prandelli 4. Afro Poli 5. Camillo Righini 6. Santo Messina 7. Uberto Scaglione 8. Amedeo Bisson 9. Kätchen: Gina Bussolin; M° conc: Francesco Molinari Pradelli; M° coro: Sante Zanon; Reg: Sandro Bolchi; Bozz: Virgilio Marchi.

1964-1965 – Stagione Lirica Invernale
17 febbraio 1965 (3 recite).
1. Fiorenza Cossotto 2. Giovanna Di Rocco 3. Ferruccio Tagliavini 4. Domenico Trimarchi 5. Angelo Nosotti 6. Ottorino Begali 7. Guido Fabris 8. Uberto Scaglione 9. Annalia Bazzani; M° conc: Nino Verchi; M° coro: Corrado Mirandola; Reg: Lamberto Puggelli; Bozz: Roberto Scielzo, Vincenzo Confidati; M° coll: Piero Ferraris.

1998 – Stagione Lirica e Balletto
PalaFenice al Tronchetto
5 giugno 1998 (5 recite) - in lingua francese
1. Graciela Araya 2. Elizabeth Vidal 3. Fabio Sartori 4. André Cognet 5. Philippe Kahn 6. Valter Borin 7. Franco Boscolo 8. Vincent Karche 9. Daniela Schillaci; M° conc, Dir: Gabriele Ferro; Reg, Scen, Cost: Lauro Crisman



Jules Massenet.

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'impenetrabile 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, 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 a Venezia, nel 1865, scrive la *Prèmiere 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. Nello stesso anno vengono eseguite la *Première suite* d'orchestra ai Concerts Pasdeloup 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 duecento 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 del *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 cinquantacinque 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.

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.

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 Grieux 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. No-

nostante ciò, riesce a completare *Grisélidis*. *Le Cid* raggiunge complessivamente la centesima 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 l'anno precedente, l'opera va in scena al Lirico di Milano e alla Monnaie di Bruxelles. A Vienna dirige la centesima recita di *Manon*. Compone il primo 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 duecentoventuno 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).

Charlotte, angelo seduttivo

di Leonardo Mello

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; et le parole
sonavan altro, che pur voce humana.
Francesco Petrarca, *Canzoniere,* xc

Non c'è forse figura che incarni al pari della Laura petrarchesca l'idea di amore angelicato e intangibile, di oggetto contemplativo e sideralmente distante dal mondo materiale nel quale è inserita l'esistenza del poeta che la canta. In questa dimensione rarefatta il contatto e l'esperienza d'amore sono naturalmente negati, assurgendo la fanciulla a paradigma della bellezza e della poesia. Il rapporto sentimentale dunque è contraddistinto da una totale, inscalfibile unidirezionalità. Da una parte il soggetto 'senziente', che si rivolge liricamente all'amata, dall'altra la presenza estatica che è destinataria 'immobile' se non indifferente di quel messaggio.

Unidirezionale, seppur con tutt'altre modalità – e citando in questa sede Petrarca in senso un po' arbitrario – sembra essere anche la passione che il giovane Werther prova nei confronti di Charlotte nel celeberrimo romanzo epistolare di Johann Wolfgang Goethe. Del resto è proprio lui a confessarlo all'amico Wilhelm nella seconda lettera datata 8 agosto 1771:

> Oggi mi è capitato di nuovo fra le mani il mio diario, che da qualche tempo trascuravo, e mi sono stupito osservando come io mi sia messo in questa situazione del tutto deliberatamente, passo dopo passo.

Assai diversa è la protagonista dell'opera di Massenet. Charlotte, nella trasposizione musicale, si discosta in modo sensibile dall'originale goethiano. L'amore di Werther è da lei esplicitamente ricambiato, come testimoniano i versi della scena finale, quando, ormai troppo tardi, si dichiara allo sventurato suicida in questo struggente scambio di battute:

werther No!… non chiamare nessuno!…
Ogni soccorso sarebbe vano!… […]
Dammi solo la tua mano. […]
In quest'ora suprema io sono felice,
muoio dicendoti che t'adoro!…

Marie Renard (1864-1939), prima interprete di Charlotte in Werther *di Jules Massenet.*

CHARLOTTE
Ed io, Werther… ed io, […]
io t'amo!… […]
Sì… dal primo giorno
che apparisti ai miei occhi…
ho sentito che una catena,
impossibile a spezzare, ci legava
entrambi!…

L'orizzonte in cui si muove la protagonista è dunque quello di un sentimento represso eppure inarrestabile, che lei cerca invano di sradicare dalla propria vita e che però, puntualmente, esplode nel momento in cui – come in ogni 'dramma lirico' che si rispetti – non c'è più alcuna possibilità di renderlo tangibile e concreto. Charlotte denuncia, con queste parole, il legame indissolubile che la stringe a Werther, un istante prima che l'amaro contrappunto del canto di Natale raggeli con ironia tragica la morte del giovane. Il 'trattamento' che i librettisti operano del soggetto originario sembra dunque agire in profondità nella caratterizzazione di Charlotte, mettendo in evidenza il suo innato senso del dovere e la costrizione che sta alla base del suo rapporto con Albert (anch'egli tratteggiato, verso la fine del testo, in modo un po' meno benevolo rispetto alle pagine goethiane).

Ma quale personalità emerge dal romanzo epistolare? Quasi sono i tratti che determinano l'irresistibile passione del giovane scrittore nei suoi confronti? Restando alle lettere, è innegabile che l'ambita fanciulla sia contraddistinta in primo luogo da una forte vitalità, cui si collega in modo naturale anche una certa dose di inconsapevole sensualità. Ne è spia, nella prima parte del libro, soprattutto la lettera del 16 giugno in cui viene descritta la serata danzante (curiosamente tralasciata da Massenet) durante la quale Werther per la prima volta fa la sua conoscenza:

> Si cominciò, e per un po' ci divertimmo a intrecciare le braccia nei modi più svariati. Con quale grazia, con quale levità si muoveva Lotte! E quando passammo al valzer vero e proprio e prendemmo a vorticare gli uni intorno agli altri come sfere celesti, all'inizio ci fu una certa confusione, perché pochissimi erano capaci. Noi fummo tanto saggi da lasciare che si sfogassero, e appena i più maldestri ebbero sgombrato il campo ci gettammo nella danza e resistemmo valorosamente, finché rimanemmo con un'altra coppia soltanto […]. Mai avevo sentito di muovermi con tanta facilità. Non ero più una creatura umana. Tenere fra le braccia la più amabile delle creature e turbinare con lei come una tempesta, così che tutto, all'intorno, cessava di esistere, e… Wilhelm, per dirla tutta, allora giurai a me stesso di non consentire mai a una ragazza di cui fossi innamorato […] di ballare il valzer con altri che con me, anche a costo della vita.

Charlotte dunque è una presenza reale, dipinta nella sua fisicità e freschezza giovanili. Werther, pur preventivamente avvisato del suo (quasi) fidanzamento con Albert, viene rapito dalla leggiadria del suo danzare («turbinare con lei come una tempesta») e cade inesorabilmente nelle pericolose spire dell'innamoramento che gli sarà fatale.

È poi maliziosa e seduttiva, pur senza intenzione, quando, nell'epistola dell'8 luglio 1771, durante un trasferimento in carrozza, non lo degna di uno sguardo:

> Io cercai gli occhi di Lotte: andavano dall'uno all'altro, ma su di me, su di me che solo per lei me ne stavo lì rassegnato, non si posavano mai. Il mio cuore le disse addio mille volte, e lei non mi vedeva!

Nulla di più atroce, per un innamorato, che essere ignorati a vantaggio di altri occhi…

Ma l'inclinazione sentimentale della fanciulla nei confronti di Werther – o quanto meno la convinzione che lui ha di questa sua propensione – è palesemente descritta in una lettera di poco posteriore (13 luglio):

> No, non mi ingannavo: nei suoi occhi neri leggo un autentico interessamento per me e per il mio destino. Sento davvero, e in ciò posso prestar fede al mio cuore, che ella… mi è lecito, mi è possibile esprimere il paradiso in queste parole? Che ella mi ama.

Perciò, almeno nella parzialissima impressione del protagonista, l'amore di Charlotte è evidente e lui ne può cogliere i chiari segnali. Certo, nel secondo libro la situazione si fa più difficile: la ragazza, ormai sposata, si ritrae dalle profferte amorose dell'amico, e questi, dal canto suo, tenta di ingelosirla narrandole, sempre attraverso una missiva (del 20 gennaio 1772), un incontro galante accadutogli con la misteriosa «signorina von B». Ma, insieme alla disperazione, cresce in lui anche la sicurezza di essere il solo a poterla amare:

> Mi basta vedere i suoi occhi neri, e già sto bene. Vedi, a irritarmi è soprattutto la sensazione che Albert non ne sia così felice come lui… sperava… come io… mi considererei…

Avvicinandoci all'epilogo, nella sezione in cui l'autore finge di far parlare un compilatore 'terzo' («L'editore al lettore»), troviamo altri spunti interessanti:

Ernest Van Dyck (1861-1923), primo interprete di Werther *nell'opera omonima di Jules Massenet.*

> Ciò che avveniva a quel tempo nel cuore di Lotte, quali fossero i suoi sentimenti verso il marito e verso l'infelice amico, quasi non osiamo esprimerlo a parole, benché ce ne siamo fatti in silenzio un'idea in base alla conoscenza del suo carattere, e una bella anima femminile possa specchiarsi nella sua e provare quanto essa provò.

Poco oltre sono illustrate le emozioni della ragazza nel momento in cui Werther le scrive che vuole assolutamente rivederla («Oggi o mai più») prima dell'appuntamento da lei previsto per la vigilia di Natale:

> Nel frattempo Lotte era caduta in preda a uno stato d'animo singolare. Dopo l'ultimo colloquio con Werther aveva capito quanto le sarebbe stato difficile separarsi da lui, quanto egli avrebbe sofferto se avesse dovuto allontanarsi da lei. […] Le era divenuto così caro! Fin dal primo momento in cui si erano conosciuti l'affinità delle loro anime si era manifestata in modo così bello, la lunga frequentazione, le tante esperienze vissute in comune avevano impresso nel suo cuore un'orma incancellabile.

Quello «stato d'animo singolare» giunge a farle provare un moto di gelosia quando immagina l'amico tra le braccia di altre donne:

> Aveva passato mentalmente in rassegna, l'una dopo l'altra, tutte le sue amiche, e su ciascuna trovò qualcosa da ridire, non ne trovò nessuna che gli avrebbe dato in moglie.

Ancora dopo, poco prima del finale, quando giunge il biglietto in cui il giovane chiede a prestito le pistole di Albert «per un viaggio che ho in mente di compiere», Goethe ci dà conto del turbinio interiore della donna, cui è stato rubato un bacio:

> Il suo sangue, che di solito scorreva così puro e lieve, era in uno stato di febbrile rivolta, sensazioni di mille specie le agitavano il cuore gentile. Era forse il fuoco degli abbracci di Werther ciò che ella sentiva nel petto? Era sdegno per il suo ardire?

Da queste brevi note sembra quindi che la figura di Charlotte, nella sua cristallina onestà, annidi in sé, stando a quanto ci vuole raccontare Goethe, un chiaroscuro di sentimenti verso Werther, un trasporto 'indicibile' che veicola innocentemente gli atti del giovane fino alla deliberata scelta di togliersi la vita. Nell'opera di Massenet questo insieme di ritrosia, virtù e – al lato opposto – coinvolgimento esistenziale, intimo e personale vengono a galla e diventano esclusivamente fonte di rimpianto.

L'edizione di riferimento per le citazioni da Goethe è Johann Wolfgang von Goethe, I dolori del giovane Werther, *a cura di Paola Capriolo, Feltrinelli, Milano 2014.*

Massenet e Mata Hari

Mata Hari.

«Amo gli uomini la cui professione è morire», diceva Margaretha Geertruida Zelle in arte Mata Hari, confessando la sua passione per gli uomini in divisa. Ma la sensuale spia olandese, con il vizio della danza, evidentemente una particolare predilezione ce l'aveva anche per gli artisti, se nel lungo catalogo dei suoi amanti si annoverano musicisti come Giacomo Puccini, o il nostro Jules Massenet. Pare che il compositore francese – sposato dal 1866 con Louise-Constance de Gressy detta 'Ninon', dalla quale aveva avuto una figlia, Juliette – abbia avuto una relazione con lei, e anche un fugace *flirt* artistico: Mata Hari ballò infatti nella ripresa del *Roi di Lahore*, il 17 febbraio 1906, a Monte Carlo.

Biografie

Guillaume Tourniaire

Direttore. Originario della Provenza, studia piano e direzione d'orchestra al Conservatorio di Ginevra. In seguito diviene maestro del coro al Grand Théâtre di quella stessa città, dove nel 1998 dirige la sua prima opera, *Matrimonio al convento* di Prokof'ev. Nello stesso anno debutta all'Opéra di Parigi dirigendo *Le Sacre du printemps* di Stravinsky nella coreografia di Pina Bausch. Nel 2001 diviene maestro del coro alla Fenice, mentre cinque anni dopo è nominato direttore musicale dell'Opera Nazionale di Praga. Nel 2011 inizia una feconda collaborazione con la Sydney Opera House, e sia nel 2015 che nel 2016 è insignito del Green Room Award di Melbourne come miglior direttore. La sua predilezione per lavori riscoperti o inediti lo porta a dirigere numerose prime e a far rivivere brani assenti dai repertori consolidati. Tra queste opere si citano almeno la prima assoluta di *Ascanio* di Saint-Saëns al Grand Théâtre de Genève, la riproposizione dell'intera colonna sonora ideata da Prokof'ev per *Ivan il terribile* di Ejzenstejn, realizzata con l'Orchestre de la Suisse Romande, *Le Cantique descantiques* di Honegger, *Les Aveugles* di Xavier Dayer, con l'Atelier Lyrique dell'Opéra di Parigi, *Heaven Is Closed* di Elena Kats-Chernin con l'Helsinki Philharmonic Orchestra. E ancora: *Le Malentendu* di Matteo d'Amico, *Le Bel Indifférent* di Marco Tutino e il *Saul* di Flavio Testi al Macerata Opera Festival, *Hélène* e *Nuit Persane* di Saint-Saëns con la Melbourne Orchestra Victoria; i *Poemi sinfonici* di Louis Vierne con la Brisbane Queensland Symphony Orchestra. Tra le istituzioni musicali che l'hanno invitato si ricordano l'Orchestre National de France, l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, l'Orchestra del Teatro Nacional de São Carlos a Lisbona, l'Orchestra di Toscana, la Lausanne Chamber Orchestra, la DeutscheKammerphilharmonie di Brema, la Camerata Antiqua di Seul, la Lyon National Orchestra, la Warsaw National Philharmonic Orchestra, l'Orchestra del Mozarteum, l'Orchestra dell'Hermitage di San Pietroburgo, l'Orchestra del Rossini Opera Festival. Per la Fenice dirige *Alceste* (2015) e il *tour* giapponese dei *Pêcheurs de perles* (2007).

Rosetta Cucchi

Regista. Nata a Pesaro, si diploma in pianoforte nel Conservatorio della sua città, perfezionandosi poi sotto la guida di Jörg Demus, Sergio Fiorentino e Michele Marvulli. Dal 1991 al 1994 entra a far parte dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma come primo pianoforte in orchestra. Nel 1999 debutta alla Scala in un *recital* con Mariella Devia, dando avvio a

una fortunata carriera di pianista. Parallelamente, nel 2001 debutta come regista al Teatro Rossini di Lugo con uno spettacolo su Carlos Gardel, *Il passo dell'anima*. Nel 2003 mette in scena *La scala di seta* al Teatro della Maestranza di Siviglia, nel 2004 cura la regia dell'opera *Prinzessin Brambilla* di Walter Braunfels al Wexford Opera Festival. Nel 2005 firma *Arrighetto* di Carlo Coccia al Rossini Opera Festival. È poi la volta di *Otello* al Teatro Colón di Bogotà, dove in seguito curerà *La traviata.* Nella stagione 2007-2008 mette in scena *Tutti in maschera* di Carlo Pedrotti a Savona, Piacenza e Rovigo, e *L'italiana in Algeri* al Comunale di Modena. Nel 2009 realizza il *musical Sweeney Todd* di Stephen Sondheim, seguito dal *Viaggio a Reims* al Municipale di Piacenza. Nella stagione 2010-2011 allestisce *L'elisir d'amore* al Comunale di Bologna, *La Favorite* al Teatro Alejandro Granda di Lima e la prima italiana di *Rodelinda* di Händel al Festival della Valle d'Itria. Il 2012 la vede impegnata nella *Traviata* a Modena, Piacenza e Bolzano nell'*Heure Espagnole* di Ravel a Lisbona, per proseguire con il dittico *Cavalleria rusticana* di Mascagni-*La vida breve* di De Falla a Lubeck in Germania, *Zaira* di Bellini, *Rigoletto* a St. Gallen e *L'Arlésienne* al Wexford Opera Festival. I recenti impegni la vedono impegnata nell'*Elisir d'amore* a Firenze e Bologna, *La Gioconda* a St. Gallen, *Don Giovanni* a Tenerife, Modena, Piacenza, Lucca e Genova, *Fedora* ancora a Genova, *Salome* a Wexford e Genova, *La bohème* a Boston, *La Favorite* a Venezia e a Liegi, *Adina* a Pesaro, *Il barbiere di Siviglia* a Boston.

Tiziano Santi

Scenografo. Nel 1980 consegue la laurea in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna e si specializza poi alla Scala e all'Arena di Verona. Fin da subito svolge sia l'attività di scenografo ideatore e progettista che quella di direttore di laboratori di realizzazione scenografica presso strutture private ed enti lirici tra cui il Teatro Regio di Parma, l'Arena di Verona e vari teatri italiani e europei. Nel corso di questi anni collabora con Ettore Rondelli, suo maestro, e con registi di fama internazionale. Comincia, nel frattempo, anche una continuativa e approfondita analisi del teatro di prosa. Fra i lavori più significativi di questo suo percorso si ricordano le scenografie per concerti e opere liriche rappresentate in Malesia, Italia, Spagna, Germania, Austria, Polonia, Svizzera, Belgio, Corea del Sud, Francia, Montecarlo e Russia, dove con *Così fan tutte*, rappresentata al Mariinsky di San Pietroburgo, riceve la *nomination* per il premio Maschera d'oro. L'anno successivo, in occasione dei festeggiamenti per il trecentesimo anniversario della fondazione di San Pietroburgo, firma le scene del Trittico di Puccini. Altra importante tappa della sua crescita artistica è rappresentata dalla ideazione delle scene per i cinque spettacoli del *Progetto Domani* di Luca Ronconi, evento culturale inserito nel programma delle Olimpiadi della cultura Torino 2006. Con lo stesso regista continua una proficua collaborazione per vari progetti di prosa e lirica. Dal 2000 diviene direttore degli allestimenti scenici in teatri quali Regio di Parma, Stabile di Torino, Comunale di Piacenza, Maggio Musicale Fiorentino. Attualmente lavora a scenografie di opere liriche per teatri italiani ed europei con le regie di Fabio Ceresa, Rosetta Cucchi, Leo Muscato.

Claudia Pernigotti
Costumista. Dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Brera, collabora per molti anni con Pasquale Grossi e William Orlandi. Nel 1999 intraprende la carriera di costumista firmando per il Verdi di Trieste *Le nozze di Figaro* e *Il barbiere di Siviglia*. Dal settembre 2000 al giugno 2013 è responsabile del Servizio Costume del Comunale di Bologna dove è protagonista di numerosi allestimenti: *Dido and Aeneas,* regia di Roberto Recchia;*Jackie'O,* regia di Damiano Michieletto;*Sweeney Todd* e *L'elisir d'amore*, regia di Rosetta Cucchi;*Don Pasquale* e *La traviata*, regia di Alfonso Antoniozzi. Parallelamente lavora assiduamente nella prosa collaborando con Nanni Garella. Nel 2009 firma i costumi di *Un Education-Manquee* e *La cambiale di matrimonio* al Wexford Opera Festival. Costante la collaborazione con Rosetta Cucchi, per i cui spettacoli ha ideato i costumi di *Tutti in maschera* (Wexford, 2008), *Viaggio a Reims* (Piacenza 2009), *Rodelinda* e *Zaira* (Villafranca, 2010 e 2012), *La Cenerentola* (Circuito Lirico Lombardo, 2010), *The Servant* (Teatro Rossini di Lugo, 2011), *Cavalleria rusticana*, *La vida breve* e *Idomeneo* (Lubeck, 2011 e 2012), *La traviata* (Modena), *Rigoletto* e *La Gioconda* (St.Gallen), *Don Giovanni* (Tenerife), *L'Arlésienne* e *Salome* (Wexford 2012 e 2014). *Fedora*, *Don Giovanni* e *Salome* sono andati in scena al Carlo Felice di Genova nelle stagioni 2015 e 2016. Ancora con Rosetta Cucchi ha lavorato a *Werther* (Bologna e Gran Canaria, 2017), *Risurrezione* di Franco Alfano (Wexford, 2017) e *Adina* (Rossini Opera Festival, 2018). Per la Fenice ha curato i costumi della *Favorite* (2016).

Piero Pretti
Tenore, interprete del ruolo di Werther. Inizia la sua attività professionale con una *tournée* europea nel 2006 partecipando alla *Bohème* come Rodolfo. Successivamente interpreta *Il trovatore* a Ravenna e *Iphigénie en Aulide* al Teatro dell'Opera di Roma, diretto da Riccardo Muti. Le stagioni 2011 e 2012 segnano una svolta nella carriera dell'artista, che da allora calca i maggiori palcoscenici del mondo: il Teatro alla Scala di Milano, la Wiener Staatsoper, la Bayerische Staatsoper di Monaco, la Royal Opera House di Londra, il Théâtre des Champs Elysées di Parigi, il Teatro Regio di Parma, il Teatro Filarmonico di Verona, il Teatro Regio di Torino e il Teatro Real di Madrid. Fra gli impegni recenti si segnalano *Lucia di Lammermoor* alla Staatsoper di Amburgo, a Muscat, Torino e Parigi, *La traviata* alla Fenice di Venezia e a Torino, *Nabucco* a Verona, *Madama Butterfly* all'Opéra di Parigi, *La bohème* alla Wiener Staatsoper, *Rigoletto* a Roma e Napoli, *Anna Bolena* e *Il pirata* a Milano, *Madama Butterfly* a Monaco e Berlino, *Macbeth* a Torino e Edimburgo, *Un ballo in maschera* a Vienna e a Parigi, *La bohème* a Madrid e *Rigoletto* a Monaco.

Armando Gabba
Baritono, interprete del ruolo di Le Bailli. Nato a Parma, ha vinto il concorso Voci verdiane di Busseto e ha partecipato al *Rigoletto* diretto da Giuseppe Sinopoli. Ha poi cantato nei principali teatri italiani tra i quali la Scala. Per la Fenice dal 2010 ha interpretato numerose volte il ruolo di Douphol nella *Traviata* e nel 2017 quello di Germont. Sempre a Venezia si è cimentato inoltre nella parte del medico in *Macbeth* (2018), di Martino nell'*Occasione fa il ladro* di Gioachino Rossini e del principe Yamadori nella *Madama Butterfly* di Giacomo

Puccini (2018, 2017), di Uberto in *Gina* di Francesco Cilea (2017), di Adolfo in *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon (2016), del banditore e dell'oracolo in *Alceste* (2015), di Sciarrone in *Tosca* (2015, 2014), di Schaunard nella *Bohème* (2014, 2012), di Norton nella *Cambiale di matrimonio* (2013), di un pilota in *Tristan und Isolde* (2012) e di Marullo in *Rigoletto* (2012, 2011, 2010).

Sonia Ganassi
Mezzosoprano, interprete del ruolo di Charlotte. Regolarmente invitata nei più prestigiosi teatri del mondo (Metropolitan, Covent Garden, Scala, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Bayerische Staatsoper ecc.), collabora con direttori quali Chailly, Muti, Chung, Gatti, Pappano, Barenboim. Nel 1999 i critici musicali italiani le assegnano il Premio Abbiati. Tra i ruoli da lei incarnati si ricordano almeno Romeo nei *Capuleti e i Montecchi,* Leonora nella *Favorite,* Giovanna Seymour in *Anna Bolena,* Elisabetta in *Maria Stuarda,* Charlotte in *Werther,* Marguerite nella *Damnation de Faust,* Amneris in *Aida.* Tra i suoi recenti impegni *Roberto Devereux* a Madrid, Monaco, Genova e Parma, *Don Carlo* a Monaco, Tokyo e Marsiglia, *Nabucco* a Roma e Salisburgo, *Oedipus Rex* a Parigi e all'Accademia di Santa Cecilia, *Aida* a Marsiglia, Napoli e Macerata, *Anna Bolena* a Vienna, Marsiglia, Parma e Milano, *Norma* a Lione, Parigi, Siviglia e Berlino, *Carmen* a Genova, *I Capuleti e i Montecchi* a Venezia, *Anna Bolena* a Vienna, *Norma* a Parigi, Berlino e Londra, *La Favorite* a Liegi, *Fra Diavolo* a Roma e Palermo, *Enrico di Borgogna* al Festival Donizetti.

Simon Schnorr
Baritono, interprete del ruolo di Albert. Nato a Monaco, studia canto alle Hochschule di Friburgo, Leipzig e Karlsruhe con Markus Goritzki, Hans-Jürgen Beyer e Roland Hermann. Attualmente lavora ad Amsterdam con Margreet Honig. Dal 2009 al 2016 fa parte del Landestheater di Salisburgo, dove affina i ruoli chiave del suo timbro vocale, tra cui il conte d'Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Papageno (*Die Zauberflöte*), Dandini (*La Cenerentola*), Don Giovanni ed Evgenij Onegin. È ospite di prestigiose sedi teatrali, come lo Staatsoper di Amburgo (terzo pastore in *Daphne*), la Staatstheater am Gärtnerplatz (Traveller in *Death in Venice*), il Badisches Staatstheater di Karlsruhe (Donner in *Das Rheingold* e Ping in *Turandot*) e il Deutsche Nationaltheater di Weimar (Daniello in *Jonny spieltauf*). Partecipa a manifestazioni internazionali quali Salisburgo, Glyndebourne, Internationales Musikfest Hamburg, Salzburg Easter Festival, Edinburgh Festival, St. Margareth en Opera Festival e Festival d'Aix-en-Provence. Alla Fenice partecipa a *Die lustige Witwe* e *Richard III* (2018).

Christian Collia
Tenore, interprete del ruolo di Schmidt. Nato a Vibo Valentia nel 1991, nel 2009 frequenta a Busseto l'Accademia Verdiana di Carlo Bergonzi e nel 2011 la *masterclass* diretta da Mirella Freni. Nel 2012 debutta nel *Don Giovanni* interpretando Don Ottavio. Nel 2013 è Beppe nei *Pagliacci* e Tamino nella *Zauberflöte*. Esegue in prima mondiale arie da camera di Bellini curate da Philip Gossett e Fabrizio Della Seta. Nel 2013 partecipa alla *masterclass*

di Rockwell Blake e vince il Premio Regione Lazio al Concorso internazionale di musica sacra di Roma. Si diploma a pieni voti al Conservatorio di Santa Cecilia. Nel 2014 debutta nel *Viaggio a Reims* al ROF di Pesaro e impersona il conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* a Bari. Recentemente è Elvino nella *Sonnambula* a Catania, Giannetto nella *Gazza ladra* a Bari, conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* a Londra, Ubaldo in *Pia de' Tolomei* a Pisa, Gelsomino e Zeffirino nel *Viaggio a Reims* a Roma. Tra gli ultimi impegni Don Ramiro nella *Cenerentola* a Lecce, Gastone nella *Traviata* a Trieste. Alla Fenice canta nel *Signor Bruschino* (2018), nelle *Metamorfosi di Pasquale* (2018), in *Mirandolina* e in *Aquagranda* (2016).

William Corrò

Basso-baritono, interprete del ruolo di Johann. Nato a Venezia nel 1981, intraprende giovanissimo l'attività di mimo alla Fenice seguendo parallelamente lo studio del canto. Dopo il debutto nel 2007 nel *musical Il principe della gioventù* di Riz Ortolani, si esibisce in vari teatri italiani cantando in opere di Händel, Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini, Gounod, Musorgskij e Britten. Per la Fenice ha interpretato il marchese d'Obigny nella *Traviata* (2019 e 2016), Kromow nella *Lustige Witwe* (2018), il barone Douphol nella *Traviata* (2018 e 2017), il principe Yamadori nella *Madama Butterfly* (2018, 2017, 2015, 2014, 2013) e Schaunard nella *Bohème* (2018 e 2017), ed è stato inoltre Alessio nella *Sonnambula* (2017), Fiorello nel *Barbiere di Siviglia* (2017, 2014, 2013, 2011), Masetto in *Don Giovanni* (2017, 2013, 2011), Luciano in *Aquagranda* (2016), Hanezò nell'*Amico Fritz* e armigero e sacerdote nella *Zauberflöte* (2015), un macchinista in *Věc Makropulos* (2013) e Benoît nella *Bohème* (2012).

Pauline Rouillard

Soprano, interprete del ruolo di Sophie. Nata in Francia, si è diplomata al Conservatorio di Avignone e al Centre national d'insertion professionnelle des artistes lyriques (CNIPAL) ed è allieva del mezzosoprano Roberta Mattelli. Partecipa a varie *masterclass* e vince numerosi concorsi internazionali, tra cui il primo premio al Leoncavallo di Montalto Uffugo e al Marcella Pobbe di Vicenza; terzo premio al Concorso Verdiano di Busseto e al Maria Caniglia di Sulmona). Debutta nel ruolo di Gilda (*Rigoletto*) a Pistoia e in *tournée* in Spagna, in quello di Oscar (*Un ballo in maschera*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), la regina della notte e Papagena (*Die Zauberflöte*) in vari teatri spagnoli. Ad Avignone incarna Marie in *Les Mousquetaires au couvent* di Varney, 2017). È impegnata anche nel repertorio sacro (*Gallia* di Gounod, *Requiem* di Mozart, *Gloria* di Vivaldi). Fra i ruoli più recenti, è stata Feu, Rossignol e Princesse in *L'Enfant et les sortilèges* a Lione (2016) e Papagena nella *Zauberflöte* a Massy (2016). Alla Fenice è stata Inès nella *Favorite* (2016).

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra

Andrea Erri: «Nel 2018 numeri e strategie premiano la Fenice»

Andrea Erri, Direttore Generale della Fondazione Teatro La Fenice, fa un bilancio dell'anno appena trascorso e illustra progetti e iniziative che caratterizzeranno il 2019.

Per la Fondazione Teatro La Fenice il 2018 è stato un anno di grandi soddisfazioni. Dal punto di vista del *marketing*, della biglietteria e del *fundraising* ha infatti segnato un *trend* estremamente positivo.

Partiamo come sempre dai numeri. Per quanto riguarda i biglietti venduti, lo scorso anno abbiamo superato i 140.000 spettatori paganti, con un incremento del venti per cento rispetto al 2017, in cui erano stati 117.782. Anche la campagna abbonamenti 2018-2019 è andata molto bene: con 2.472 abbonati – 1.163 per la stagione sinfonica e 1.309 per quella lirica – abbiamo realizzato un aumento del due per cento rispetto a quella del 2017-2018. A fronte di questo successo, abbiamo cercato di disaggregare i dati raccolti per capire da quali Paesi arrivi, in prevalenza, il nostro pubblico: grazie agli acquisti *on line*, dove è tracciata la nazionalità, abbiamo riscontrato che al primo posto si posizionano gli italiani, seguiti da statunitensi, francesi e cittadini britannici.

I ricavi, poi, si sono attestati oltre i 10.000.000 di euro netti. Sono cifre importanti, che contiamo di raggiungere anche per il 2019. Confidiamo molto sull'*appeal* che potranno avere le nuove produzioni, in particolar modo *Aida* e *Turandot*, previste per il prossimo maggio. Ma qualche gradita sorpresa potrebbero riservarcela anche *Il sogno di Scipione* e *Il re pastore* di Wolfgang Amadeus Mozart e la *Dorilla in Tempe* di Antonio Vivaldi, sulla scorta dell'esperienza dell'anno scorso, in cui proprio l'*Orlando furioso* di Vivaldi ha ottenuto numeri straordinari che hanno ecceduto di gran lunga il *budget* assegnato.

Passiamo ora al complessivo incremento che hanno visto i ricavi provenienti da privati e aziende. In questo caso, un passo molto significativo è stato il rinnovo della convenzione con la Fondazione di Venezia: questo accordo triennale, sottoscritto lo scorso anno con effetto fino al 2020, ci permetterà di portare avanti progetti impegnativi, soprattutto per quanto concerne l'apporto che le giovani generazioni danno al Teatro, e con particolare riferimento a progetti quali Opera Giovani e Atelier della Fenice, realizzati rispettivamente con il Conservatorio Benedetto Marcello e con l'Accademia di Belle Arti.

Altrettanto importante è l'accrescimento della platea di contributori privati, sui quali vorrei sviluppare una riflessione. Noi abbiamo già da tempo eliminato – se non uti-

lizzandolo nella mera terminologia giuridica – la parola *sponsor*, sostituendola con quella di *partner*. Per noi avere un contributore privato significa infatti instaurare un rapporto di collaborazione reciproca, in cui entrambe le parti mettono in gioco le proprie forze e le proprie energie per la realizzazione di un progetto di interesse comune. Vorrei citare a questo proposito il contributo messo in atto già da due anni dalla Fondazione Hruby, che, come già evidenziato in articoli passati, ha consentito di migliorare la cultura della sicurezza e della custodia del patrimonio culturale che abbiamo in gestione e di cui abbiamo la responsabilità. Ma sono molti i soggetti con i quali intratteniamo delle relazioni, e alcuni di essi si sono da poco avvicinati al nostro Teatro, come la Fondazione Michelangelo, che – avendo come proprio *focus* il sostegno e la promozione dei mestieri d'arte – ci accompagnerà per quattro anni concentrandosi in particolare sul progetto Atelier della Fenice. Va evidenziato il fatto che molti nostri *partner,* come ad esempio Zafferano, non si sono limitati a erogare risorse finanziarie, ma hanno invece offerto il loro talento per realizzare prodotti originali che poi sono stati commercializzati (e a volte anche donati, come nel caso degli ultimi due concerti di Capodanno). Grande importanza ricoprono poi i diversi marchi che abbiamo in *licensing*: al di là dei numeri che generano, permettono infatti che il nome della Fenice venga esportato nel mondo. E in questo senso voglio ricordare almeno Viticoltori Ponte e Birra Antoniana, e – sul versante della profumeria – il fecondo sodalizio con Mavive, testimoniato dal *trend* di crescita del prodotto Fenice. Su questo mi piace aggiungere un piccolo aneddoto di

Andrea Erri, Direttore Generale della Fondazione Teatro La Fenice (foto di Michele Crosera).

costume: recentemente, in occasione di un incontro di lavoro a Milano, ho potuto notare, con mia grande soddisfazione, che in uno *store* di via Brera campeggiava in maniera assolutamente rilevante il profumo che porta il marchio del Teatro, a neanche duecento metri dalla Scala... Questo lo dico per avvalorare il concetto che il rapporto con le imprese e con il mondo dei privati non ha per noi solo una finalità strumentale, ma ci serve per diffondere il più possibile il nostro marchio. Sono già in atto significativi contatti e accordi per inserirlo e renderlo visibile anche in altre categorie merceologiche.

Per quest'anno appena iniziato intravediamo una prospettiva molto rosea, che ha avuto inizio proprio l'1 gennaio: nei titoli di coda del Concerto di Capodanno, trasmesso in diretta dalla RAI, è stata ufficializzata la collaborazione con un soggetto di grande rilievo quale Intesa San Paolo. L'Istituto bancario entrerà a far parte infatti dei nostri soci sostenitori, ma diverrà anche *partner* di iniziative da sviluppare in maniera congiunta.

Abbiamo poi individuato altri due obiettivi che riteniamo prioritari: il primo è una proiezione sul mercato internazionale, per realizzare la quale abbiamo instaurato contatti in maniera organica e sistematica con aziende multinazionali attive soprattutto negli scenari europeo, americano e dell'Estremo Oriente, che confidiamo possano portare dei frutti già nel corso del 2019.

Il secondo obiettivo che ci proponiamo è quello di avere un rapporto più stretto con i nostri spettatori. In un settore come il nostro bisogna essere sempre aggiornati nei confronti dei continui cambiamenti cui siamo sottoposti, perciò abbiamo deciso di costituire un sistema di CRM, acronimo di *customer relationship management*, all'interno del quale poter individuare, segmentare e conoscere sempre di più i nostri 'clienti' per dare loro l'opportunità di godere in maniera ancora maggiore di tutto quello che il Teatro può offrire.

Un altro tema centrale è certamente quello che riguarda le visite guidate. Come ho già detto in altre occasioni, il 2018 è stato l'anno dei numeri tondi. Oltre ai dieci milioni di euro di biglietteria, come poco sopra accennato, abbiamo raggiunto l'imponente cifra di un milione e mezzo di fatturato per le visite guidate al Teatro. Questo è un dato importantissimo, perché più aumentano le visite più si rafforza la percezione che la Fenice sia non solo un luogo in cui si celebrano le arti performative, ma rappresenti davvero, nell'immaginario collettivo, un simbolo molto forte in termini di tradizioni, storia e conoscenza anche da parte di quelle persone che non costituiscono normalmente il nostro *target* di pubblico. A questo discorso si collega a stretto filo l'insieme delle attività del settore Fenice Education, che stanno acquisendo sempre più *appeal* da parte delle istituzioni educative, delle quali noi ormai siamo divenuti *partner* privilegiati. Le iniziative dedicate alla visione di prove d'assieme o generali per la stagione 2018-2019 hanno già fatto il tutto esaurito, e la lista d'attesa è lunghissima, così come grande richiesta c'è stata per partecipare sia ai laboratori rivolti alla prima infanzia e alla scuola primaria che a quelli – un po' più complessi – destinati invece alle scuole secondarie di primo e secondo grado. Un successo nel quale confidavamo, ma che è andato oltre le aspettative.

C'è poi un altro aspetto cruciale, quello legato alla funzione sociale del nostro Teatro. In ambito accademico si utilizza un termine inglese, *engagement*, per definire l'attenzione e l'impegno da parte di un soggetto nei confronti del contesto sociale in cui opera. Una

Fondazione lirico-sinfonica come la Fenice potrebbe continuare a proporre grande musica senza preoccuparsi dell'intorno in cui agisce. Ma noi riteniamo che la cultura abbia un ruolo attivo e proattivo, e non intendiamo il Teatro come un'istituzione che assorbe risorse diversamente utilizzabili, ma che genera anzi valore aggiunto e lo mette a disposizione delle proprie comunità di riferimento. Per questo da tempo, ad esempio, collaboriamo con le Municipalità di Venezia e con l'intera Città Metropolitana nell'offrire biglietti sottocosto: in questo modo cerchiamo di essere il più inclusivi possibile nei confronti dei nostri cittadini. Dall'altro lato, portiamo avanti un'intensa attività *outdoor*: in collaborazione con il Comune di Venezia e con la Città Metropolitana sono stati sviluppati e saranno ancor più potenziati quest'anno progetti che portano la Fenice, i propri spettacoli, il proprio marchio e il proprio *know-how* all'interno del nostro vasto territorio attraverso una serie di eventi, come per esempio Le città in Festa, oppure le manifestazioni legate a un particolare momento dell'anno, come quello natalizio. Capillare è poi la rete di appuntamenti denominato Fenice Metropolitana – fortemente voluta dal nostro Presidente, nonché Sindaco di Venezia, Luigi Brugnaro – che ci porterà anche nel 2019 a collaborare con molte istituzioni territoriali e permetterà anche a coloro che per vari motivi non hanno la possibilità di poterci raggiungere di conoscere e apprezzare ciò che viene prodotto e realizzato dal Teatro.

Il senso di *partnership* che ho richiamato all'inizio è ancor più enfatizzato da istituzioni che per loro vocazione, natura o *policy* aziendale considerano l'inclusione sociale e i rapporti con il territorio una tra le loro principali priorità. Tra queste vorrei menzionare la Camera di Commercio di Venezia e Rovigo, la quale ci è sempre vicina e attraverso le proprie società strumentali ci sostiene soprattutto nelle azioni di tipo promozionale. Contestualmente voglio ricordare Generali Italia e le Assicurazioni Generali, che sono preziosamente al nostro fianco soprattutto per quanto riguarda la parte Education, rivolta alla prima infanzia e alle scuole primaria e secondaria.

Con la volontà di allargare il nostro valore aggiunto, un altro obiettivo del 2019 è infine quello di dialogare con la variegata serie di operatori del turismo culturale. Nostra intenzione è non presentarci esclusivamente come soggetti ricettivi di domanda, ma divenire proattivi nel proporre eventi, iniziative, spettacoli, attività a favore di quel tipo di turismo che è più vicino alla nostra *mission*.

Gabriele Strata si aggiudica il XXXV Premio Venezia

È il diciannovenne padovano Gabriele Strata il vincitore della xxxv edizione del Premio Venezia. Il concorso pianistico, nato in origine per dare risalto ai talenti del territorio veneto, è divenuto nel tempo una delle mete più ambite di tutti i giovani musicisti italiani, anche grazie alle innumerevoli occasioni loro riservate in termini di borse di studio – oltre quaranta infatti quelle che si aggiudicano i primi cinque classificati – e di (oltre trenta) appuntamenti concertistici.

Grazie all'inesauribile entusiasmo del presidente degli Amici della Fenice, Barbara di Valmarana, che organizza la competizione in collaborazione con il Teatro veneziano, la manifestazione si è di anno in anno 'allargata', divenendo vera e propria fucina del pianismo emergente e autorevole trampolino di lancio verso il professionismo. Importante, in questo senso, anche la dimensione internazionale via via assunta dal concorso, che permette oggi a questi strumentisti di esibirsi in alcune delle sale più prestigiose del mondo.

«Sono molto soddisfatta di questa edizione – commenta Barbara di Valmarana –, perché il teatro era pienissimo, gli spettatori sono rimasti fino all'ultimo e l'atmosfera era davvero gioiosa. Sono sempre stata convinta che il concorso rappresenti un'occasione importante per tutti i ragazzi che si dedicano, con molta fatica e dedizione, allo studio del pianoforte. Nella stragrande maggioranza dei casi, dopo essere andati a scuola e aver fatto i compiti per casa, passano cinque, sei ore seduti allo strumento. È uno sforzo che merita di essere premiato. Sono felice di poter contare sulla generosità di moltissime importanti istituzioni e di tantissimi amici, che dimostrano di comprendere l'opportunità che il Premio offre a questi giovani, alcuni dei quali non posseggono nemmeno un proprio pianoforte per esercitarsi. Sapere che si esibiranno alla Fenice, a Mumbai, a Parigi, a Bruxelles e così via mi riempie di gioia. Certo l'organizzazione non è mai semplice, e appena tutto è finito ricomincio di nuovo a occuparmi dell'edizione successiva. Sono fortunata, perché molte persone continuano a supportare quest'iniziativa, e sono loro davvero grata, anche se chiedere – come si può immaginare – non è affatto facile. Ma credo che il nostro concorso rappresenti uno dei lati belli del nostro Paese, qualcosa di cui andare fieri. Quando penso che il vincitore suonerà in India, lo vedo come il rappresentante dell'Italia, e ne sono orgogliosa. L'importante, per me, è realizzare ogni anno un piccolo miglioramento, aumentare sempre più la centralità di questa manifestazione pensata per i giovani di talento. Tempo fa mi era sembrato che il regolamento fosse un po' troppo difficile, ma Giovanni Morelli allora mi disse che era giusto che fosse così. E così è rimasto...».

Tornando a Strata, il suo programma, composto da un notturno di Chopin e da una Sonata di Prokof'ev, ha messo d'accordo la giuria tecnica (presieduta da Carla Moreni e composta da Massimiliano Damerini, Francesco Libetta, Luca Mosca, Gianni Tangucci e Fabio Vacchi) e quella popolare (quest'anno formata da Elena Barbalich, Alberto Berlingieri, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Marco Ceresa, Paola De Peris, Maria della Gloria di Segorbe, Claudio Gorini, Martina Luccarda, Enrico Martina, Gaetano Trotta), che gli hanno attribuito la palma del vincitore. Nato nel 1999, e diplomato in pianoforte al Conservatorio Arrigo Pedrollo di Vicenza sotto la guida di Riccardo Zadra e Roberto Prosseda, attualmente frequenta il Master's Degree alla Yale University con Boris Berman, dove nel primo anno di studi è risultato vincitore del Charles S. Miller Prize in qualità di *outstanding pianist* dell'anno. Ha conquistato invece il secondo posto, e dunque il Premio Alfredo Casella, il pugliese Giorgio Trione Bartoli, nato a Trani nel 1996, anche lui impegnato in una Sonata di Prokof'ev.

Il Premio Venezia, che quest'anno ha visto la partecipazione di una sessantina di pianisti, come di consueto tornerà il prossimo autunno per la sua XXXVI edizione: dopo la selezione iniziale, a porte chiuse, i concorrenti si esibiranno alla Fenice tra il 14 e il 17 ottobre 2019, mentre la cinquina di semifinalisti suonerà il 18. Il 19 infine sarà la volta della sfida finale a due.

Da sinistra: Claudio Berra, Gabriele Strata, Giorgio Trione Bartoli, Nicola Losito, Greta Maria Lobefaro, Chiara Marabini, direttore Unità Organizzativa Supporto di Direzione della Regione Veneto, Giorgia Pea, presidente della Commissione Cultura del Comune di Venezia, Barbara di Valmarana, presidente degli Amici della Fenice, Sebastiano Cento, viceprefetto di Venezia, Fortunato Ortombina, sovrintendente del Teatro La Fenice.

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi Roberto Baraldi ◊, Enrico Balboni ◊ ◊, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Simona Cappabianca, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Sokol Prekalori ◊

Viole Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov •, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Dana De Vries, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Saxofono Marco Gerboni ◊

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Luca Franceschelli • ◊

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella, Fabio Codeluppi ◊

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini

Arpa Alessia Luise • ◊

◊ primo violino di spalla
◊ a termine
• prime parti

Coro del Teatro La Fenice

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Loriana Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino, Carlotta Gomiero ◊

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori, Eleonora Ardigò ◊, Mariateresa Bonera ◊

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Mario Nicola Passaquindici ◊

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Julio Cesar Bertollo, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Emiliano Esposito

Sovrintendenza e direzione artistica

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ ◊ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Francesca Tondelli *responsabile,* Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti ◊

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Elisabetta Gardin ◊, Alessia Pelliciolli ◊, Andrea Pitteri ◊, Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, *nnp**, Liliana Fagarazzi, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca ◊, Marco Giacometti ◊

Direzione generale

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*
Anna Trabuio, Nicolò De Fanti ◊

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING Andrea Erri *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

Direzione del personale

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO
Giorgio Amata *direttore*
Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, Alfredo Iazzoni, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◊

Direzione di produzione e dell'organizzazione scenotecnica

Bepi Morassi *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore di scena e palcoscenico*, Valter Marcanzin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore*, Carmen Attisani ◊

Area tecnica

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Franco Contini ◊, Cristiano Gasparini ◊

ELETTRICISTI Fabio Barettin *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, Michele Benetello, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◊, Roberto Pirrò ◊

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto,* Luigina Monaldini *vice capo reparto,* Carlos Tieppo ◊ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine
**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
23, 25, 27, 29 novembre
1 dicembre 2018

opera inaugurale

Macbeth
musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12, 13, 14, 15, 16 dicembre 2018

Romeo e Giulietta
musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Nicolas Brochot

Les Ballets de Monte-Carlo

Teatro La Fenice
4, 5, 13, 20, 26, 30 gennaio
1, 3 febbraio 2019

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Sesto Quatrini
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
5, 6, 8, 9, 10, 12, 13 gennaio
28 febbraio, 1, 2, 3, 4, 5 marzo 2019

Il visitatore. Shakespeare in Venice
musica di Alberto Maron

regia Michele Modesto Casarin

produzione Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Pantakin Commedia,
Woodstock Teatro

Teatro La Fenice
25, 27, 29, 31 gennaio 2019
2 febbraio 2019

Werther
musica di Jules Massenet

direttore Guillaume Tourniaire
regia Rosetta Cucchi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro Comunale
di Bologna

Teatro Malibran
8, 10, 12, 14, 16 febbraio 2019

Il sogno di Scipione
musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
tutor di regia Elena Barbalich
team creativo Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Accademia di Belle Arti di Venezia
progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice
15, 17, 21, 23, 27 febbraio 2019

Il re pastore
musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
regia Alessio Pizzech

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
24, 26, 28 febbraio
1, 2, 3, 5 marzo 2019

L'italiana in Algeri
musica di Gioachino Rossini

direttore Giancarlo Andretta
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 8, 9 marzo 2019

La Statira
musica di Tomaso Albinoni

direttore Francesco Erle
regia Francesco Bellotto

Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
progetto Opera Giovani

Teatro Malibran
21, 22, 23 marzo 2019

Pimpinone
musica di Tomaso Albinoni

maestro al cembalo e direttore
Giovanni Battista Rigon
regia Davide Garattini Raimondi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
progetto Opera Giovani

Teatro La Fenice
22, 26, 30 marzo
4, 7 aprile 2019

Otello
musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
27, 28, 29, 31 marzo
2, 3, 5, 6 aprile 2019

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Lanzillotta
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
23, 27, 30 aprile
2, 5 maggio 2019

Dorilla in Tempe
musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
10, 12, 17, 19, 21, 24,
25, 29 maggio 2019

Turandot
musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Callegari
regia Cecilia Ligorio
concept, scene e costumi Monica Bonvicini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2019

Teatro La Fenice
18, 22, 23, 26, 28, 30, 31 maggio
1 giugno 2019

Aida
musica di Giuseppe Verdi

direttore Riccardo Frizza
regia Mauro Bolognini
ripresa da Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 22, 23, 25,
26, 27, 28, 29, 30 giugno 2019

Don Giovanni
musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Jonathan Webb
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
24, 30 agosto
5, 7, 11, 22, 24, 27, 29 settembre
1, 4, 6, 9 ottobre 2019

Il barbiere di Siviglia
musica di Gioachino Rossini

direttore Francesco Ivan Ciampa / Marco Paladin
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25 agosto
1, 3, 6, 12, 19 settembre 2019

Tosca
musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni / Marco Paladin

regia Serena Sinigaglia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
31 agosto, 4, 8, 10,
15, 21, 25 settembre
3, 5 ottobre 2019

Madama Butterfly
musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Callegari
regia Àlex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibran
13, 14, 18, 22, 24 settembre 2019

Luci mie traditrici
musica di Salvatore Sciarrino

direttore Tito Ceccherini
regia Valentino Villa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 26, 28 settembre
2, 8 ottobre 2019

La scala di seta
musica di Gioachino Rossini

direttore Alvise Casellati
regia Bepi Morassi

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
24, 25, 26, 27, 29, 30, 31 ottobre
2, 3 novembre 2019

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro La Fenice
3 novembre 2018 ore 20.00 turno S
4 novembre 2018 ore 17.00 turno U

concerto inaugurale dedicato al centenario della fine della Grande Guerra

direttore
Myung-Whun Chung

Giuseppe Verdi
Messa da Requiem
per soli, coro e orchestra

soprano **Maria Agresta**
mezzosoprano **Veronica Simeoni**
tenore **Antonio Poli**
basso **Alex Esposito**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Teatro Malibran
10 novembre 2018 ore 20.00 turno S
11 novembre 2018 ore 17.00 turno U

direttore
Kerem Hasan

Simone Maccaglia
Broken Landscape

commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Nicola Giol
prima esecuzione assoluta

Giovanni Battista Viotti
Concerto per violino e orchestra
in la minore n. 22

violino **Enrico Balboni**

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
17 dicembre 2018 ore 20.00 per invito
18 dicembre 2018 ore 20.00 turno S

concerto di Natale

direttore
Marco Gemmani

Fastose liturgie di Natale
alla fine del Cinquecento

Cappella Marciana

Teatro La Fenice
22 dicembre 2018 ore 20.00 turno S
23 dicembre 2018 ore 17.00 turno U

direttore
Renato Palumbo

Carl Maria Von Weber
Der Freischütz: Ouverture

Arrigo Boito
Sinfonia in la minore

Giuseppe Verdi
Otello: Ballabili

Amilcare Ponchielli
La Gioconda
Danza delle ore
Preludio
«Feste e pane!»

Arrigo Boito
Mefistofele: Prologo in cielo

basso **Alex Esposito**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
Kolbe Children's Choir
maestro del Coro Alessandro Toffolo

in collaborazione con Comitato nazionale
per le celebrazioni del centenario
della scomparsa di Arrigo Boito

Teatro La Fenice
11 gennaio 2019 ore 20.00 turno S
12 gennaio 2019 ore 17.00 turno U

direttore
Jérémie Rhorer

Gianni Bozzola
Giorni di Giona

commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Béatrice Rosenberg
prima esecuzione assoluta

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia concertante per violino e viola in
mi bemolle maggiore
KV 364/320d

violino **Roberto Baraldi**
viola **Alfredo Zamarra**

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25 febbraio 2019 ore 20.00 turno S

direttore
Marco Angius

Luigi Boccherini / Luciano Berio
Quattro versioni originali della
Ritirata notturna di Madrid
sovrapposte e trascritte per orchestra

Ferruccio Busoni
Rondò arlecchinesco op. 46

Giuseppe Verdi
Macbeth: Ballabili

Giuseppe Verdi / Luciano Berio
Otto romanze per tenore e orchestra

tenore **Enrico Casari**

Orchestra di Padova e del Veneto

Teatro La Fenice
9 marzo 2019 ore 20.00 turno S
10 marzo 2019 ore 17.00 turno U

direttore
Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*
per soprano, contralto, coro misto e orchestra

soprano **Zuzana Marková**
contralto **Sara Mingardo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice
12 aprile 2019 ore 20.00 turno S
14 aprile 2019 ore 17.00 turno U

direttore
Yuri Temirkanov

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Concerto per violino e orchestra
in re maggiore op. 35

violino **Sergei Dogadin**

Sinfonia n. 6 in si minore
op. 74 *Patetica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
19 aprile 2019 ore 20.00 turno S

direttore
Diego Fasolis

Wolfgang Amadeus Mozart
Requiem in re minore
per soli, coro e orchestra KV 626

soprano **Michela Antenucci**
mezzosoprano **Lucia Cirillo**
tenore **David Ferri Durà**
basso **Riccardo Novaro**

Thamos re d'Egitto KV 345 n. 7a e n. 7

Ave Verum Corpus KV 618

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Teatro Malibran
7 giugno 2019 ore 20.00 turno S
8 giugno 2019 ore 17.00 turno U

direttore
Jonathan Webb

Sara Caneva
Fondale mobile

commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto per pianoforte e orchestra
n. 17 in sol maggiore KV 453

pianoforte **Francesco Granata**
vincitore Premio Venezia 2017

Ralph Vaughan Williams
A London Symphony

Teatro La Fenice
9 giugno 2019 ore 20.00 turno S

direttore
Claudio Marino Moretti

Carl Orff
Carmina Burana
versione per soli, coro, due pianoforti e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
6 luglio 2019 ore 20.00 turno S

direttore
Myung-Whun Chung

Johannes Brahms
Concerto n. 1 in re minore
per pianoforte e orchestra op. 15

pianoforte **András Schiff**

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

FONDAZIONE

Amici della Fenice

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.
Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana
Tesoriere Luciana Bellasich Malgara
Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi
Contabilità Nicoletta di Colloredo
Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin
Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

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

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987[1], 1996[2] (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981[1], 1984[2], 1994[3];

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI

REGIONE DEL VENETO

SOCI SOSTENITORI E PARTNER

FONDAZIONE DI VENEZIA

CAMERA DI COMMERCIO VENEZIA ROVIGO

GENERALI

SAVE GRUPPO SAVE

MICHELANGELO FOUNDATION FOR CREATIVITY AND CRAFTSMANSHIP

pierre cardin

CONFINDUSTRIA Venezia

eni

FONDAZIONE ENZO HRUBY

APV INVESTIMENTI

McArthur Glen Designer Outlet Noventa Di Piave

superjet INTERNATIONAL

Fondazione Amici della Fenice

pwc

FREUNDESKREIS DES TEATRO LA FENICE

ALILAGUNA

HAUSBRANDT

zafferano

Marsilio

SALVADORI

MAVIVE

Campello Motors

STUDIO DE POLI
VENEZIA

Allegrini

VENEZIA 1974
IL TABARRO
DI SANDRO ZARA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Franco Gallo
Giorgio Grosso
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Anna Maria Ustino
Gianfranco Perulli
Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*
Annalisa Andreetta
Paolo Trevisanato
Giovanni Diaz, *Supplente*
Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali
Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 79 - gennaio 2019
ISSN 1971-8241

Werther

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Jean-Christophe Branger, Marina Dorigo, Franco Rossi, Mirko Schipilliti, Carlo Vitali

Traduzioni di
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Emanuela Chiappo, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Anna Ave e Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di gennaio 2019
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00