

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2004-2005
Lirica e Balletto

LE RDE LAHORE ROI



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Teatro La Fenice

sabato 18 dicembre 2004 ore 19.00 turno A + B • domenica 19 dicembre 2004 ore 15.30 turno B
mercoledì 22 dicembre 2004 ore 19.00 fuori abb. • giovedì 23 dicembre 2004 ore 19.00 turno E
martedì 28 dicembre 2004 ore 19.00 fuori abb. • domenica 2 gennaio 2005 ore 15.30 turno C
martedì 4 gennaio 2005 ore 19.00 turno D • mercoledì 5 gennaio 2005 ore 19.00 fuori abb.

Lirica e Balletto
Stagione 2004_2005

LE ROIS DE LAHORE

opera in cinque atti

libretto di

Louis Gallet

musica di

Jules Massenet

Prima assoluta della nuova edizione critica

Edizione critica di Marcello Viotti

Editore proprietario Heugel/Éditions Paris

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

personaggi ed interpreti

Alim	Giuseppe Gipali (18-22-28/12, 4/5)	Giorgio Casciari (19-23/12, 2-5/1)
Sita	Ana Maria Sánchez (18-22-28/12, 4/5)	Annalisa Raspagliosi (19-23/12, 2-5/1)
Scindia	Vladimir Stoyanov (18-22-28/12, 4/5)	Marcin Bronikowski (19-23/12, 2-5/1)
Indra	Deyan Vatchkov (18-22-28/12, 4/5)	Federico Sacchi (19-23/12, 2-5/1)
Kaled	Cristina Sogmaister (18-22-28/12, 4/5)	Barbara Di Castri (19-23/12, 2-5/1)
Timour	Riccardo Zanellato (18-22-28/12, 4/5)	Francesco Verna (19-23/12, 2-5/1)
Un chef	Carlo Agostini	

maestro concertatore e direttore **Marcello Viotti**

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

coreografia **Gianni Santucci**

light designer **Vinicio Cheli**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

in lingua originale con sottotitoli in italiano
vuoto alfabeticamente



MARCELLO VIOTTI

Dal 2002 è Direttore Musicale del Teatro La Fenice, dove ha recentemente diretto *Attila* e *Les pêcheurs de perles* oltre a numerosi concerti di musica sinfonica. Ha diretto le più rinomate orchestre internazionali (Orchestre de la Suisse Romande, Tonhalleorchester di Zurigo, English Chamber Orchestra, Göteborg Symphonieorchester, Oslo Philharmonic Orchestra, Bamberger Symphoniker, Symphonieorchester des Hessischen Rundfunks di Francoforte, i Berliner, Münchner e Wiener Philharmoniker – con quest'ultimi ha appena compiuto una tournée di concerti in tutta l'Asia). Rinomato direttore d'opera, ha diretto numerose nuove produzioni, tra le quali *La Gioconda* a Berlino, *Beatrice di Tenda* alla Scala, il *Trittico* a Zurigo e Bruxelles, *I Puritani* a Bologna, Zurigo e Monaco, *Roberto Devereux* di Donizetti e *Le prophète* di Meyerbeer a Vienna. Nella stagione 1999-2000 ha diretto una nuova produzione di *Un ballo in maschera* al Festival di Bregenz, *Carmen* a Nizza, *Madama Butterfly* al Metropolitan di New York, *Nabucco* alla Deutsche Oper di Berlino, *I Puritani* alla Bayerische Staatsoper di Monaco e la prima rappresentazione moderna dell'*Amore dei tre re* di Montemezzi all'Opernhaus di Zurigo. Nelle successive stagioni è stato impegnato nelle prime di *Beatrice di Tenda* di Bellini a Zurigo, dell'*Enfant et les sortilèges* e l'*Heure espagnole* di Ravel a Bruxelles, in una nuova produzione di *Rigoletto* all'Arena di Verona e, recentemente, nell'acclamatissima nuova produzione de *La Juive* di Halévy al Metropolitan di New York. Già direttore d'orchestra al Teatro Regio di Torino, direttore artistico dell'Opera di Lucerna, Generalmusikdirektor dell'Opera di Brema e direttore della Rundfunk-Symphonieorchester di Saarbrücken. Nel 1998 viene nominato Direttore Stabile della Münchner Rundfunkorchester, dove si è distinto per il temperamento, la cura del dettaglio e l'originalità della programmazione; riscuote grande successo con una serie di concerti dal titolo «Paradisi Gloria» in occasione dei quali presenta al pubblico, in collaborazione con il Cardinale di Baviera, musica sacra del XX secolo. La sua carriera è documentata da una vasta discografia, imperniata su opere, concerti e recital alla testa delle più importanti orchestre e al fianco delle più celebrate star del canto come José Cura, Roberto Alagna, Edita Gruberova, Plácido Domingo. Ha ricevuto il Deutsche Schallplatten Preis. Ha ricevuto come onorificenza nel giugno di quest'anno la Grande Croce della Repubblica austriaca per l'arte.

ARNAUD BERNARD

Ha studiato violino dall'età di sei anni completando i suoi studi musicali presso il conservatorio di Strasburgo e l'orchestra filarmonica della stessa città, esperienze che ha voluto intraprendere proprio con l'intenzione di avviarsi alla carriera di regista d'opera. Nel 1988 diventa assistente di Nicolas Joel, a fianco del quale, con Jean-Claude Auvray, ha lavorato in molte istituzioni musicali francesi e tedesche. Nel 1989 è direttore di scena e assistente alla messinscena al Théâtre du Capitole. A partire da quel periodo, lavora in Francia (Nancy, Lione, Strasburgo, Nizza, Parigi, Montpellier, Bordeaux) e all'estero (Stati Uniti, Germania, Belgio, Inghilterra, Argentina, Svizzera, Italia). Dal 1989 segue Joel, come assistente, nei più prestigiosi teatri del mondo: il Teatro alla Scala, il Covent Garden di Londra, il Metropolitan Opera di New York, il Teatro Colon di Buenos Aires. Realizza più di una ventina di riprese delle sue produzioni, tra le quali *Roméo et Juliette* al Covent Garden. Nel 1995 firma la regia de *Il trovatore* al Théâtre du Capitole, dove mette in scena una nuova produzione del *Barbiere di Siviglia*; nel 2001 firma la regia de *L'elisir d'amore*. Nel 1995 debutta negli Stati Uniti con *Falstaff* a Charleston per il Festival dei Due Mondi di Spoleto. Per tre anni, dal 1996 al 1998, è regista associato e direttore di produzione al Théâtre du Capitole de Toulouse. Nel 1999 firma la regia di *Roméo et Juliette*, con Roberto Alagna ed Angela Gheorghiu alla Lyric Opera of Chicago. Nel 2002 firma la regia di una nuova produzione del *Trittico* di Puccini all'Opéra di Nantes e debutta al Festival di Martina Franca con *Les Huguenots* di G. Meyerbeer, per poi riprendere il suo *Barbiere di Siviglia* a Toulouse con

Sonia Ganassi e Roberto Frontali. L'anno successivo debutta al Teatro Massimo di Palermo con una nuova produzione di *Lakmé*, realizza *Werther* per il Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, *Roméo et Juliette* a Tokyo, *Die Lustigen Weiber von Windsor* all'Opera di Nantes. Nel 2004 ha tra l'altro realizzato una nuova *Luisa Miller* al Nazionale Reiseopera e una ripresa di *Roméo et Juliette* a Pechino.

ALESSANDRO CAMERA

Dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti di Brera, comincia a lavorare con Luciano Damiani per *Le baiser de la fée* di I. Stravinskij, alla Scala di Milano, nel 1993; seguono le collaborazioni per *La traviata* all'Arena di Verona e al festival di Salisburgo del 1995. Sempre nel '95 allo Staatstheater di Stoccarda lavora a *La damnation de Faust* di H. Berlioz; nel '98 a *Ecuba* e *Le baccanti* di Euripide a Siracusa, e a vari lavori sperimentali con Damiani a Roma. Dal 1997 inizia un'intensa collaborazione con William Orlandi: *La clemenza di Tito* all'Opéra de Lausanne, *Guillaume Tell* a Liegi, *La Bohème* al Comunale di Bologna; per l'inaugurazione della stagione 2000-2001 dell'Opéra Bastille di Parigi lavora a *Don Quichotte* di J. Massenet, regia di G. Deffo, *Orfeo* di C. Monteverdi e *Pikovaja dama* al Teatre del Liceu di Barcellona, *Cavalleria rusticana* e *La Gioconda* all'Opernhaus di Zurigo; *Semiramide* al ROF di Pesaro. Ha curato l'allestimento di *Fate captive* di A. R. Ciccone (Premio IDI 1997) al Centro Europeo di Drammaturgia di Potenza, prima rappresentazione assoluta, regia di W. Manfrè. Ha creato le scene per *Sior Todero brontolone* con Gianrico Tedeschi al Teatro Romano di Verona, *Madame Bovary*, con Monica Gueritore, e *Maria Stuarda* di F. Schiller, regia di G. Sepe. Per il regista Glauco Mauri ha creato le scene di *Variazioni enigmatiche* di E. E. Schmitt (Teatro Quirino di Roma), *Il volpone* di B. Jonson e *Il bugiardo* di Goldoni. Con A. Bernard ha lavorato inoltre per *Les Huguenots* di G. Meyerbeer al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca e *Luisa Miller* alla Nationale Reiseopera in Olanda.

CARLA RICOTTI

Dal 1990 al 1996 collabora con la costumista Luisa Spinatelli e nel 1996 diventa assistente ai costumi di W. Orlandi. Dal 1997 lavora con lo scenografo J. Mc Farlane, fra l'altro per i costumi di *Falstaff* al Comunale di Firenze (regia di W. Decker); nel 2003 è sua assistente per *Don Giovanni* al Théâtre de La Monnaie di Bruxelles (regia di D. Mc Vicar). L'incontro con la coreografa K. Armitage la vede nel 1997 con il regista J. Ivory per *Apollo e Dafne* e l'anno successivo con J.-P. Gaultier per *Pinocchio*, entrambi per il Teatro La Pergola di Firenze. Nel 2000 è assistente di L. Arrighi per *Peter Grimes* al Teatro alla Scala di Milano dove nel 2002 è assistente ai costumi di R. Guidi di Bagno per *Lo schiaccianoci*. Dal 1997 collabora con il regista S. De Luca, firmando scene e costumi per *Pinocchio, storia di un burattino* di C. Collodi e *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry al Piccolo di Milano; *Oreste* di V. Alfieri all'Olimpico di Vicenza. Nel 1998 sono sue le scene e i costumi di *Macbeth clan*, al Piccolo di Milano. L'anno successivo cura i costumi de *Il berretto a sonagli*, regia di G. Bosetti; nel 2004 di *Così è se vi pare* al Comunale di Treviso. A partire dal 1996 debutta come costumista nella lirica, con la regia di G. De Monticelli, per *L'Americano* di N. Piccinni al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca. Segue nello stesso anno *Simon Boccanegra* e nel 1998 *I due timidi* di N. Rota, regia di U. Gregoretti. Nel 2002 per il regista A. Bernard crea i costumi di *Les Huguenots*, di G. Meyerbeer a Martina Franca; ultimamente con lo stesso regista ha lavorato per *Luisa Miller* alla Nationale Reiseopera.

GIANNI SANTUCCI

Ha firmato regia e coreografia per spettacoli teatrali quali *Un contrabbasso in cerca d'amore* di Maria F. Colonna e Francesco Petracchi, a Sermoneta nel 2003, e per la realizzazione scenica di due canti dell'*Inferno* di Dante al Teatro Comunale di Lecce nel 1990; per *L'apprendista strego-*

ne a Lucca nel 1989. Ha firmato la coreografia per opere quali *Les Huguenots* di G. Meyerbeer, regia Arnaud Bernard, al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca nel 2002, *Werther* (regia Arnaud Bernard, sempre a Martina Franca nel 2003). Ha creato la coreografia per spettacoli quali *Salomè* (regia di Gianni De Feo, Roma 2004); *Plage du Prophète* (Coreografia per solista, Premio Venere 2003); *Vengo anch'io* (Roma 2003); *Uccelli* di Aristofane (regia Renato Giordano, 2001); *Ortelio non riesce a dormire* (regia Bruno MacCallini 2000). Ha lavorato a film quali *Aprile* (regia di Nanni Moretti, 1998); *Il viaggio della sposa* (regia di Sergio Rubini, 1997); *Pinocchio* (regia R. Benigni coreografia di Gino Landi, 2001). Ha lavorato per la televisione, per videoclip e show televisivi; dal 1990 è spesso assistente per il regista P. Garinei e il coreografo G. Landi per commedie musicali quali: *Vacanze romane*, *Aggiungi un posto a tavola*; *È molto meglio in due*; *Malgrado tutto, beati voi, E meno male che c'è Maria*; *Rugantino*, *Un mandarino per Teo*. È professore di danza contemporanea al Centre Choréographique National di Roubaix - Nord - Pas de Calais e Maître de Ballet al Teatro Massimo Bellini di Catania.

GIUSEPPE GIPALI

Nato in Albania nel 1973, ha studiato violino, al Conservatorio di Tirana. Nel 2003 vince il concorso «Tito Gobbi»; subito dopo, in Italia supera importanti audizioni, iniziando la carriera artistica. Vince il concorso internazionale «Operalia», e ha cantato al Teatro Comunale di Bologna e a Ferrara ne *Il ballo in maschera* diretto da Daniele Gatti; al Ravenna Festival ne *Il trovatore*, nel 2003, regia di C. Muti; a Tel Aviv, Ferrara ne *Il ballo in maschera* diretto da Daniel Oren; al Comunale di Bologna ne *I masnadieri*, diretto da Daniele Gatti; a Cagliari, ne *La Bohème*, al Verdi di Trieste in *Simon Boccanegra*, al Teatro Massimo di Palermo in *Luisa Miller*, al Teatro Carlo Felice di Genova, in *Simon Boccanegra* diretto da Luisotti. Si è inoltre esibito a Londra, Canada in *Rigoletto*, all'Opera di Roma in *Don Carlos*, diretto da Nello Santi, al Comunale di Bologna in *Rigoletto* e al Ravenna Festival in *Macbeth*. Ha cantato diretto da Riccardo Muti e con l'Orchestra del Teatro alla Scala a Damasco, quindi a Torre del Lago, nel 2004, in *Tosca*, all'Arena di Verona ne *La traviata*; *Tosca* al Teatro Wielki di Varsavia.

GIORGIO CASCIARRI

Dopo aver vinto «Concorso internazionale V. Bellini» nel 1991, debutta nel 1992 come Duca di Mantova in *Rigoletto* al Teatro Piccinni di Bari; ha cantato nei maggiori teatri del mondo quali la Wiener Staatsoper, la Deutsche Oper di Berlino, il Municipal di Marsiglia; l'Opéra di Nizza, Colonia, al Saõ Carlo di Lisbona, a Detroit, al Concertgebouw di Amsterdam, l'Opernhaus di Lipsia; a Francoforte, Salisburgo, al Metropolitan di New York, al Maggio Musicale Fiorentino, al Carlo Felice di Genova, allo Sferisterio di Macerata, al Teatro alla Scala di Milano, al Regio di Parma, all'Opera di Roma, al Verdi di Trieste, al Teatro La Fenice di Venezia (*Rigoletto*, 2002), all'Arena di Verona. Il suo repertorio comprende Alfredo ne *La traviata*, Riccardo in *Ballo in maschera*, Carlo VII in *Giovanna d'arco*, Il Duca in *Rigoletto*, Edoardo in *Un giorno di regno*, Gaston in *Jérusalem*, Ismaele in *Nabucco*, Stiffelio, Rinuccio in *Gianni Schicchi*, Rodolfo ne *La Bohème*; Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, Tonio ne *La fille du régiment*, Nemorino ne *L'elisir d'amore*, Fernando ne *La favorite*, Ernesto in *Don Pasquale*; Tebaldo ne *I Capuleti e i Montecchi*, Elvino ne *La sonnambula*, Lord Arturo Talbo ne *I puritani*; Roméo in *Roméo et Juliette*; Polyucte e Faust nelle omonime opere di C. Gounod; Werther e Des Grieux. Ha collaborato con direttori quali N. Santi, B. Bartoletti, D. Renzetti, J. Conlon, M. Plasson, A. Camporì, P. Bellugi, W. Jurowski, M. de Bernart, M. Benzi e con registi quali P. L. Pizzi, G. Vick, W. Herzog, Pier'Alli, J.-L. Pichon, P. Fassini, H. Brockhaus, L. Cavani, P. Olmi, E. Sagi, F. Crivelli, P. E. Fourny.

ANA MARÍA SÁNCHEZ

Ha studiato fra gli altri con D. Perez ad Alicante, e con I. Penagos e M. Zanetti. Ha vinto numerosi premi fra cui il XXX Concorso internazionale di canto «Città di Enna». Dopo aver tenuto numerosi concerti in Franca e Germania, ha debuttato a Palma de Mallorca con *Nabucco*. In ragione dell'esito ottenuto nel 1994 come Marilde in *Guillaume Tell* al Teatro São Carlos di Lisbona, ha ricevuto numerosi inviti per cantare, fra gli altri, nei teatri di Palma de Mallorca, Bilbao, Valencia, Oviedo, Marsiglia, Strasburgo, Zurigo, San Sebastián, Santander, al Teatro del Liceu di Barcellona, alla Staatsoper di Amburgo, alla Bayerische Staatsoper di Monaco, al Teatro Real di Madrid, al Teatro Colón de Buenos Aires, al Teatro Comunale di Firenze, alla Deutsche Oper di Berlino, al Metropolitan Opera di New York, al Teatro de la Maestranza de Siviglia. Il suo repertorio comprende ruoli come Donna Anna di *Don Giovanni*, Chrysothemis di *Elektra*, Liù di *Turandot*, così come i ruoli da protagonista di *Don Carlos*, *Adriana Lecconneur*, *Il trovatore*, *Tannhäuser*, *Les Huguenots*, *Lucrezia Borgia*, *La forza del destino*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *Anna Bolena*, *Aida*, *Norma*, *Roberto Devereux*, *Otello*, *Goyescas*, *La vida breve*.

ANNALISA RASPAGLIOSI

Nel 1998 debutta come Violetta al Teatro Brancaccio di Roma. Tra il 1999 e il 2002 avvia una rapida carriera internazionale che la conduce a interpretare opere quali *Simon Boccanegra* (Amelia/Maria) e *Robert le Diable* (Alice) al Festival di Martina Franca e al Teatro Verdi di Pisa; *Luisa Miller* (ruolo del titolo) alla Deutsche Oper di Berlino, al Teatro Verdi di Busseto, al Ravenna Festival, all'Opéra de Bordeaux, all'Aalto Theater Essen e all'Opéra de Lausanne; *Stiffelio* (Lina) al Verdi di Trieste; *I masnadieri* (Amalia) al Teatro Massimo di Palermo; *Carmen* (Micaela) al Carlo Felice di Genova; *I pagliacci* (Nedda) alla Oper Frankfurt e *Les Huguenots* (Valentine) di G. Meyerbeer al Festival di Martina Franca, nonché all'Alte Oper Frankfurt. Durante la stagione 2002-2003 è Violetta al Regio di Parma e al Teatro Real de Madrid. Nel 2001 ha inizio la collaborazione con Riccardo Chailly; da allora canta ogni anno la Sinfonia n. 9 di L. v. Beethoven all'Auditorium Verdi di Milano. Altra fortunata collaborazione quella con Luciano Pavarotti dal 2000, con il quale si è esibita in numerosi concerti negli Stati Uniti, Europa, Messico, Tokyo. Nella stagione 2003-2004 ha cantato ne *La traviata* al Teatro Bol'shoj di Mosca, con la Fondazione Arturo Toscanini; *Simon Boccanegra* (Amelia) al Carlo Felice di Genova; *Mefistofele* (Margherita) di A. Boito alla Oper Frankfurt diretta da Paolo Carignani; *Les contes d'Hoffmann* (Antonia) allo Sferisterio di Macerata e *Carmen* (Micaela) a Seul e Tokyo, direttore Myung-Whum Chung.

VLADIMIR STOYANOV

Nato nel 1969 in Bulgaria, nel 1996 debutta a Sofia come Marchese di Posa in *Don Carlos*. Il suo debutto internazionale risale al 1998 nel ruolo di Macbeth al Teatro San Carlo di Napoli. Da allora la sua carriera ha uno sviluppo rapido, portandolo in molti teatri prestigiosi in Europa e in America: nel 1999 è Sharpless al Teatro Regio di Torino nonché Don Carlos (*La forza del destino*) al Teatro della Scala di Milano. Nel 2001 debutta a Karlsruhe nei ruoli di Macbeth e Don Carlo in *Ernani*, a Colonia come Ford (*Falstaff*), a Wiesbaden come Renato in *Un ballo in maschera*, al Concertgebouw di Amsterdam come Conte di Luna ne *Il trovatore*, alla Deutsche Oper Berlin come Enrico in *Lucia di Lammermoor*, come Germont ne *La traviata* alla Olympiahalle di Monaco di Baviera. Nel 2002 è impegnato con *Il trovatore* a Rotterdam nonché all'Opera di Sofia, in *Falstaff* alla Volksoper di Vienna, ne *La traviata* a Santiago di Cile; debutta come Belcore ne *L'elisir d'amore* alla Staatsoper di Berlino nonché nel ruolo di Miller in *Luisa Miller* a Busseto con la Fondazione Toscanini. Nel 2003 debutta con grande successo nel ruolo di Guido di Monforte ne *Les vêpres siciliennes* a Busseto e Ravenna (regia di Pier Luigi

Pizzi), ritorna a Berlino con *L'elisir d'amore* e *La Bohème*, debutta al Festival Puccini di Torre del Lago con *La Bohème* (Marcello), e debutta al Teatro Regio di Parma con *La traviata*. Nel 2004 è a Piacenza con *Un ballo in maschera*, con *Lucia di Lammermoor* al Lirico di Cagliari, con *Il trovatore* a Busseto.

MARCIN BRONIKOWSKI

Nato a Varsavia, ha studiato al Conservatorio «K. Szymanowski» di quella città, quindi all'Accademia di Musica di Sofia in Bulgaria. Debutta come Figaro nel *Barbiere di Siviglia* all'Opera di Stato di Sofia. Ha vinto numerosi concorsi, fra cui a Verviers (in Belgio), a Pamplona, Bilbao, Cardiff, Pretoria, Oslo, Varsavia, Gerusalemme e Helsinki. A Varsavia ha cantato come Evgenij Onegin, Germont, Escamillo, Albert in *Wertber*, Valentine in *Faust*. Il debutto internazionale avviene a Città del Capo come Dandini in *Cenerentola*, cui seguono fra gli altri impegni: *Il barbiere di Siviglia*, *Madama Butterfly* e *Linda di Chamounix*, *Le nozze di Figaro* (Conte), *Carmen* (Escamillo), *Die Zauberflöte* (Papageno), *Boris Godunov*, a Bilbao, Pamplona, Tel Aviv, Salisburgo, San Sebastian, Macao. Fra gli impegni recenti si ricordano Dandini (*Cenerentola*) a Strasburgo, San Sebastian e al Covent Garden di Londra, *Le nozze di Figaro* ad Atene, *Maria Stuarda* a Monaco diretto da Marcello Viotti, *Il paria* di G. Donizetti a Bologna, *La Bohème* a Francoforte e Bilbao e al Bregenz Festspiele (come Marcello); *Manon e Manon Lescaut* a Bilbao e Malaga; *Carmen* a Trieste, al Teatro alla Scala e ad Amburgo; alla Deutsche Oper di Berlino ha cantato in *Madama Butterfly*, mentre a Martina Franca al Festival della Valle d'Itria ha cantato in *Les Huguenots*. Ha tenuto numerosi concerti fra cui si ricorda quello a Dresda, con musica di K. Szymanowski diretto da Marcello Viotti.

DEVAN VATCHKOV

Ha studiato all'Accademia musicale di Sofia «Pancho Vladigerov» con K. Karapetrov e N. Nedialkov. Ha vinto il premio «G. Verdi» e il premio speciale «Kammeroper» al concorso di canto «Belvedere» di Vienna. Quindi ha interpretato il ruolo di Don Basilio ne *Il barbiere di Siviglia* di G. Rossini a Vienna. Ha studiato poi all'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala di Milano e ha partecipato alla produzione di *Oberto conte di Bonifacio* diretta da Nicola Luisotti sia alla Scala che al Carlo Felice di Genova. A Padova ha vinto il primo premio ed il premio «Arrigo Boito» al Concorso «I. Adami Corradetti». Recentemente ha cantato nel ruolo di Masetto al festival estivo di Budapest, in quello di Zuniga in *Carmen* all'Arena di Verona. Ha interpretato Don Basilio ne *Il barbiere di Siviglia* a Trieste, diretto da Daniel Oren, nonché *Il pirata* ad Amsterdam. Ha partecipato all'inaugurazione del Teatro Comunale di Bologna con l'opera *I Masnadieri* (come Moser) diretto da Daniele Gatti. Ha debuttato in Canada come Timur in *Tirandot* a Toronto; ha quindi cantato in *Idomeneo* al San Carlo di Napoli, *Aida* (Re) all'Arena di Verona.

FEDERICO SACCHI

Originario del Lago Maggiore, è diplomato in pianoforte e laureato in giurisprudenza. Il debutto lo vede giovanissimo come Don Quichotte nell'opera omonima di Massenet, come Colline ne *La Bohème*, in collaborazione con l'As.Li.Co. per i teatri del circuito lirico lombardo e come Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia* per il circuito lirico estivo del Veneto. Ha collaborato con il teatro di Cagliari per una serie di concerti con arie di Mozart e con il teatro di Sassari cantando come Bustamente ne *La Navarraise* di Massenet. Nel 2002 è stato selezionato su scala mondiale dal teatro di Zurigo per l'Internazionale Opern Studio e nello stesso teatro si è esibito nel recital «Stelle di domani», nella selezione in forma scenica di *Die Entführung aus dem Serail* come Osmin e di *Don Giovanni* come Leporello, nonché nel ruolo di Mr. Budd

in *Alber Herring*. Ha partecipato all'Accademia Rossiniana di Pesaro debuttando come Barone di Trombonok nel *Viaggio a Reims* per il ROF giovani. Il teatro di Lucerna l'ha visto invece come Mosè nell'opera omonima di Rossini e come Samuel nel *Ballo in maschera*. Al Malibran di Venezia è stato Lord Elford nel *Domino noir* di Auber diretto da M. Minkowski. Apprezzato interprete barocco, ha cantato *Les vêpres aux Jésuites* di Charpentier, diretto da A. Koch, e il ruolo di Achilla in *Giulio Cesare in Egitto* di Sartorio diretto da A. Cremonesi per il Festival di Musica Antica di Innsbruck. Recentemente ha interpretato la Sinfonia n. 9 di Beethoven con l'Orchestra Toscanini diretto da G. Neuhold, ha partecipato al recital «Buon compleanno Maestro Verdi» diretto da R. Palumbo al Regio di Parma ed è appena stato il Dottor Grenvil ne *La traviata* inaugurale del Teatro La Fenice.

CRISTINA SOGMAISTER

Ha cantato al Teatro alla Scala nell'opera inaugurale della stagione 1996-97 *Armide* di C. W. Gluck e ne *Le nozze di Figaro* entrambe dirette da Riccardo Muti. È stata Rosina ne *Il barbiere di Siviglia* al Teatro Carlo Felice di Genova ruolo che ha portato anche a Bilbao, al Teatro di Cagliari, al Festival di Bellinzona, al Regio di Parma e al San Carlo di Napoli. È stata Isabella ne *L'italiana in Algeri* al Regio di Parma, Modena e Ferrara ed Angelina nella *Cenerentola* diretta da C. Desderi nei teatri di Bolzano, Udine, Rovigo, Bassano e Trento. Al Regio di Torino è stata Teresa ne *La sonnambula*, Isolier ne *Le Comte Ory* diretto da B. Campanella ed ancora Elisabetta nella *Maria Stuarda*. Nel 2000 inaugura la stagione del Teatro Massimo di Palermo con *Faust* di C. Gounod e vi ritorna con *Il trionfo dell'onore* nell'ambito del Festival Scarlatti. Debutta nel ruolo di Adalgisa in *Norma* nei teatri di Cremona, Bergamo, Beesica, Pavia e al Teatro Regio di Parma in occasione delle celebrazioni verdiane dove è stata proposta, in prima mondiale, la versione originale integrale con strumenti d'epoca. È nuovamente Adalgisa al Regio di Torino con la direzione di B. Campanella e nello stesso teatro debutta il ruolo di Fidalma ne *Il matrimonio segreto*. Seguono al Teatro Malibran di Venezia il debutto di Lucilla ne *La scala di seta*, al Massimo di Palermo il debutto di Arsace ne *La principessa fedele* ed è nuovamente Angelina all'Opera di Bonn. Recentemente debutta all'Opernhaus di Zurigo come Elisabetta in *Maria Stuarda*, seguono Leonora ne *La Favorita* al Real di Madrid e Arsace nella *Semiramide* al Regio di Torino. Intensa è anche la sua attività concertistica.

BARBARA DI CASTRI

Con la direzione di Herbert Handt ha cantato i ruoli protagonisti di Orlando e Ottone di Händel. Ha debuttato a Montepulciano come Rosina nel *Barbiere di Siviglia*; a Lucca come Isabella ne *L'italiana in Algeri* e la Baronessa di Champigny nel *Cappello di paglia di Firenze* di N. Rota. Ha partecipato al Festival rossiniano di Bad Wildbad con la cantata *La riconoscenza*. Nella stagione 2002-2003 ha cantato al Teatro Comunale di Ferrara la *Passio secundum Johannem* di J. S. Bach; al Théâtre du Châtelet di Parigi ha cantato ne *L'enfant et les sortilèges* di M. Ravel. Al Teatro Regio di Torino ha interpretato Garcia in *Don Quichotte* di J. Massenet direttore Bruno Campanella; è stata impegnata come Pasquariello nel *Don Giovanni* di Gazzaniga con l'Orchestra Accademia di S. Giorgio di Venezia diretta da Alan Curtis. Ha sostituito Daniela Barcellona nella *Petite messe solennelle* nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma con Gianluigi Gelmetti. Il suo repertorio da concerto comprende fra l'altro *Stabat Mater* di Pergolesi, *Messiah* di Händel, *Requiem* di Mozart, *Gloria* e *Magnificat* di Vivaldi, *Magnificat* di Bach. Recentemente ha cantato al Teatro Comunale di Bologna come Maddalena nel *Rigoletto* diretto da Daniele Gatti, spettacolo con cui è stata in tournée in Corea; a Cremona, Teatro Ponchielli, *Il ritorno di Ulisse in patria* come Ericlea, con Ottavio Dantone, e ultimamente all'Opera di Roma come Isaura in *Tancredi* diretta da Gelmetti.

RICCARDO ZANELLATO

Ha vinto i concorsi «I. Adami Corradetti» di Padova e «A. Belli» di Spoleto, debuttando in *Faust* di C. Gounod. Nel 1996 vince a Tokyo il concorso «Operalia» e da allora canta i ruoli principali di opere quali *Don Carlos*, *Rigoletto*, *La Bohème*, *Turandot*, *Il barbiere di Siviglia*, *I puritani*, *Don Giovanni*, *I masnadieri*. Ha cantato in *Attila e Battaglia di Legnano*. Nel 1999 ha interpretato il ruolo di Loredano ne *I due Foscari* a Cremona, Brescia e Piacenza al fianco di Renato Bruson. Nel 2001 ha partecipato alla produzione di *Rigoletto* e *Il corsaro* a Lecce, ha partecipato al concerto celebrativo del centenario della morte di Verdi, a Parma, accanto a personalità quali Domingo e Carreras, diretto da Zubin Mehta. Nel 2001 è stato Zaecaria in *Nabucco* a Busseto e Siena e debuttato in *Maria Stuarda* al Festival Donizetti di Bergamo e ne *I puritani* al Teatro Verdi di Trieste. Fra gli impegni del 2002 segnaliamo *Norma* al Regio di Torino, *Aida* al Carlo Felice di Genova, *Il trovatore* al Lirico di Cagliari, *Assassino nella cattedrale* al Regio di Parma diretto da Bruno Bartoletti. Nel 2003 ha cantato in *Tancredi* al Verdi di Trieste e debuttato alla Staatsoper di Berlino come Banquo in *Macbeth*; in *Aida* a Napoli con la Fondazione Toscanini, *Norma* con il Bellini di Catania in tournée in Giappone, e debuttato allo Sferisterio di Macerata con *Lucia di Lammermoor*. Ha inoltre debuttato al Festival Pucciniano di Torre del Lago ne *La Bohème*. Nel 2004 è a Verona con *Norma* e *Il trovatore*, Parma e Macerata con *Simon Boccanegra*, in tournée in Giappone con la Fondazione Festival Pucciniano di Torre del Lago.

FRANCESCO VERNA

Nato in Sicilia, inizia giovanissimo i suoi studi artistici perfezionandosi in canto lirico con Sara Piazza Pastorello, approfondendo l'arte scenica all'Accademia A.I.D.A. di Roma e partecipando attivamente alle iniziative del Teatro Lirico Sperimentale. Partecipa a numerosi concorsi artistici nazionali e internazionali che gli valgono importanti successi: a soli diciannove anni si aggiudica il premio speciale «Giovane promessa» al «Concorso V. Bellini» di Caltanissetta, si classifica secondo al «Ruggero Leoncavallo» di Cosenza e vince il Premio Internazionale Kaliggi. Nel 2002 si classifica al primo posto nei concorsi «Premio Caruso» di Milano, «Francesco Cilea» e «Città di Taurianova», nel 2003 si aggiudica il 57° «Concorso per Giovani Cantanti Lirici Comunità Europea di Spoleto». Nel 2002 debutta nel ruolo di Uberto ne *La serva padrona* di Pergolesi al Festival di Musica Latina di San Martino e al Teatro Municipal di Santiago. In seguito è Figaro ne *Le nozze di Figaro* e il Dottore Grenvil ne *La traviata* al Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, ruoli che interpreta anche nella tournée giapponese del 2004. Nel 2004 è Dulcamara ne *L'elisir d'amore* con As.Li.Co «Opera Domani» a Milano, Torino, Trento, Cremona, Pavia, Bergamo e Brescia, Mustafà ne *L'italiana in Algeri* e Colline ne *La Bohème* a Spoleto, Figaro ne *Le nozze di Figaro* al Teatro Comunale di Treviso. Si esibisce inoltre nel *Requiem* di W. A. Mozart a Pisa, con l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo e il Coro dell'Accademia di Santa Cecilia diretti da Yuri Temirkanov.

CARLO AGOSTINI

Ha studiato con il soprano Manuela Meneghello, ed ha frequentato i corsi di perfezionamento di Pier Miranda Ferraro. Da alcuni anni si esibisce in Italia e all'estero come solista in composizioni del repertorio sinfonico corale tra cui il *Messiah* di G. F. Händel, il *Requiem* di W. A. Mozart, il *Deutsches Requiem* di J. Brahms. Recentemente ha cantato al Teatro La Fenice di Venezia e all'Arena di Verona in *Les noces* di I. Stravinskij (in lingua originale russa), la *Missa in tempore belli* di J. Haydn e la *Krönungsmesse* di W. A. Mozart. In campo operistico ha già cantato in *Rita* di G. Donizetti, *La traviata*, *Madama Butterfly* (come Console), *La Bohème* (come Schaunard), *Nabucco*, *Il trovatore* (come Conte di Luna), *Rigoletto*. L'anno scorso è stato premiato come finalista al concorso lirico «Mario Del Monaco».



WWF

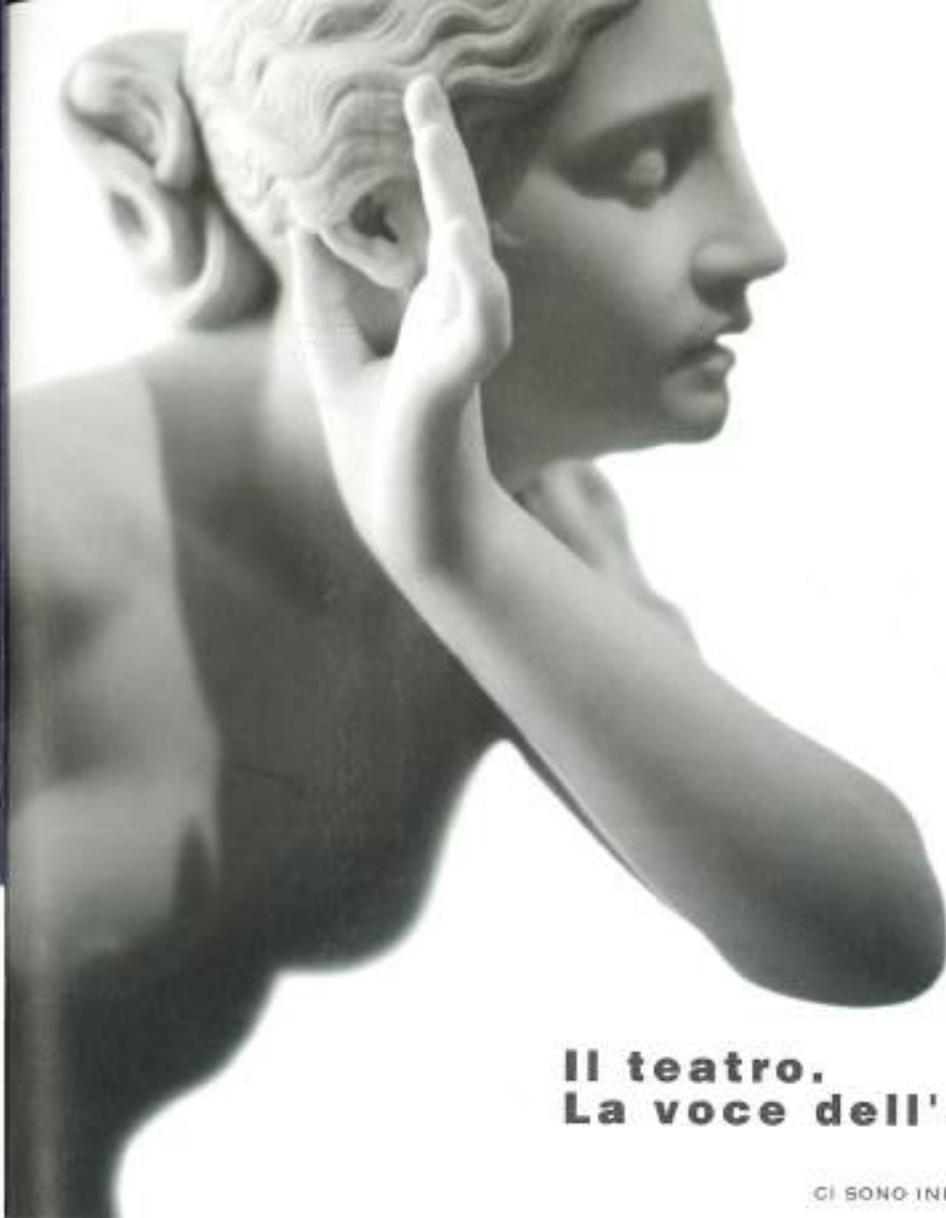
Electrolux sostiene i progetti WWF per uno sviluppo sostenibile.

Elettrodomestici modulari da incasso.

 Electrolux



 The Electrolux Group. The world's No.1 choice.



**Il teatro.
La voce dell'anima.**

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

 **GENERALI**

www.generali.com

Preziosi nel Tempo



The Moro Zen

The Moro Zen is portrayed in the famous painting by Francesco Guardi dated 1770. The shape of the jewel reproduces the Zen crest of arms, being the aristocratic Venetian family that commissioned the painting. The head is carved in ebony, depicting the slave's colouring and wearing the pearl earring typical of the 18th century.

Il Moro Zen

Il Moro Zen è ritratto nella celebre opera pittorica di Francesco Guardi del 1770. La sagoma del gioiello riproduce lo stemma degli Zen, l'aristocratica famiglia veneziana che commissionò il dipinto. La testa, scolpita in ebano, riprende la carnagione dello schiavo con il tipico orecchino con la perla in uso nel '700.



GIOIELLI VENEZIANI

Calle dei Botteri, 156
San Polo Venezia
tel/fax 041 2758699
www.lezoie.com



SOCIO FONDATORE DEL TEATRO LA FenICE.



Eni's Way



Ristorante **LA COLOMBA**

VENEZIA
San Marco 1665 · Piscina di Frezzeria
Tel. 041.5221175 · Fax 041.5221468

Da oltre cinquant'anni ritrovo e cenacolo di artisti, sede del primo premio di pittura dell'Italia del dopoguerra nel 1946, le sale di questo ristorante hanno ospitato i pittori protagonisti del rilancio dell'arte italiana ed europea. Oggi continua la tradizione...

*For over 50 years
it has been a meeting place
and a artistic coterie, including
in its membership the best
italian painters since 1946.
The "Colomba" has encouraged
the protagonists of the rebirth
of italian and european art.
Today continues the tradition...*



San Marco Hotels



Albergo Cavalletto Et Doge Orseolo ****
San Marco Palace ^{1st cat}
Hotel Ambassador Tre Rose ***
Hotel Royal San Marco ***
Albergo San Marco ***

Ristorante "La Colomba"
Ristorante "Ai Do Dai"
Caffè Ristorante "Eden"
Bar Americano



La *San Marco Hotels* offre con i suoi alberghi, sale congressuali, appartamenti, ristoranti e bar, tutti situati nella famosa Piazza San Marco, la migliore soluzione per i vostri soggiorni di lavoro e piacere. Tutto quello che non pensavate di poter trovare nel cuore culturale di Venezia.

San Marco Hotels is proud to invite you to enjoy the warm welcome of its hotels, meeting rooms, suites, restaurant and bars, all located in the most famous Venice's place: St. Mark Square. The easiest solution to mix pleasure and business in the historical centre of Venice.

www.sanmarcohotels.com

Sosteniamo la cultura.



Offrire agli italiani un trasporto più efficiente, veloce, sicuro, compatibile con l'ambiente.

È questo il nostro impegno, che non si limita solo al movimento degli uomini e delle merci perché, da sempre, promuovendo mostre, eventi musicali e spettacoli teatrali, il Gruppo Ferrovie dello Stato si muove a sostegno dell'arte e della cultura.



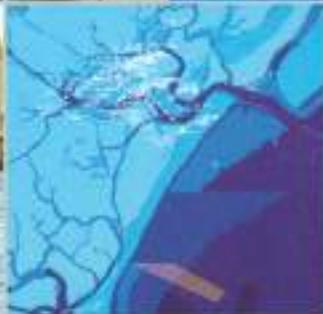
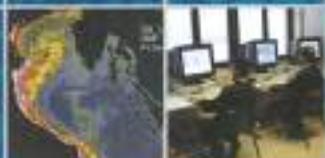
Insieme muoviamo il Paese.

Tecnologie
per l'ambiente
marino
e costiero



THETIS

knowledge
for a better
environment



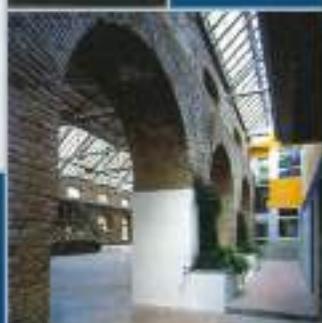
Tecnologie
per i sistemi
intelligenti
per
il trasporto



Thetis spa

Arsenale di Venezia
Castello 2737/F
30122 Venezia, Italia
tel +39 0412406111
fax +39 0415210292

info@thetis.it
www.thetis.it



T³ + ITS* = Sicurezza



È una formula semplice, è la formula della Società delle Autostrade di Venezia e Padova per dare massima sicurezza ai suoi utenti lungo la Tangenziale di Mestre: significa terza corsia e tecnologia.

La corsia di emergenza è ora utilizzabile come terza corsia di marcia.

Abbiamo lavorato dotando la Tangenziale di una tecnologia all'avanguardia.

Oggi siamo in grado di monitorare in tempo reale tutte le condizioni di traffico.

Attraverso il sistema MARCO possiamo razionalizzare il flusso veicolare in entrata, abbiamo aumentato la sicurezza in caso di emergenza con un sistema avanzato di percorsi pedonali e di aree di intervento.

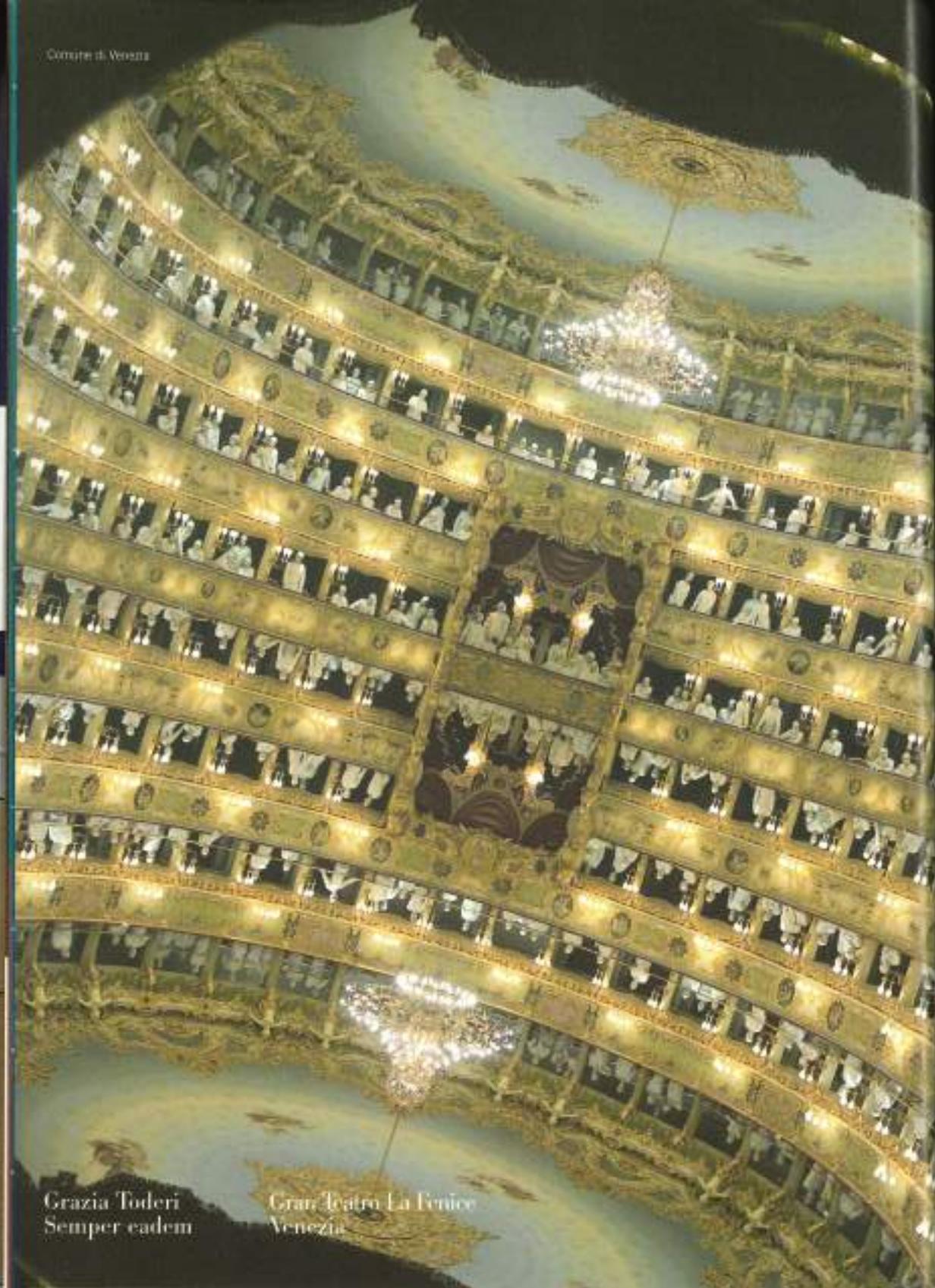
I risultati del nostro lavoro si vedono ogni giorno: il potenziamento della struttura ha sensibilmente migliorato la sicurezza e la fluidità del traffico.

* ITS = Intelligent Transport Systems
ovvero: Sistemi Intelligenti per il Trasporto



Società delle Autostrade di Venezia e Padova

Un impegno lungo 70 anni



Grazia Toderi
Semper eadem

Gran Teatro La Fenice
Venezia



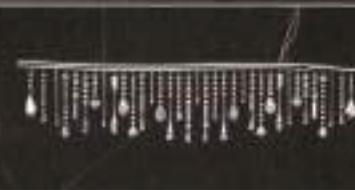
FONDAZIONE
BEVILACQUA
LA MASA

a cura di Francesca Pisani

Proiezione video
prima di ogni rappresentazione
de La Traviata e di Le nozze di Figaro

Fondazione Bevilacqua La Masa
T 041 5207797
info@bevilacquaalamasa.it

*L'arte italiana di plasmare la luce.
In esclusiva per La Fenice.*



BEBY GROUP s.r.l. - Via Mussa 16 - Z.I. - 35017 Pombino Dese (PD) Italy - Tel. +39 049 9366922 - Fax +39 049 9366176
www.bebgroup.com - info@bebygroup.com

BOOKSHOP TEATRO LA FENICE



foto © Michele Cremonesi

Il Bookshop del Teatro La Fenice è aperto tutti i giorni
dalle 9.30 alle 18.30 e durante gli spettacoli

Teatro La Fenice's Bookshop opening:
every day from 9.30 to 18.30 and during performances

Telefono 041786611 - Fax 041786608
bookshop@teatrolafenice.org

 RUBELLI

PER IL TEATRO LA FENICE
Phoenix
uno dei damaschi
della Sole Apollinea

VENEZIA - Palazzo Corner Spinelli - Tel. +39 041 25 84 411 Fax +39 041 25 84 401
FIRENZE - ROMA - MILANO - TORINO - GENOVA - PARIS - CANNES - BRUXELLES - MÜNCHEN - LONDON - MOSCOW - DUBAI - NEW YORK
www.rubelli.com

AMICI DELLA FENICE

E DEL TEATRO MALIBRAN

STAGIONE 2004-2005



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

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

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

Caratteristiche tecniche:

estensione Fa² - Fa⁵,
trasposizione tonale da 415hz a 440hz,
dimensioni 247x93x28 cm.

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

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

Incontro con l'opera

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
giovedì 11 novembre 2004 ore 18.00

GIORGIO PRETELLI

La traviata

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 29 novembre 2004 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI - SERGIO SEGALINI

Omaggio a Petrarca

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 13 dicembre 2004 ore 18.00

MARCELLO VIOTTI

Le roi de Lahore

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 24 gennaio 2005 ore 18.00

CLAUDIO SCIMONE - PIER LUIGI PIZZI

Maometto secondo

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
giovedì 10 febbraio 2005 ore 18.00

LORENZO ARRUGA

La finta semplice

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
venerdì 11 marzo 2005 ore 18.00

QUIRINO PRINCIPALONE

Parsifal

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
giovedì 14 aprile 2005 ore 18.00

PAOLO FABRI - SERGIO SEGALINI

Pia de' Tolomei

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
mercoledì 8 giugno 2004 ore 18.00

FERNANDO BANDINI - MARIO MESSINES

Daphne

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
giovedì 20 ottobre 2005 ore 18.00

PAOLO COSSATO - PIER LUIGI PIZZI

ALBERTO TERRANI

La Grande-Duchesse de Gérolstein

Incontro con il balletto

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
mercoledì 4 maggio 2005 ore 18.00

LEONETTA BENTIVOGLIO

Béjart Ballet Lausanne

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
mercoledì 11 maggio 2005 ore 18.00

SERGIO TROMBETTA

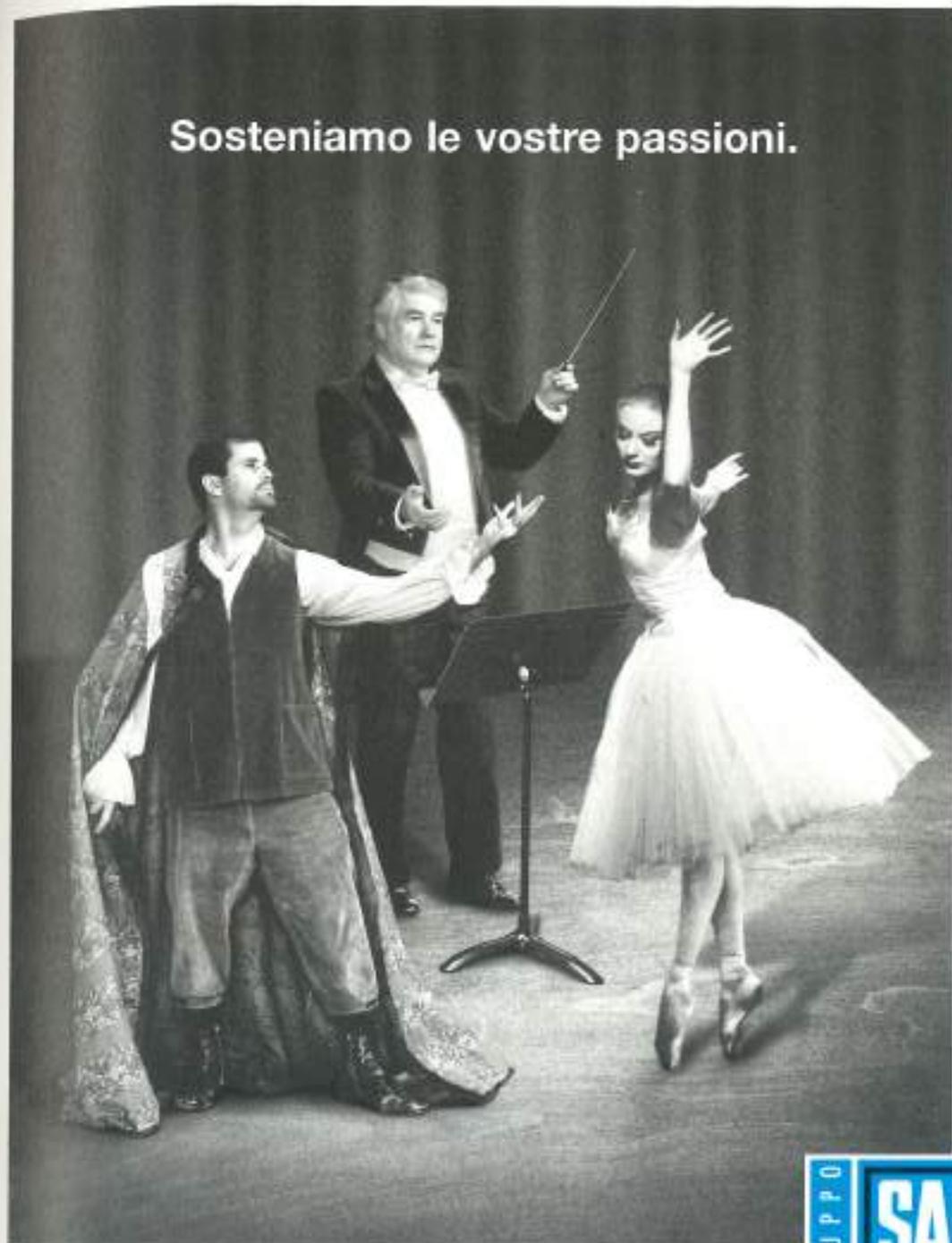
Ballet de l'Opéra de Paris

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
giovedì 7 luglio 2005 ore 18.30

MARIELLA GUATTERINI

Pina Bausch

Sosteniamo le vostre passioni.



Da sempre, il Gruppo Fondiaria Sai segue gli eventi della vostra vita. Con il sostegno alle iniziative sociali su tutto il territorio nazionale e la partecipazione ad attività culturali ed eventi sportivi, il Gruppo dimostra la sua presenza al fianco delle persone. Perché dove c'è impegno, passione e creatività, c'è il Gruppo Fondiaria Sai.

GRUPPO
SAI
FONDIARIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



CASINO DI VENEZIA



COMITÉ FRANÇAIS POUR LA
SAUVEGARDE DE VENISE

ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

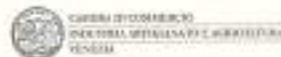


Delta Gas



Marsilio

RUBELLI



**M
LINE
MOTIA**
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.



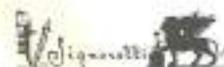
Roberta di Camerino



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



VENETIAN HERITAGE INC.



Industrie Elettroniche Borsari

CARRARO



coin

ALBO DEI SOCI FONDATORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Paolo Costa
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

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

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini
direttore musicale
Marcello Viotti

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



LE ROI DE LAHORE

opera in cinque atti

libretto di Louis Gallet

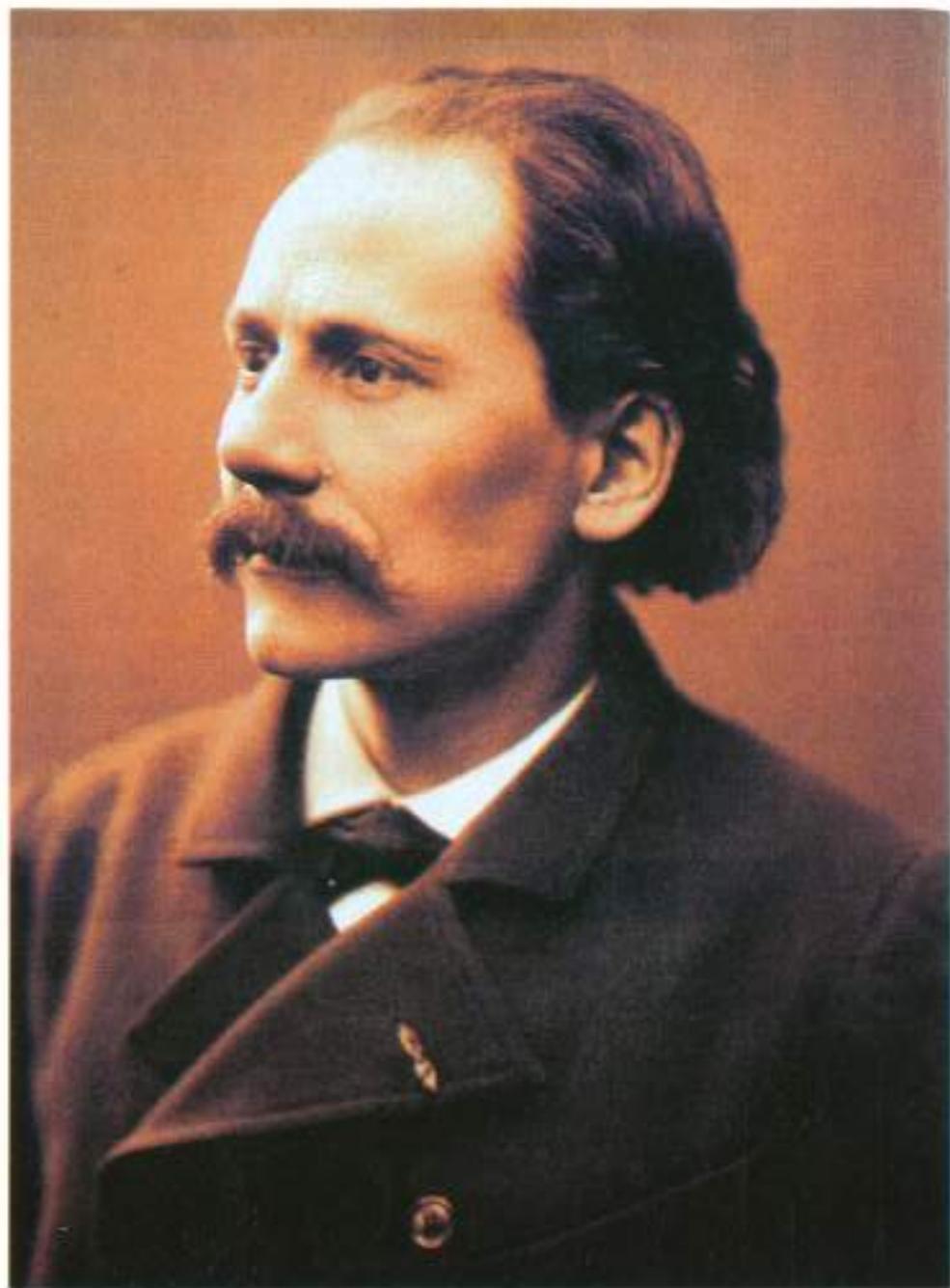
musica di Jules Massenet

Teatro La Fenice

sabato 18 dicembre 2004 ore 19.00 turno A ↕
domenica 19 dicembre 2004 ore 15.30 turno B
mercoledì 22 dicembre 2004 ore 19.00 fuori abb.
giovedì 23 dicembre 2004 ore 19.00 turno E
martedì 28 dicembre 2004 ore 19.00 fuori abb.
domenica 2 gennaio 2005 ore 15.30 turno C
martedì 4 gennaio 2005 ore 19.00 turno D
mercoledì 5 gennaio 2005 ore 19.00 fuori abb.

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 3





Jules Massenet.

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 3

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Jules Massenet, tra Wagner e l'India
di Michele Girardi
- 9 Jean-Christophe Branger
Genesi e ricezione di *Le roi de Lahore*: dal Palais Garnier alla Scala
- 29 Steven Huebner
Le roi de Lahore e il crepuscolo di un genere
- 39 La *mise en scène* di un paradiso indiano
- 47 Gian Giuseppe Filippi
Lahore, la città dalle mura di ferro
- 59 *Le roi de Lahore*, libretto e guida all'opera
a cura di Enrico Maria Ferrando
- 121 *Le roi de Lahore* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 123 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 131 Marco Gurrieri
Bibliografia
- 139 *Online*: Una Norma indù
a cura di Roberto Campanella
- 143 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*:
Il re di Lahore: l'India sbarca in laguna
a cura di Franco Rossi



Copertina del libretto per la ripresa de *Il re di Lahore* al Teatro La Fenice di Venezia, 1878. Archivio storico del Teatro La Fenice. Cantavano Gaetano Ortisi (Alim), Augusto Brogi (Scindia), Franco Novara (Timur, Indrà), Amalia Fossa (Nain/Sita), Ebe Treves (Kaled).

LE ROI DE LAHORE

opera in cinque atti

libretto di Louis Gallet

musica di Jules Massenet

prima assoluta della nuova edizione critica

Edizione critica di Marcello Viotti

Editore proprietario Heugel/Leduc, Parigi

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

personaggi e interpreti

- Alim* Giuseppe Gipali (18-22-28/12, 4/1)
Giorgio Casciarri (19-23/12, 2-5/1)
- Sità* Ana María Sánchez (18-22-28/12, 4/1)
Annalisa Raspagliosi (19-23/12, 2-5/1)
- Scindia* Vladimir Stoyanov (18-22-28/12, 4/1)
Marcin Bronikowski (19-23/12, 2-5/1)
- Indra* Deyan Vatchkov (18-22-28/12, 4/1)
Federico Sacchi (19-23/12, 2-5/1)
- Kaled* Cristina Sogmaister (18-22-28/12, 4/1)
Barbara Di Castri (19-23/12, 2-5/1)
- Timour* Riccardo Zanellato (18-22-28/12, 4/1)
Francesco Verna (19-23/12, 2-5/1)
- Un chef* Carlo Agostini

maestro concertatore e direttore Marcello Viotti

regia Arnaud Bernard

scene Alessandro Camera

costumi Carla Ricotti

coreografia Gianni Santucci

light designer Vinicio Cheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

in lingua originale con soprattitoli in italiano

nuovo allestimento

Un chef Domenico Menini
Un soldat Claudio Zancopè

ballerine soliste

Chiara Mogavero, Alessia Passari

ballerini

Mirco Boscolo, Corrado Celestini Campanari, Susanna Cornacchia,
Anna Kolesarova, Michele Mesiti, Tommaso Renda, Venerando Romano,
Gianpaolo Roncarati, Salvator Spagnolo, Giovanna Vannini, Davide Zongoli

direttore musicale di palcoscenico
direttore di palcoscenico
responsabile allestimenti scenici
maestro di sala
aiuto maestro di sala
altro maestro del coro
altro direttore di palcoscenico

Giuseppe Marotta
Paolo Cucchi
Massimo Checchetto
Stefano Gibellato
Ilaria Maccacaro
Ulisse Trabacchin
Lorenzo Zanoni

assistente alla regia
assistente alla scenografia
maestri di palcoscenico

Gianni Santucci
Cristiana Malberti
Silvano Zabeo

maestro al ballo
maestro rammentatore
maestro alle luci

Raffaele Centurioni
Giovanni Dal Missier
Pierpaolo Gastaldello
Gabriella Zen

consulente linguistico
capo macchinista
capo elettricista

Virginie Collini
Vitaliano Bonicelli
Vilmo Furian

capo attrezzista
capo sarta

Roberto Fiori
Rosalba Filieri
Adamo Padovan

responsabile della falegnameria
coordinatore figuranti

Claudio Colombini

scene
attrezzeria

Decorpan (Treviso)
Rancati (Milano)
Laboratorio Teatro La Fenice (Venezia)

costumi

Sartoria Brancato (Milano)

calzature

CTC Pedrazzoli (Milano)

parrucche

Mario Audello (Torino)

trucco

Fabio Bergamo (Trieste)

sopratitoli

Studio GR (Venezia)

Jules Massenet, tra Wagner e l'India

Dopo *Thais* (2002) il pubblico del Teatro la Fenice ha l'occasione di assistere a un'altra opera di Massenet che ebbe grande popolarità sin dal suo esordio nel 1877, e particolarmente nei teatri italiani di allora, che numerosi l'allestirono negli anni immediatamente successivi. Sarà per questo che, come nota Enrico Maria Ferrando nella guida all'ascolto, ricca di spunti critici come di consueto, *Le roi de Lahore* fu un autentico modello per gli artisti scapigliati, riflesso anche in alcune pagine della produzione giovanile di Giacomo Puccini, come il *Prefudio in La maggiore* (1882).

Nel saggio d'apertura, Jean-Christophe Branger entra nel laboratorio creativo di Massenet, e traccia una storia ben documentata della genesi di *Le roi de Lahore*, la cui musica subì poi ulteriori cambiamenti rilevanti nei primi anni della sua circolazione, tanto da rendere necessaria un'edizione, come quella curata da Marcello Viotti in scena a Venezia, che ne restituisca il testo nelle sue molteplici stratificazioni. Dalle numerose lettere citate dallo studioso francese, emerge il ritratto di un artista esigente e attentissimo a ogni sfumatura, che tempesta di richieste il librettista Louis Gallet: «Voglio il dolore, la disperazione, il terrore!», esige con piglio verdiano dallo scrittore a proposito dell'atteggiamento di Alim nel paradiso di Indra, un luogo che gli rammenta «l'emozione della scena dell'*Orfeo* di Gluck all'*Inferno* - I dannati rispondono urlando *al dolce pianto di Orfeo*». Ma anche un cielo che richiede «sfarzo, uno splendido *décor*, e delle fanciulle nude - tutte nude».

Per comprendere meglio la portata di questo vasto affresco pubblichiamo anche l'atto terzo della *Disposizione scenica per l'opera «Il re di Lahore»*, redatta da Giulio Ricordi nel 1877, un documento raro e prezioso, utile a comprendere le esigenze dello spettacolo nel variegato *fin de siècle*. Nota in proposito Steven Huebner, autore del secondo saggio, centrato sul genere in cui si colloca l'opera di Massenet, che «l'allestimento scenico più d'effetto è dedicato al mondo ultraterreno, alla richiesta di Alim al dio Indra in paradiso, ad un risvolto della vicenda che ha poco impatto sulla vita pubblica e politica». Rilievo che tende a mettere in chiaro come *Le roi de Lahore* sia un prodotto crepuscolare del *grand-opéra*, luogo di conflitti politici per eccellenza, proprio nel tempo in cui s'inaugurava una sala, come quella del Palais Garnier, ad esso consacrata. Tanto che «risulta evidente che, portato a termine il nuovo edificio di Garnier, il *grand-opéra* sarebbe presto tramontato».

Lahore, peraltro, vuol anche dire esotismo, che all'epoca era in gran voga in Francia: Gian Giuseppe Filippi ci riporta alla realtà storica, raccontandoci le vicende di una città

tra le più importanti dell'India (anche se ora si trova nel Pakistan). Il quadro brillantemente tracciato dallo studioso, che prende in esame anche altre possibili fonti per l'opera, fa lievitare lo *charme* di quell'*altrove* che ispirò Massenet e il suo librettista, ma che prima aveva destato le simpatie di Napoleone Bonaparte.

Tante altre sono le tematiche che emergono in questo volume, e una simile varietà sta ad attestare ulteriormente l'importanza di quest'opera, ricca di richiami espliciti, o intertestuali, ad altre situazioni del teatro musicale. Come ci fa notare il nostro Caronte informatico, Roberto Campanella, un «tema abbastanza ricorrente nel repertorio, dall'età napoleonica al tardo romanticismo, è quello delle passioncelle amorose di cui s'infiammano tutt'altro che irreprensibili ministre del Cielo: Julia, la vestale, Norma, ispirata dal dio druidico Irminsul, Leïla che canta e invoca Brahma, Sitâ, custode del santuario indù di Indra, sono tra le più famose vittime dell'irriverente Cupido».

Ma una componente sempre immanente è il conclamato wagnerismo di Massenet, cui fa riferimento più volte Huebner, che rileva come «l'unione fisica conduce ad una liberazione mistica in un'apoteosi finale. *Le roi de Lahore*, quindi, gioca con modelli di interiorità molto più affini all'opera wagneriana». Non si tratta solo di possibili suggestioni del linguaggio musicale, ma della drammaturgia nel suo complesso: Alim e Sitâ sono votati a un destino terreno di castità, e potranno conquistare un'unione perfetta soltanto nella morte. Negli incontri furtivi che precedono la conclusione, Alim rimanda sempre il contatto: «il passe, en murmurant: demain!», come narra la stessa Sitâ al *vilain* di turno, quel Scindia ch'è anche suo zio, oltre che il più ardente dei corteggiatori, capace per questo di uccidere a tradimento il rivale. Non è dunque la soddisfazione materiale che interessa l'eroe, che va a coronare il proprio sogno d'amore, nell'atto conclusivo, «sous le vêtement blanc des prêtres d'Indra» pronto, dopo un'amara resurrezione, a officiare il rito della propria palingenesi.

Michele Girardi

Jean-Christophe Branger

Genesi e ricezione di *Le roi de Lahore*: dal Palais Garnier alla Scala

«Ho terminato definitivamente la mia opera *Le roi de Lahore* – è da sette anni che questo lavoro mi tormenta».¹ Queste poche righe, inviate da Massenet alla cantante Pauline Viardot nel maggio 1876, testimoniano una genesi eccezionalmente lunga per un compositore che in seguito scriverà rapidamente le sue opere. Nonostante le date indicate sull'ultima pagina del manoscritto della partitura d'orchestra – «Fontainebleau / Uriage, / Paris / anni 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, gennaio 1877» –² sembra che Massenet e il suo librettista abbiano iniziato a lavorare insieme nel 1868 o 1869 senza trovare, a quanto pare, il soggetto ideale.

Quale soggetto per quale teatro?

All'inizio della sua brillante carriera, Massenet era in preda a un dubbio che non lo abbandonerà mai, il cui peso lo spinse, in questo periodo, a intraprendere diversi progetti senza condurli a buon fine.

Dopo l'insuccesso al concorso d'opera del 1867, per il quale aveva realizzato *La coupe du roi de Thulé* su un libretto di Louis Gallet e Edouard Blau che gli era stato imposto, Massenet considerò prima un *Manfred* (1869) tratto da Byron e poi, in collaborazione con Michel Carré, celebre librettista di Gounod e Bizet, terminò *Méduse* all'inizio dell'estate 1871, pensando tuttavia anche al soggetto di *Otello*.³

¹ JULES MASSENET, lettera a Pauline Viardot, Fontainebleau, 28 maggio 1876, in ALEXANDRE ZVIGULSKY, *Jules Massenet et Pauline Viardot d'après une correspondance inédite*, «Cahiers Tourgueniev-Pauline Viardot-Maria Malibran», n. 16, 1992, p. 173.

² Cfr. JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, partition d'orchestre, manuscrit autographe, Paris, BNF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, A 630 a V, f. 55.

³ «Ho letto e riletto *Otello* pensando a voi – è enorme e incredibilmente difficile da trasformare in opera. – non ho alcuna idea del libretto italiano [sic] per i primi atti. – ma ha poca importanza – ci tengo a seguire passo passo il testo originale – e penso a voi, siatene certo.» MICHEL CARRÉ, lettera a Jules Massenet, s.l., 22 aprile 1871 (la si legga in JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Massenet et ses livrets: du choix du sujet à la mise en scène*, in *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, atti del convegno internazionale de L'Esplanade-Opéra de Saint-Étienne, 9-10 novembre 2001, a cura di Alban Ramaut e Jean-Christophe Branger, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 259. Questo soggetto attirò per lungo tempo l'attenzione del compositore poiché la rubrica *Nouvelles des théâtres lyriques* della «Revue et gazette musicale», 32/33, p. 261, annuncia il 17 agosto 1873: «In questo momento sono in cantiere tre grandi opere. Camille Saint-Saëns sta componendo un'opera ispirata alla storia della Jacquerie; Jules Massenet lavora a una *Desdémone*, e Georges Bizet a un *Cid*.».



Chatignière, manifesto per la prima rappresentazione assoluta.

La guerra franco-prussiana del 1870 giunse in tempo per rovinare i suoi progetti. In seguito il compositore sembra aver abbandonato ogni proposito di far rappresentare *Méduse* per intraprendere, negli anni 1871-72, la composizione dei *Templiers*, tratti da un poema di Jules Adenis. Contemporaneamente, dopo aver portato avanti seriamente il suo lavoro, si interrogava sulla validità del soggetto e del genere – il *grand-opéra* –, come lui stesso racconta nelle sue memorie:

Ne avevo già scritti più di due atti e tuttavia non mi sentivo tranquillo. La *pièce* era molto interessante ma, a causa dell'ambientazione storica, mi portava sulla stessa via già percorsa da Meyerbeer.

Questa doveva essere anche l'opinione di Hartmann; il mio editore infatti fu così categorico che io feci in quattro pezzi le duecento pagine che ero venuto a sottoporgli.⁴

Dall'autunno 1871 al gennaio 1873, in attesa di trovare un soggetto che lo soddisfacesse, Massenet si dedicò alla composizione di *Marie-Magdeleine*. Primo frutto della sua collaborazione con Gallet, l'oratorio lo rese celebre dall'oggi al domani della prima rappresentazione con Pauline Viardot, l'11 aprile 1873. Nel frattempo, in seguito all'abbandono di Duprato, accettò di completare in pochi mesi *Don César de Bazan*, la cui prima assoluta all'Opéra-Comique nel novembre del 1872 fu un fiasco. Al contrario, la musica di scena per le *Erimyes* di Leconte de Lisle catturò subito l'attenzione sin dalla sua prima esecuzione al Théâtre de l'Odéon, nel gennaio 1873.

Il doppio successo del 1873 probabilmente confortò Massenet e Gallet, desiderosi di scrivere un'opera insieme: poco dopo la creazione di *Marie-Magdeleine* e dopo aver rinunciato alla musica per un balletto – *Le preneur de rats* – su soggetto di Théophile Gautier, sembra che Massenet abbia concentrato tutte le sue forze nella composizione di *Le roi de Lahore*, come testimonia una lettera indirizzata a Paul Lacombe il 20 ottobre 1873:

Già da sei mesi sto lavorando a un *grand-opéra* in cinque atti – poema scenico, interessante e curioso. / – Per un compositore che ama la scena, il fasto, la drammaticità e i contrasti, è veramente un libretto perfetto – / autori: Gallet – e ha lavorato molto anche il vostro amico Massenet, che da cinque anni cercava una *pièce* adatta alle sue speranze e ai suoi bisogni!

Non è l'opera annunciata sui giornali, ma un altro soggetto completamente diverso.⁵ Quanto al balletto, l'ho già accantonato e non ne voglio più sapere.⁶

L'opera, che era stata commissionata dal direttore dell'Opéra-Comique Camille du Locle,⁷ è ispirata al *Voyage autour du monde* del conte di Beauvoir. Il resoconto dettagliato del viaggio, effettuato nel 1866, uscì nel 1869 e poi, grazie all'enorme successo, eb-

⁴ JULES MASSENET, *Mes Souvenirs*, a cura di Gérard Condé, Paris, Plume, 1992, p. 106.

⁵ La «Revue et Gazette musicale» (*Nouvelles des théâtres lyriques*, XI/26, p. 206) annuncia il 29 giugno 1873: «Ernest Dubreuil e Louis Gallet collaborano al libretto di un *grand-opéra* in cinque atti, il cui soggetto è ispirato alle antiche leggende bretoni e sarà intitolato: *Tristan de Léonois*. La musica sarà composta da J. Massenet».

⁶ JULES MASSENET, lettera a Paul Lacombe, Paris, 20 ottobre 1873, Carcassonne, Bibliothèque municipale.

⁷ Cfr. JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Histoire d'une collaboration: Louis Gallet et Jules Massenet*, in JULES MASSENET, «Le Roi de Lahore»-«Hérodiade», «L'Avant-scène Opéra» n. 187, novembre-dicembre 1998, p. 54.

be numerose ristampe. Nel decimo capitolo, intitolato *Sept jours dans le royaume de Siam*, Beauvoir racconta una «leggenda affascinante» a cui si ispirerà Gallet:

Un principe indiano, innamorato di una giovane himalaiana, dovette attendere dieci anni per sposare la donna amata a causa di una guerra, durante la quale, grazie al suo incredibile coraggio, salvò il suo paese. La sera stessa delle nozze, morì improvvisamente. Dopo aver passato un anno di dolori sovrumani in Purgatorio, prese infine il volo attraverso la porta aperta del cielo dove lo attendeva la felicità eterna. «- Posso scendere per un'ora sulla terra per rivedere colei che ho tanto amato? Gridò all'angelo custode del cielo. - Puoi farlo, anima beata, ma questa ora ti costerà diecimila anni di quelle torture a causa delle quali le tue membra sono ancora intorpidite.». Senza esitare, discese sulla terra e cercò, tutto contento, attraverso le pianure ombrose della vallata del Cachemire, il luogo tanto caro dove dormiva il ricordo del suo incontro con la persona amata. La giovane ragazza era là, ma abbracciata a un altro e gli stava cantando con una voce divina la promessa d'amore eterno! Quando il principe ritornò in Purgatorio, l'angelo gli disse: «Sali direttamente in cielo; quello che hai appena visto è più doloroso per te che diecimila anni di dolori, fiamme e sofferenze!».⁸

Questo soggetto, molto diverso dalla stesura definitiva del libretto, sedusse incontestabilmente Massenet, che svolse con vera passione il suo lavoro a giudicare dalla numerosa ed entusiasta corrispondenza che il compositore inviava al suo librettista.⁹ Quest'ultima testimonia anche l'apporto costruttivo di Georges Hartmann e la partecipazione attiva di Massenet che, con la sua precisione abituale, si mostra esigente, suggerisce numerose modifiche, schizza a grandi tratti un testo per la versificazione o indica il numero di sillabe del verso che desidera adattare a un determinato tema musicale. La fitta corrispondenza mostra inoltre un compositore attento a non cadere nelle formule wagneriane o in quelle del *grand-opéra*, ma sempre desideroso di trasmettere delle emozioni ai suoi interpreti.

Massenet stesso si occupò in un primo momento dello scenario, proponendo delle aggiunte, come un «piccolo duetto (calmo e tranquillo)» per Sitâ et Kaled (atto secondo) o «un grande e vero duetto tra il tenore e il baritono» precisando la sua concezione dell'opera:

Considerate bene che non c'è niente di più pesante di una serie di recitativi e scene; i brani che colpiscono e che restano nella memoria sono i duetti con voci diverse, i terzetti - e anche le arie di carattere contrastante.¹⁰

Scartò una prima versione dell'atto secondo, «troppo letterario e sinfonico»,¹¹ a vantaggio di una seconda versione che «contiene una situazione magnifica [...], l'abbandono dell'esercito e la lotta di Alim con Scindia - tutti sulla scena - poi due individui soli do-

⁸ COMTE DE BEAUVOIR, *Java, Siam, Canton. Voyage autour du monde*, Paris, Plon et Cie, 1878, pp. 487-488.

⁹ CÉ. GÉRARD CONDÉ, *Les aventures du «Roi de Lahore»*, in Jules Massenet, «Le Roi de Lahore»-«Hérodiade» cit., pp. 46-53, e BRANGER, *Histoire d'une collaboration* cit., pp. 54-59.

¹⁰ JULES MASSENET, lettera a Louis Gallet, Fontainebleau, [estate 1873], in BRANGER, *Histoire d'une collaboration* cit., pp. 54-55.

¹¹ *Ibid.*, p. 55.

po questo episodio violento».¹² Questa preoccupazione si manifesta ugualmente nella stesura dell'atto quarto, dove «bisogna assolutamente che Scindia, il primo baritono, agisca e canti cose diverse rispetto alle frasi dell'ensemble».¹³

Il 16 settembre 1873, Massenet ricevette con grande soddisfazione l'atto secondo, di netta rottura con i modelli del *grand-opéra*:

Questo secondo atto è completamente nuovo all'aspetto - i tagli sono un po' innovativi per l'epoca di Jouvin¹⁴ e altri critici - Ci sono degli episodi melodici rassicurativi - ma c'è soprattutto movimento.¹⁵

L'indomani precisò le sue idee - «C'è un piccolo duetto [fra Sitâ e Kaled, nell'atto secondo] melodico e cantabile (*sul genere del duetto Jésus-Méryem [Marie-Magdaleine]*) ma più poetico, con più sentimento e che è più a effetto» - e poi fornì delle indicazioni precise al suo librettista sull'atto terzo:

Fate in modo che possa far cantare un bel brano melodico ad Alim - Ricordatevi l'emozione della scena dell'Orfeo di Gluck all'Inferno - I dannati rispondono urlando al dolce pianto di Orfeo. Qui vorrei che il dolore di Alim fosse centrale - e ancora più forte man mano che le *bayadères* vengono a consolarlo.¹⁶

Qualche giorno più tardi Massenet scrisse di suo pugno il testo «che desiderava far cantare ad Alim» aggiungendo nuove raccomandazioni: «Cercate di ottenere un *crescendo d'espressione*; che io possa passare successivamente dal *sisurro* appena accennato ai gemiti, al pianto vero e proprio, e infine alle grida più laceranti. [...] Voglio il dolore, la disperazione, il terrore!».¹⁷ Quest'aria, di cui si trova traccia nel manoscritto, sarà poi amputata della seconda sezione. Forse Massenet la riteneva troppo diversa dallo stile della prima parte del *tableau - Marche céleste*¹⁸ et ballet - che lui definisce così:

La musica [...] è allegra, luminosa e non è assolutamente di stampo wagneriano né sentimentale. Ora ho chiara la mia immagine del Paradiso - L'aria è leggera, le anime felici di una gioia inconsapevole, il desiderio terrestre è sconosciuto ai loro occhi - più energia - un sentimento piacevole e senza malinconia - si respira liberamente - anche senza troppo languore nella mia musica - il tema d'amore compare con Alim - il tocco del violoncello questa volta!!! - [...] Forse voi vi aspettate una musica per il Paradiso come quella del secondo atto di Thulé¹⁹ - con del-

¹² MASSENET, lettera a Louis Gallet e Georges Hartmann, s.l., 18 agosto [1873], *ibid.*

¹³ MASSENET, lettera a Louis Gallet cit.

¹⁴ Bénédict Jouvin, critico musicale, incontrò gli autori di *Le roi de Lahore* così come è testimoniato sia dalla sua recensione dell'opera (*Théâtre de l'Opéra*, in «Le Figaro», 4 maggio 1877) sia da una lettera inviata da Massenet a Gallet (in BRANGER, *Histoire d'une collaboration* cit., p. 59).

¹⁵ CÉ. JULES MASSENET, lettera a Louis Gallet, Fontainebleau, 16 settembre [1873], *ibid.*, p. 55.

¹⁶ MASSENET, lettera a Louis Gallet, Fontainebleau, 17 settembre [1873], *ibid.*

¹⁷ MASSENET, lettera a Louis Gallet, Fontainebleau, 27 settembre [1873], *ibid.*

¹⁸ Secondo Massenet (lettera a Louis Gallet, Fontainebleau, 28 settembre [1873], *ibid.*, p. 59), il coro «Tutto risplende!» è «di una ispirazione superiore a quella delle Nuits de Walpurgis del Faust».

¹⁹ Questa osservazione invalida l'ipotesi secondo cui questo atto sarebbe una trascrizione integrale di *La Coupe du Roi de Thulé* come ha sostenuto GEORGES SERVÈRES (*La Musique française moderne*, Paris, G. Havard Fils, 1897, p. 124).

le melodie snervanti – Ho scritto un *Paradis féerique* [...]. Prima di tutto mi servirà per accompagnare la mia musica – sfarzo, uno splendido *décor*, e delle fanciulle nude – tutte nude.²⁰

A questo punto della composizione, Massenet fece il punto del suo lavoro in una lettera in cui, ancora una volta, manifestava la volontà di allontanarsi da modelli troppo generici:²¹ «C'è lo spirito del *grand-opéra* ma è leggero talvolta – nel *secondo* e *terzo* atto – quando io dico *leggero*, non voglio dire *op[éra]-comique* ma della musica meno *pesante* e delle *idee nuove!*». Appare come un compositore contento e soddisfatto della collaborazione con Gallet: «C'è veramente molto di bello in questo poema – lo preferisco anche a *Méryem*, il cui tono evangelico non permetteva sempre alcune sfumature e certe espressioni»;²² «Navigo nella tranquillità – Ho un'opera che mi piace e ho fatto bene ad aspettare – [...] Voi avete la sensibilità del compositore!».²³ Il 7 ottobre 1873, metteva «in ordine»²⁴ i primi tre atti, ma due giorni dopo riprendeva il duetto di Scindia et Sitâ (atto primo) ancor prima di aver ascoltato il tenore Sylva nella scena dell'abbandono (atto secondo). Soddisfatto, Massenet sperava che interpretasse il ruolo di Alim per la rappresentazione prevista all'Opéra.²⁵

L'anno seguente il compositore continuò il suo lavoro in modo più episodico, probabilmente a causa di un rifiuto inspiegabile da parte dell'Opéra. Ma il 6 giugno 1874 acquistò ancora una volta fiducia: «*Le roi de Lahore* procede – certo che procede! Certo che procede!».²⁶ Questa espressione parodica sembra quasi un omaggio a Offenbach che stava premendo per favorire la rappresentazione dell'opera di Massenet a Vienna, senza dubbio all'Hofoper, diretto da Franz Jauner. In vacanza a Uriage, dove compose *Ève*, nuovo oratorio su versi di Gallet,²⁷ Massenet annunciò al suo librettista che l'autore de *La belle Hélène*, «sempre ben disposto», ascolterà *Le roi de Lahore* «con grande interesse».²⁸ Durante il suo soggiorno, il compositore trovò tuttavia qualche difficoltà nel completare la sua opera: ritoccò il primo atto e suggerì modifiche alla scena finale, che doveva essere breve rispetto alla consuetudine della «forma usata nelle strette dei finali d'opera».²⁹

²⁰ MASSENET, lettera a Louis Gallet, Fontainebleau, 1 ottobre [1873], in BRANGER, *Histoire d'une collaboration* cit., p. 55.

²¹ Si veda il saggio di Steven Huebner in questo volume.

²² MASSENET, lettera a Louis Gallet, Fontainebleau, 6 ottobre [1873], in BRANGER, *Histoire d'une collaboration* cit., p. 55.

²³ MASSENET, lettera a Louis Gallet, [Fontainebleau], 28 [settembre 1873], *ibid.*

²⁴ MASSENET, lettera a Louis Gallet, Fontainebleau, 7 ottobre [1873], *ibid.*, p. 56.

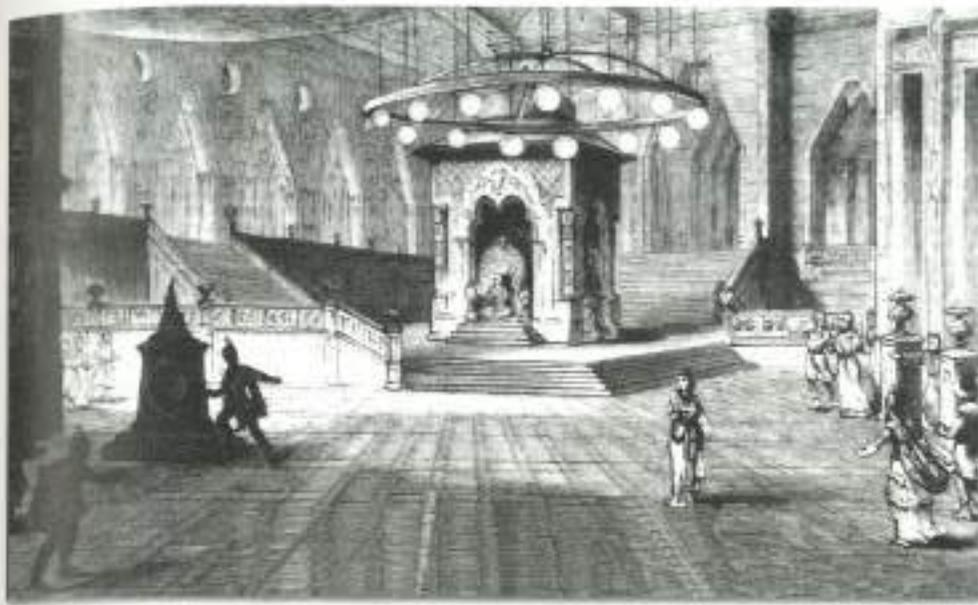
²⁵ MASSENET, lettera a Louis Gallet, s.l., 10 ottobre 1873, *ibid.* Secondo EDOUARD NOËL e EDMOND STOLLIG (*Les Annales du théâtre et de la musique*, 1876, Paris, Charpentier, 1877, p. 43), Eloi Sylva, che debuttò all'Opéra di Parigi nel 1872 come protagonista di *Robert le Diable*, terminò il suo contratto nel 1876.

²⁶ MASSENET, lettera a Edouard Blau, Fontainebleau, 6 giugno 1874, in DEMAR IRVINE, *Massenet*, Portland, Amadeus Press, 1994, p. 80.

²⁷ Poco prima il librettista gli aveva già dato il libretto di una operetta, *L'adorable Bel'boul*, rappresentata il 18 aprile 1874.

²⁸ MASSENET, lettera a Louis Gallet, Uriage, 23 agosto [1874], in BRANGER, *Histoire d'une collaboration* cit., p. 56.

²⁹ MASSENET, lettera a Louis Gallet, Uriage, 26 settembre [1874], *ibid.*



1. Auguste Rubé (1815-1899) e Philippe Chaperon (1823-1907), bozzetto scenico (s.l.) per la prima rappresentazione assoluta.

2. Joseph Chéret (1836-1932), bozzetto scenico (*Accompagnamento di Alim*) per la prima rappresentazione assoluta.

Nel 1875 Massenet continuò il suo lavoro in vista di eventuali rappresentazioni al Théâtre de la Monnaie a Bruxelles. Il 3 ottobre scrisse:

Ho dunque terminato la mia opera su cui ho passato già diversi anni, mesi settimane e notti ... Non ho mai avuto un tale coraggio, un tale ardore, una preoccupazione così costante! È là – davanti a me – con i suoi fogli anneriti e così spesso cancellati – eccola dunque finita – dalla prima battuta dell'*ouverture* (ci sarà dunque un'*ouverture*??) all'ultima nota del *tableau* finale.³⁰

Poco tempo dopo, Louis Gallet rinnovò la richiesta a Olivier Halanzier, direttore dell'Opéra di Parigi:

Permettetemi di dirvi che avete tra le mani un'opera sulla quale contano sia il compositore che il librettista, – alla cui realizzazione hanno dedicato tutto il loro tempo e la loro cura; un'opera breve, chiara, talvolta drammatica e brillante, tale e quale, a nostro parere, bisognerebbe concepirla nella prospettiva di questa magnifica concezione di opera nuova, che sembra fatta apposta per scene luminose e grandiose. Massenet vi ha detto con quale interesse ha lavorato a questo soggetto che ha vissuto, per così dire, scena per scena. Quando voi ascolterete la musica, – e ne avrete il desiderio di ascoltarla, non ne dubito – vedrete quale importanza dona alle parti drammatiche e appassionate dell'opera e quanto è piena di colore musicale, di eleganza e di forza.³¹

Halanzier aspettò il momento buono per rispondere perché l'anno seguente Massenet gli ricordò – in una lettera consegnata direttamente da Gallet – le «disposizioni benevolenti» che lui aveva manifestato al fine di chiedere il permesso di lasciar cantare Gabriel-Krauss in *Marie-Magdeleine* all'Odéon:

Il successo che otterrà questa ripresa [...] assicurerà una maggiore autorevolezza presso il pubblico e [...] offrirà delle garanzie più considerevoli il giorno [...] in cui [si potrà] rappresentare [*Le roi de Lahore*].³²

Nonostante il progetto non sia stato portato a termine, l'opera, nella forma in quattro atti, venne infine presentata all'Opéra il 10 luglio 1876.³³ Durante le numerose prove che iniziarono poco tempo dopo, Massenet trasformò considerevolmente il proprio lavoro, suddividendolo in cinque atti. Nei primi mesi del 1877, pensò anche di comporre per Jeanne Fouquet, interprete del ruolo di Kaled, una «Romance-Sérénade», brano che non sarebbe stato aggiunto subito all'opera.

La *première* al Palais Garnier il 27 aprile 1877 incontrò un successo considerevole che innalzò Massenet sulla vetta delle scene liriche. La stampa nel suo complesso fu molto positiva soprattutto nei confronti del compositore, come testimoniano Édouard Noël e Edmond Stoullig:

³⁰ Cfr. CONDÉ, *Les aventures du «Roi de Lahore»* cit., p. 48.

³¹ LOUIS GALLET, lettera a Olivier Halanzier, Paris, 8 ottobre 1875, in BRANGER, *Histoire d'une collaboration* cit., p. 56.

³² MASSENET, lettera a Olivier Halanzier, Paris, 7 mars 1876, *ibid.*

³³ Cfr. NOËL et STOULLIG, *Les Annales du théâtre et de la musique* cit., p. 34.

Il risultato di questa serata si riassume in tre semplici parole: un bel successo per il nostro primo teatro lirico, un vero trionfo per il giovane e gagliardo compositore che si può considerare, da qui in avanti, capo indiscusso della nostra già celebre scuola musicale. [...] L'autore di *Ève* e *Marie-Magdeleine*, che ha già scritto delle pagine così piene di fascino, non ha mai prodotto niente di così vario, né di più sinceramente ispirato. Si conosceva già da tempo la profonda abilità del compositore nel gestire l'orchestrazione, nel disporre dei singoli suoni dell'orchestra, nel produrre alcuni accostamenti di timbri che conferiscono alla sua musica gli effetti più interessanti e raffinati. Tuttavia, ci si domandava se l'incomparabile sinfonista possedeva la fibra teatrale. Ora, la partitura del *Roi de Lahore*, è considerevole sia per l'eleganza dello stile che per la consapevolezza e la sincerità con cui è stata scritta dall'inizio alla fine. Massenet va dritto al suo scopo, senza fermarsi per strada sacrificandosi al gusto del volgare o per fare la minima concessione all'una o all'altra scuola. Il compositore si dona interamente, non imita nessuno, è soltanto se stesso: Massenet. C'è dunque qualcosa di male, in musica, ad avere uno stile molto personale e ad essere *qualcuno*? Chi potrebbe rimproverare a Massenet di disdegnare le vecchie formule e di non voler proseguire lungo i sentieri che altri hanno affollato prima di lui?³⁴

In un'intervista accordata a Benedict Jouvin, Massenet fornisce alcune indicazioni sulla sua estetica originale e articolata. Non nasconde assolutamente «l'impressione che avevano suscitato le grandi e belle pagine dell'*Aida* di Verdi» e aggiunge «io sono stato wagneriano, forse anche troppo; oggi ammiro la bellezza tanto in Wagner quanto negli altri compositori». ³⁵ La sua partitura è in ogni caso innovativa al punto da attirare l'attenzione di Čajkovskij³⁶ o di Puccini, che, alla morte del compositore francese, affermò: «La giovane scuola italiana piazzò *Le roi de Lahore* in testa alle opere di Massenet». ³⁷

La ricezione italiana

L'eccezionale accoglienza dei teatri della penisola probabilmente favorì il vivo entusiasmo dei giovani compositori italiani. Infatti, dopo il successo ottenuto al Palais Garnier, che aprì le porte di numerosi teatri stranieri, *Le roi de Lahore* conobbe una grande fama in Italia grazie all'editore milanese Giulio Ricordi. Questa importante serie di rappresentazioni, principalmente avvenute tra il 1878 e il 1879, corrispose a un periodo favorevolmente intenso della carriera di Massenet, al quale il compositore consacrerà addirittura un capitolo intero delle sue memorie.³⁸

Dopo aver assistito ad alcune prove a Parigi, Ricordi decise di far rappresentare l'opera in Italia prima ancora di conoscere le reazioni della stampa e del pubblico francese, come si evince da una lettera inviata da Massenet il 15 aprile 1877:

³⁴ EDOUARD NOËL et EDMOND STOULLIG, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1877, Paris, Charpentier, 1878, pp. 18-21.

³⁵ BENEDEKT [Jouvin], *Théâtre de l'Opéra* cit.

³⁶ Si veda nuovamente il saggio di Steven Haebler in questo volume.

³⁷ Cfr. CAMILLE LE SENNE, «Massenet (1842-1912)», in *Encyclopédie de la musique*, diretta da A. Lavignac et L. de La Laurencie, Paris, Delagrave, 1931, p. 1731.

³⁸ MASSENET, *Mes souvenirs* cit., «Théâtres d'Italie», pp. 121-130.



Eugène Lacoste, figurini per la prima rappresentazione assoluta.

Sono profondamente commosso dai vostri sentimenti nei miei confronti e niente poteva farmi più piacere della vostra stima e della vostra benevola simpatia! –

Mi ha colpito in particolare quello che mi dite della vostra conversazione con i maestri Boito e Faccio³⁹ –

Li ammiro entrambi e sono felice di poter stringere le mani di personaggi così illustri –

Che gioia tornare a Milano!... ho pianto tanto il giorno in cui sono stato richiamato da Roma dopo due anni di piacevole soggiorno!...⁴⁰

Amo l'Italia... e finalmente conoscerò coloro che mi hanno entusiasmato con le loro opere –⁴¹

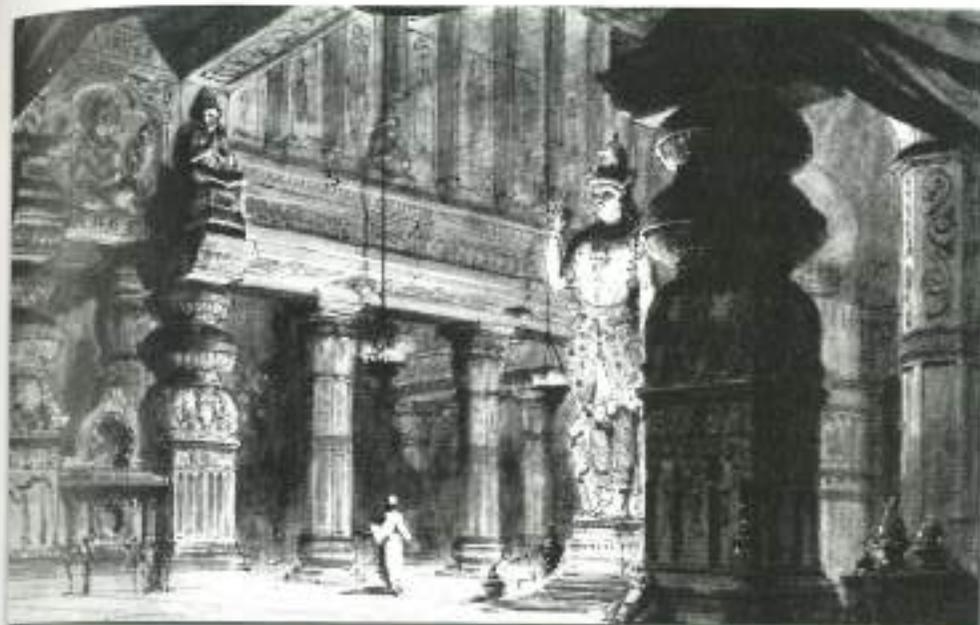
Le varie rappresentazioni erano poi affiancate dalla pubblicazione dello spartito italiano, per il quale Massenet proseguì il suo lavoro. Aggiunse *in primis* la «Romance-Sérénade» per Kaled⁴² e compose, all'inizio dell'estate del 1877, un importante duetto tra Sitâ et Timour, che costituisce il primo *tableau* dell'atto quarto, una musica nuova per l'aria di Alim nello stesso atto (n. 12 bis «Ô Sitâ bien aimée») e inserì un nuovo arioso nell'atto quinto (n. 14 bis «Que les douceurs de la Terre») in risposta alla richiesta di José-

³⁹ Arrigo Boito, compositore e librettista, collaborava intensamente con Franco Faccio, allora direttore stabile dell'orchestra del Teatro alla Scala di Milano.

⁴⁰ Contrariamente a Berlioz o a Debussy, Massenet conserverà un ottimo ricordo del suo soggiorno in Italia, conseguente alla vittoria del Prix de Rome nel 1863.

⁴¹ JULES MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Paris, 15 aprile 1877, Archivio storico Ricordi (ora consultabile presso la Biblioteca Beadense di Milano; tutte le lettere qui riprodotte indirizzate all'editore milanese appartengono all'Archivio storico Ricordi, e si riproducono con il cortese consenso dei responsabili). Massenet manifesterà spesso il suo interesse per il *Mefistofele* di Boito.

⁴² Il 21 luglio Massenet scrive a Giulio Ricordi da Fontainebleau: «Ho scritto il nuovo brano per la mezzosoprano» (Archivio storico Ricordi).



1. Philippe Chaperon (1823-1907), bozzetto scenico (V) per la prima rappresentazione assoluta.
2. Pere Valls (Pedro [Pere] Valls Bofarull, 1840-1886), bozzetto scenico per *Le roi de Lahore*, Madrid, Teatro Real, 1878.

phine de Reszké, prima interprete del ruolo di Sitâ.⁴³ Quest'ultimo brano, cantato nell'autunno 1877 al Palais Garnier, non sarà poi inserito nella partitura italiana su suggerimento di Ricordi:

Ho scritto le *move battute* del quinto atto per soddisfare il desiderio di Mademoiselle de Reszké, che cercava un altro effetto per la ripresa dell'opera al suo ritorno. –

Sono della vostra stessa opinione a questo proposito e trovo che l'aria in 3/4 [n. 14 «De ma douleur que la mort me délivre»] che è inserita nella partitura è più ispirata e si lega meglio all'atmosfera del quinto atto.⁴⁴

L'editore milanese spinse in seguito il compositore a riprendere la «Romance-Sérénade» di Kaled, la cui nuova versione sarà terminata nel mese di agosto.⁴⁵ In settembre, per preparare le rappresentazioni di *Le roi de Lahore* a Torino e a Roma, Massenet soggiornò in Italia; qui prese forma anche l'idea di una nuova opera, di cui Ricordi desiderò assicurarsi l'esecuzione nel suo paese: *Hérodiade*. È dunque un compositore interamente preso da progetti italiani quello che dà a Ricordi notizie sulla ripresa parigina di *Le roi de Lahore*:

La prima è stata ieri sera! – eccellente ripresa – non so che cosa penseranno i nostri severi critici e ignoro ancora che cosa scriveranno?... e tuttavia... io sono contento dell'accoglienza del pubblico –⁴⁶

Durante questo periodo Massenet seguì con attenzione i preparativi delle rappresentazioni italiane, sia controllando a più riprese la precisione dei tempi metronomici, sia riuscendo ad ottenere l'impiego di strumenti allora rari come il sassofono, a cui il compositore teneva particolarmente.⁴⁷ Corresse le bozze della partitura italiana con estrema precisione, ma al tempo stesso con grande soddisfazione, come si legge nella lettera di risposta che Massenet inviò a Ricordi per confermare l'arrivo della partitura, con un entusiasmo venato di inquietudine:⁴⁸

Hartmann mi ha inviato subito la vostra meravigliosa partitura! –

Cosa posso dire che vi esprima chiaramente cosa penso di tutto quello che fate per me?

Sono molto toccato dalle vostre premure, dalla vostra amicizia e vi abbraccio affettuosamente – [...]

⁴³ Cfr. CONDÉ, *Les aventures du «Roi de Lahore»* cit., p. 50.

⁴⁴ JULES MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Fontainebleau, 20 agosto 1877 (Archivio storico Ricordi).

⁴⁵ Cfr. MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Saint-Moritz, 1 settembre 1877 (ivi).

⁴⁶ MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Paris, «mardi matin» 6 novembre 1877 (ivi).

⁴⁷ In una *Note spéciale au sujet des instruments supplémentaires* (Archivio storico Ricordi) del 9 ottobre 1877, Massenet scriveva: «[atto terzo solamente] / [...] Queste due parti [di sassofono] non possono essere soppresse. – sono infatti indipendenti dai due clarinetti, dai due corni e dai due o quattro fagotti – / – Se non ci sono i sassofoni queste due parti essenziali dovranno essere rimpiazzate da due strumenti la cui sonorità si avvicini loro il più possibile.». Il 29 novembre, Massenet esternò a Ricordi la sua inquietudine – «E rimpiazzando i sassofoni, che sonorità si potrà ottenere? !..» – prima di esclamare l'8 dicembre: «Hartmann mi ha assicurato, da parte vostra, che avrò i sassofoni e la tuba... / Benissimo!!» (Archivio storico Ricordi).

⁴⁸ Ricordi fece ugualmente pubblicare, nel gennaio 1878, un volume di *Disposizioni sceniche* che testimonia dei cambiamenti effettuati a Parigi.

Adesso che sorte tocca a queste trecentocinquantesi pagine???...

Mi annunciano che a Torino ci sono sui giornali giudizi di cronisti ostili a Depanis e alla nostra opera – è crudele prima ancora di averla ascoltata! –

– Voi mi avete preparato in modo che bisogna che mi facciano una bella accoglienza – sarebbe spiacevole non essere notato con una tenuta di quel genere!!! –⁴⁹

Questa preoccupazione, che Massenet manifesterà durante tutta la sua carriera, derivava dal fatto che un insuccesso avrebbe potuto pregiudicare l'obiettivo più importante, la sala più ambita da tutti i compositori d'opera eseguiti in Italia:

Gounod sarà a Milano (con Poirson, suo collaboratore)⁵⁰ – il Maestro eseguito alla Scala, nella vostra città! – quando toccherà a me?? – Perdonate la mia ambizione – bisogna prima riuscire a Roma e a Torino!⁵¹

È dunque un compositore angosciato quello che era giunto nella capitale piemontese all'inizio del mese di febbraio 1878 per assistere alle prove. Appariva tuttavia fiducioso in una lettera a sua moglie in cui descrive il menù dettagliato della giornata di sabato 9 e domenica 10 febbraio:

Philippe Gille⁵² del *Figaro* [...] è venuto a Roma per descrivere i funerali del Papa.⁵³ / [...] – abbiamo parlato, riso un po' e siamo andati tutti e tre insieme in teatro dove si fanno le prove del Balletto del terzo atto e dei cori – e questo e quello... / – Infine è stato testimone dell'accoglienza che mi hanno riservato qui – del rispetto che hanno per il *Maestro III*. / – in seguito siamo andati a visitare la città – mi dispiace che non siamo riusciti a farlo insieme durante il nostro viaggio – è una specie di Bruxelles italiana – senza colore e abbastanza banale al primo impatto / – L'Italia si presenta bene talvolta nella facciata dipinta ad affreschi dell'esterno di una chiesa, e nell'espressione di qualche abitante che si riscalda al primo sole della stagione – poi è tutto – / – rientro alle 5 – chiacchiere intorno al fuoco – gli offriamo la cena che accetta volentieri – poi noi ci cambiamo – lui va a dormire perché parte il giorno dopo per Roma – (viene a salutarci e conta su di noi per informazioni sulla prima per «Le Figaro») – / Hartmann e io andiamo all'opera – *Don Carlo* – eccellente esecuzione – sala metà piena – ieri la funzione per la morte di Vittorio Emanuele⁵⁴ – è morto anche il Papa !!!! / – Saluti in tutti i pacchetti e visite ricevute nel nostro – infine eravamo al centro dell'attenzione di tutti – / – il manifesto riporta:

Mercoledì 13
prima rappresentazione
Il Re di Lahore
Grandiosa opera-ballo – !!!!
del cavaliere Giulio Massenet

⁴⁹ JULES MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Paris, 10 dicembre 1877 (Archivio storico Ricordi).

⁵⁰ Rappresentato all'Opéra-Comique nel 1877, *Cinq-Mars*, composto su un libretto di Paul Poirson e Louis Gallot, fu ripreso senza successo a Milano, all'inizio del 1878.

⁵¹ MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Paris, 24 dicembre 1877 (Archivio storico Ricordi).

⁵² Philippe Gille, celebre giornalista del «Figaro», condusse anche una carriera di librettista. Collaborerà poi alla *Manon* di Massenet (1884).

⁵³ Pio IX morì il 7 febbraio.

⁵⁴ Vittorio Emanuele II morì il 9 gennaio.

IL RE DI LAHORE al Teatro Regio di Torino.



Hitmanando re-Asie sulla terra, sua prima occupazione è quello di addebor-socantarsi in una piazza del giardino pubblico di Lahore...

...Il suo stile teatrale, vedendole a dormire, apre enter lo papa e, per suscitarsi al pagano, im-motenza a farsi portare in per-tentato.

Ma, infine, re-Asie di moglie e rimprovera al rivale d'aver tradito i patti del D' programano di Stradella. Applausi generali.



Dopo tanto ritorno re-Asie autore ed graditi del teatro amon-mer tutto papa: era il suo spavento è partito dalle stia-la parafino...

...In questo spet-tacolo teatrale è stato una cartina di par-tito, allo scopo di vol-lo alle braccia...

...all'epoca di re-Asie.

...essendo, inton-estanti, crede-ndo, sommi, se-stialione, l'atto-va spettacolo di

...in una bella parte (la il Tora... in tempo sono!



Casimiro Teja (1830-1897), Caricature «Il Pasquino», 1878, n. 5) disegnate in occasione della prima rappresentazione italiana (Torino, Teatro Regio, 1878). Torino, Biblioteche civiche e Raccolte storiche. Al Regio cantavano Giuseppe Fancelli (Alim), Giuseppe Mendioroz (Scindia), Enrico Dondi (Timur), Eleonora Mecacci (Nair/Sitâ), Maddalena Tamburlini Garulli (Kaled).

Stamani, domenica - siamo andati a mangiare alle dieci - / alle undici [prova] della *mise en scène* - Corteo - finale etc. balletto - / a mezzogiorno: il Maestro studia con gli artisti - al piano-forte in un piccolo foyer per le prove - È Hartmann che ha l'ultima parola sulla *mise en scène* - bisogna vederlo correggere questo, cambiare quello - [...] / Nel frattempo io mi occupo degli artisti - si devono migliorare dei movimenti... - alla fine si vedrà mercoledì se *Le roi de Lahore* è un successo grandioso come dicono gli iniziati e qualche illustre abbonato di Torino -⁵⁵

Il modo in cui il compositore impiegò la serata della domenica e il lunedì seguente è ricco di informazioni sugli artisti o sulle consuetudini dei teatri della sua epoca:

Ieri sera abbiamo onorato della nostra presenza l'opera - si rappresentava *Un ballo in maschera* del M° Verdi - poi un grande balletto in sette atti e quattordici quadri!... - / Molto ben montato, molto divertente e molto vivace - guadagnerebbe bene a Parigi - qui invece, tutto è tranquillo - / - aspettiamo Ricordi a mezzogiorno e mezzo - eccoti l'ordine di marcia della giornata

9 ½ - pose per il primo fotografo di Torino

10 h colazione veloce

10 ½ prove dei balli, delle figure etc.

11 h ½ - studio con la Signora Mecacci, il Signor Fancelli⁵⁶ *



Mezzogiorno - prove di tutta l'opera in scena con il pianoforte

3 - visite - presentazione con i giornalisti -

5 ½ cena veloce -

6 h *Grande prova generale coi costumi, messa in scena, ballo, artisti, orchestra, cori, etc., etc...*

Mezzanotte - a letto - agitazione, non riesco a dormire - Saresti meravigliata se tu sapessi che dopo *Faust* nessuna altra opera del genere G[ran]d opéra di un nuovo autore francese è stata rappresentata in Italia - da ieri infatti i giornali non si occupano che della morte del Papa e della prima di mercoledì -

- La sala sarà decorata con tappeti, fiori - girandola, etc.

⁵⁵ JULES MASSENET, lettera alla moglie, Torino, 10 febbraio 1878, collezione privata Bessand-Massenet.

⁵⁶ Eleonora Mecacci, soprano, e Giuseppe Fancelli, tenore.

Tutto è un avvenimento – e, quando io lascio trasparire le mie paure di un insuccesso, li vedo tutti così tranquilli, così felici che dubito che la direzione si arrabberebbe se fosse un fiasco – sono così calmi! [...]

* Vedere il disegno⁵⁷ – le mani⁵⁸ – noi lo abbiamo soprannominato *cinque e cinque fanno dieci*⁵⁹

Gli italiani avevano ragione ad essere fiduciosi: il 13 febbraio 1878, la prima di *Le roi de Lahore* al Teatro Regio fu un vero successo, preludio a numerose rappresentazioni nei teatri della penisola, in particolar modo a Roma dove Massenet, prima di assistere alla rappresentazione, il 21 marzo 1878, incontrò la regina Margherita, il figlio di Garibaldi e il papa Leone XIII, che aveva nuovamente ripreso il proprio posto...⁶⁰

Il talento dell'interprete di Sitâ (Nair nella versione italiana) – Maddalena Mariani-Masi, «ammirevole cantante e attrice tragica»⁶¹ –, spinse Massenet a riprendere nuovamente in mano la sua opera nel giugno seguente, come attesta una lettera in cui il compositore sottolinea il ruolo particolarmente influente di Ricordi:

Ho scritto i due cambiamenti che mi avete spinto a fare, e che ho promesso alla nostra celebre interprete! – / Spero che la nuova aria⁶² andrà bene e otterrà l'effetto sperato – / spero lo stesso per la seconda scena – / Ho seguito alla lettera tutte le vostre indicazioni così ingegnose – ho mantenuto alcune armonie* che mi piacevano molto – e, dietro vostro consiglio, ho proporzionato l'aria all'estensione della voce della Mariani – [...]

* Non parlo di me facendovi notare questi dettagli che sono frutto della vostra idea – vedere in particolare le battute 35, 36, 37 dell'*Adagio* – [...]

– Vi sono molto grato per la vostra attenzione nel migliorare la nostra opera e non è né per gentilezza né per debolezza che ho scritto questi cambiamenti – / Avete studiato molto bene il lavoro che si doveva fare – io ho seguito le vostre indicazioni – [...]

Mi ricordo sempre la nostra ultima cena a Roma... l'ottima accoglienza che ho ricevuto presso quelle signore⁶³ – e poi, è vicino al pianoforte [...] che ho schizzato le idee dell'ultima scena... e che ho fatto la promessa che mantengo in questo momento. [...]

Ah! Se la nuova aria fosse un giorno cantata alla Scala...

⁵⁷ Questo disegno e un estratto della lettera sono riprodotti nella monografia di ANNE MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris, Edition de Fallois, 2001, p. 66.

⁵⁸ Nelle sue memorie (*Mes Souvenirs* cit., p. 123), Massenet scriverà: «Avevamo un tenore celebre in questo periodo, il signor Fancelli. Possedeva una voce superba, ma il suo gesto abituale consisteva nel mettere le proprie mani in avanti, grandi e aperte e con le dita allargate. Malgrado questa abitudine sia poco piacevole, molti altri artisti che ho conosciuto usano questo espediente per conferire sentimento, o almeno lo credono, dal momento che loro stessi non provano assolutamente nessuna emozione.»

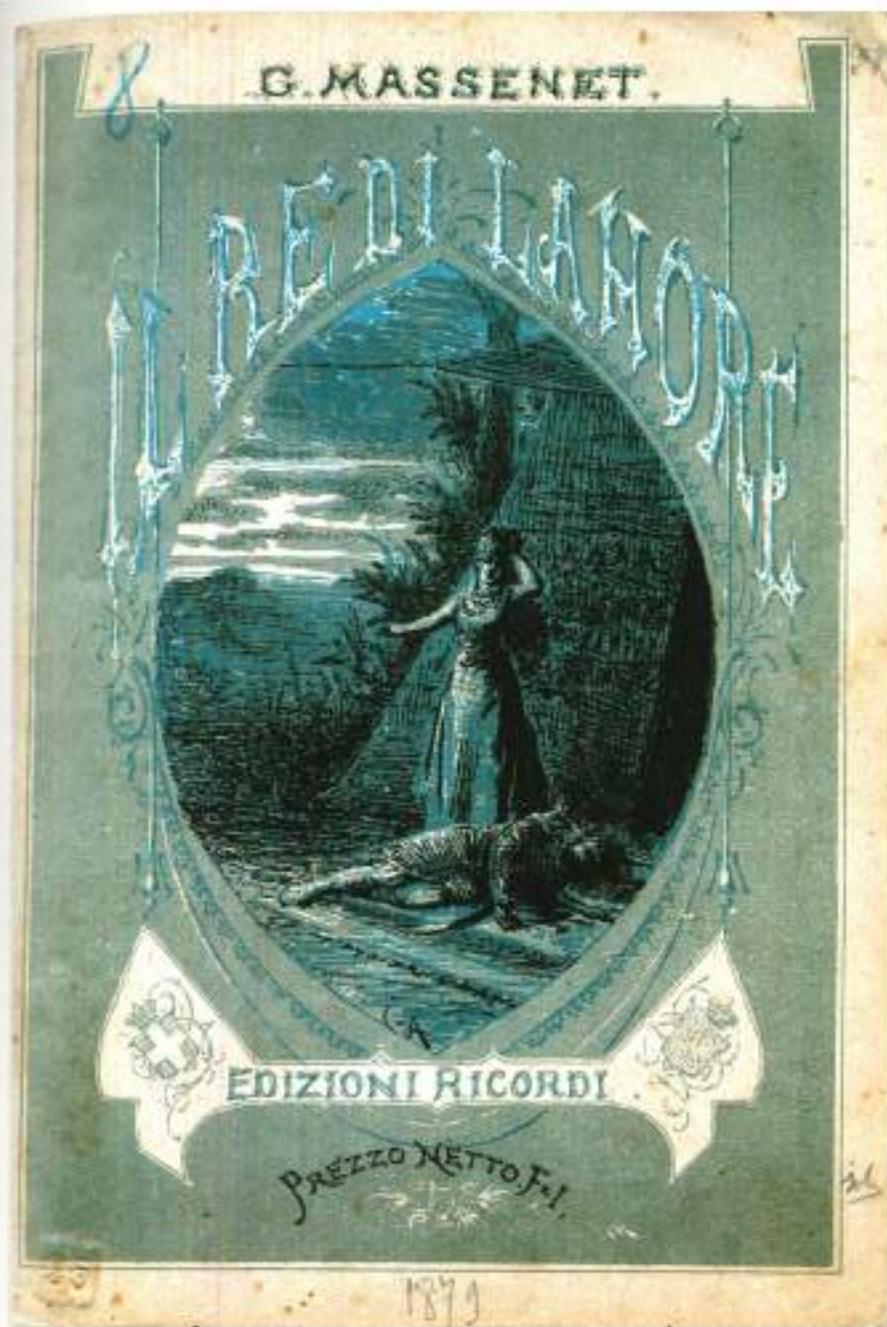
⁵⁹ JULES MASSENET, lettera alla moglie, Torino, Hôtel de l'Europe, lunedì mattina [11 febbraio 1878], collezione privata Bessand-Massenet.

⁶⁰ MASSENET, *Mes souvenirs* cit., p. 126.

⁶¹ *Ivi*, p. 123.

⁶² Questo brano («Preludio, Recitativo ed Aria») rimpiazzerà il nuovo quadro dell'atto quarto nella seconda edizione italiana. Cfr. CONDE, *Les aventures du «Roi de Lahore»* cit., p. 52.

⁶³ Probabilmente Maddalena Mariani-Masi e sua sorella, che partecipò ugualmente alla produzione romana di *Le roi de Lahore*.



Copertina del libretto per la ripresa a Milano, Teatro alla Scala, 1879. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Francesco Tamagno (Alim), Giovanni Lassalle (Scindia), Edoardo de Reszké (Timur, Indra), Anna D'Angeri (Nair/Sitâ), Silvia Montalba (Kaled).

– Vedrete l'effetto con le fanfare – non dubitate – è molto pratica come esecuzione e forse nuova quanto all'effetto – ⁶⁴

Dopo essersi recato nuovamente in Italia alla fine del mese di settembre, dove assisté alla rappresentazione bolognese⁶⁵ di *Le roi de Lahore* mentre stava già lavorando al libretto di *Hérodiade* con i suoi collaboratori italiani, Massenet si occupò essenzialmente delle rappresentazioni di *Le roi de Lahore* alla Scala. Divenuto in ottobre professore di composizione al Conservatoire di Parigi, eletto membro dell'Institut a fine novembre, mantenne un atteggiamento umile al momento di inviare i suoi ringraziamenti a Ricordi:

La vostra informazione mi è stata il più gradito complimento! Caro e buon amico, sono stato contento perché sapevo che anche voi lo sareste stato – / – non è vero? – / – quello che è importante è un successo a Milano – [...] / Riuscire a Milano è importante oltre ogni cosa.⁶⁶

Ai suoi occhi infatti, i cambiamenti apportati per la Mariani-Masi avrebbero assicurato il successo dell'impresa:

Quando saprò la sorte dell'aria del quarto atto????

Se M^{le} d'Angeri⁶⁷ non può interpretarlo, se questo brano non è adatto al suo tipo di voce – io vi domanderò (in tutti i modi) di sopprimere il duetto Nair-Timour del primo quadro del quarto atto ma di lasciare in Mi l'aria dell'atto quinto. –

– Mi sembra molto preferibile la nuova aria del quarto atto (con le fanfare) e la nuova scena del quinto atto – sono due idee vostre!...⁶⁸

Il compositore vinse la causa perché scrisse a Ricordi da Vienna, dove si era fermato prima di giungere a Budapest per la prima della sua opera:

Il cuore mi batte all'impazzata quando penso alla prima alla Scala – è la mia sola preoccupazione! – / grazie per la nuova aria e pensate che io so, sin da adesso, quanto M^{le} d'Angeri sia una artista notevole – / Jauner mi ha assicurato che le chiederà di cantare Nair all'opera di Vienna nel mese di aprile! Che fortuna per me!! – *Le roi de Lahore* sarà rappresentato a Monaco alla fine di aprile e anche a Vienna⁶⁹ – / – ma è Milano che mi preme per il momento – sono così fiero che la mia opera sia suonata alla Scala!!!!⁷⁰

Lungo la strada per la Lombardia, Massenet, in gennaio, assistette probabilmente a una rappresentazione di *Le roi de Lahore* alla Fenice di Venezia, dove l'opera fu rappresentata a partire dal 26 dicembre. Giunse a Milano alla fine di gennaio per controllare i

⁶⁴ JULES MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Fontainebleau, 17 giugno 1878 (Archivio storico Ricordi).

⁶⁵ L'opera era stata rappresentata anche a Vicenza, a partire dal 15 agosto 1878.

⁶⁶ JULES MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Paris, 5 dicembre 1878, Archivio storico Ricordi.

⁶⁷ Anna d'Angeri, soprano, interpretò il ruolo di Nair alla Scala.

⁶⁸ JULES MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Paris, 1 gennaio 1879, Archivio storico Ricordi.

⁶⁹ Se l'opera è stata rappresentata a Monaco il 13 maggio 1879, al contrario non sembra che sia mai andata in scena al Ringtheater di Vienna, che doveva allestire la prima mondiale di *Les contes d'Hoffmann* nell'autunno del 1879.

⁷⁰ JULES MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Vienna, 13 gennaio 1879 (Archivio storico Ricordi).

preparativi della rappresentazione che, il 6 febbraio, raccolse un incredibile successo: l'opera fu replicata per ben venti volte durante la stagione.⁷¹

Durante il rientro a Parigi, pensava già alla sua prossima opera, concepita appositamente per l'Italia:

Quando viene la sera, penso a questo teatro, a questo bel teatro, a questo caro teatro!!! –

Vorrei già essere lì –

Grazie per tutte le vostre attenzioni e per il vostro affetto – attendo la primavera e la mia libertà per andare avanti con *Erodiade* [sic] –

Vi terrò al corrente di questo lavoro – ho fede!⁷²

Alla fine, rifiutata dall'editore italiano, l'opera non fu rappresentata a Milano, ma a Bruxelles nel 1881.⁷³ Nonostante questo inconveniente, Massenet conserverà un ricordo toccante delle rappresentazioni di *Le roi de Lahore* in Italia.⁷⁴ Alla vigilia della prima di *Roma* a Montecarlo, il 17 febbraio 1912, il compositore ormai anziano – morirà infatti l'agosto successivo – ringraziò Ricordi per il suo continuo appoggio: «voi non mi dimenticate... e voi sapete che il ricordo degli anni 1878... 1879... per me è incancellabile!...».⁷⁵

(traduzione dal francese di Michela Niccolai)

⁷¹ Lo stesso anno l'opera fu eseguita a Pisa, Genova e Mantova.

⁷² JULES MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Paris, 13 febbraio 1879 (Archivio storico Ricordi).

⁷³ Dopo il trionfo a Bruxelles, Ricordi si occupò di far rappresentare *Hérodiade* alla Scala nel febbraio 1882, ma poi fu Edoardo Sonzogno ad occuparsi delle rappresentazioni italiane delle opere di Massenet.

⁷⁴ L'opera fu rappresentata regolarmente in numerosi teatri italiani, in particolare alla Scala con la direzione di Arturo Toscanini (1899). Fu ripresa anche all'Arena di Verona nel 1923.

⁷⁵ JULES MASSENET, lettera a Giulio Ricordi, Montecarlo, 3 febbraio 1912 (Archivio storico Ricordi). Giulio Ricordi morì poco prima del compositore francese, il 6 giugno 1912.



Il cartellone del Regio di Torino, 1898-1899. Nel *Re di Lahore*, che apriva la stagione, cantavano Vincenzo Boletto (Alim), Eugenio Giraldoni (Scindia), Felice Foglia (Timar), Giulio Rossi (Indrà), Maria Labia (Nair/Sità), Ida Monteleone (Kaled).

Steven Huebner

Le roi de Lahore e il crepuscolo di un genere

Nel 1875 il nuovo Opéra di Parigi spalancò le porte al *boulevard* che gli si stendeva davanti come un gigantesco tappeto di benvenuto. L'architetto Charles Garnier aveva progettato l'edificio – da lì in avanti conosciuto da tutti come Palais Garnier – molti anni prima, quando il prestigio del *grand-opéra* francese era allo zenit. La sua intenzione era quella di realizzare una grandiosa cornice attorno ad un genere connotato da un carattere e da uno sfarzo monumentale, da una magnificenza scenica e da un tecnologico *savoir faire*. Trascorse molto tempo prima che la nuova sala venisse completata, e ciò ha dato adito ad una certa ironia, perlomeno alla luce di quanto la storia dell'opera ha potuto mettere in rilievo. Col senno di poi, infatti, risulta evidente che, portato a termine il nuovo edificio di Garnier, il *grand-opéra* sarebbe presto tramontato. Giacomo Meyerbeer, Fromental Halévy e Daniel-Esprit Auber, i precedenti creatori e maestri del genere, erano tutti deceduti. Nonostante la sua arte teatrale si fosse fondata sui progressi compiuti dai compositori dei palcoscenici parigini, Richard Wagner (e i molti critici che lo sostennero) ben presto si scagliò con veemenza contro il *grand-opéra*, e nel 1875 le sue critiche avevano già fatto molti proseliti nella cultura europea. Per il resto del secolo, il sempre maggiore entusiasmo per le opere di Wagner sembrò essere controbilanciato in ugual misura dal calo di interesse nei confronti del *grand-opéra*. L'ultimo successo internazionale di una certa longevità fu *Aida* (1871) di Giuseppe Verdi – nemmeno scritta per Parigi. Eccezion fatta per *L'africane* di Meyerbeer (rappresentata per la prima volta nel 1865, ma abbozzata oltre vent'anni prima) e *Hamlet* (1868) di Ambroise Thomas, i numerosi *grands-opéras* che avevano debuttato all'Opéra durante il quarto di secolo precedente l'apertura del Palais Garnier languivano al botteghino. Anche Charles Gounod, giovane promessa fra i compositori francesi emergenti tra il 1850 e il 1875, registrò due insuccessi all'Opéra con *La nonne sanglante* (1854) e *La reine de Saba* (1862). Alla prima del 1867, critica e opinione pubblica francese rimasero significativamente indifferenti ai notevoli meriti del *Don Carlos* di Verdi – a ragione stimabile come il più importante *grand-opéra* mai scritto. Solo eliminando alcuni elementi di quel genere, Verdi arrivò ad ottenere con *Don Carlos* un modesto successo nei teatri italiani, e per una sua completa rivalutazione critica si è dovuto aspettare la seconda metà del secolo ventesimo.¹

¹ Per un resoconto generale sulla storia del tardo *grand-opéra*, cfr. STEVEN HUEBNER, *After 1850 at the Paris Opéra: Institution and Repertory*, in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, a cura di David Charlton,

Senza negare l'utilità dei resoconti in merito a 'genesi e declino' nell'analisi culturale (tralasciata con troppa facilità nell'attuale critica postmoderna), val la pena di sottolineare che i personaggi coinvolti in eventi storici spesso agiscono con differenti posizioni critiche. Stando al consenso generale della critica e ad un'indagine di mercato a tappeto del 1875, il genere era ancora vivo e vegeto, a dispetto degli sprezzanti attacchi dei circoli wagneriani. Dopo la resa dei francesi all'esercito di Bismarck e la caduta del Secondo Impero, la psicologia collettiva nazionale giocò senza dubbio un ruolo fondamentale nella sopravvivenza del *grand-opéra*. Il Palais Garnier fu uno dei grandi progetti urbani di Napoleone III, ideato per preservare un genere che, agli occhi del mondo intero, rappresentasse il culmine della cultura francese. In seguito, il continuo ricorrere al *grand-opéra* si confuse in qualche modo con l'orgoglio nazionale, e questo a prescindere dall'appartenenza politica. Il fatto che il primissimo nuovo *grand-opéra* presentato al Palais Garnier nel 1876 sia stato *Jeanne d'Arc* di August Mermet (un fallimento, con sole quindici repliche prima di cadere definitivamente nell'oblio) la dice lunga sul messaggio intertestuale patriottico che si celava dietro il nuovo edificio di Garnier. Le profonde radici dell'Opéra nella cultura francese di corte (a partire da Lully e Luigi XIV) continuavano a farsi sentire ancora. Negli anni Settanta l'Impero cedeva il passo alla Repubblica, e poiché il potere politico veniva meno, le élites aristocratiche sostenevano implicitamente la propria posizione sociale attraverso la grandiosità del balletto e dello spettacolo che veniva loro offerto – così come le élites borghesi cercavano di migliorare il loro status assistendo agli stessi spettacoli.² Fra questi nostalgici della monarchia, o antirepubblicani che fossero per qualsiasi altro motivo – e ce ne erano numerosi nel panorama politico di quel periodo –, il sostegno dei simboli culturali del passato divenne un bisogno pressante.

Le roi de Lahore di Jules Massenet debuttò il 27 aprile 1877 e fu il secondo nuovo *grand-opéra* prodotto al Palais Garnier. L'opera contiene elementi familiari: una trama a sfondo politico, processioni e marce, un balletto, centinaia di comparse, un allestimento scenico ricercato, costumi sontuosi, grandi scene corali, giganteschi concertati e la forma multipartita all'italiana delle arie e dei duetti.³ I recensori dell'epoca risposero favorevolmente. Scrivendo a proposito dell'*Entr'acte*, il critico Félix Baudillon diede voce ad un'opinione già largamente diffusa:

Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 291-317. La pubblicazione di Charlton fornisce una validissima rassegna sul genere, come quella di ANSELM GERHARD in *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, J.B. Metzler-Carl Ernst, 1992; trad. ingl. di Mary Whittall: *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998. Per il contesto musicale generale sull'opera francese alla fine del XIX secolo, cfr. STEVEN HUEBNER, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 1-21.

² Per il panorama politico del *grand-opéra* durante la Terza Repubblica, cfr. ANDRÉ SPIES, *Opera, State, and Society in the Third Republic*, New York, Peter Lang, 1998. Per uno studio sociologico, cfr. FRÉDÉRIQUE PATURIEAU, *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Liège, Mardaga, 1991.

³ Per un'indagine delle forme italianizzate nei *grands-opéras* di Massenet, cfr. STEVEN HUEBNER, *Configurations musico-dramatiques dans les grands opéras de Jules Massenet: reflets français de modèles italiens*, in *L'Opéra en France et en Italie (1791-1925): une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, a cura di Hervé Lacombe, Paris, 2000, pp. 117-39.



Pietro Bertoja (1828-1911), bozzetto scenico (Il santuario di Indrā; 1,2) per *Le roi de Lahore* al Teatro La Fenice di Venezia, 1878. Matita, penna e acquerello. Proprietà privata. Da MARIA TERESA MURARO e MARIA IDA BIGGI, *L'immagine e la scena. Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Venezia, Marsilio, 1998.

Il signor Massenet ha confermato l'indipendenza del suo talento in *Le roi de Lahore*. Equamente distante dalla scuola moderna e dalla tradizione vecchio stile, è stato in grado di imprimere al suo nuovo lavoro un'impronta personale.⁴

Petr Il'ič Čajkovskij venne presto a conoscenza dell'opera di Massenet, e scrisse della sua «freschezza di idee e di stile [e] della ricchezza di melodie e dell'originalità armonica».⁵ (In *Orléanskaia Deva* – La pulzella d'Orléans – di Čajkovskij si percepisce bene l'influenza dello stile melodico di Massenet.) Nonostante alcuni critici abbiano sostenuto che all'epoca l'intero meccanismo del *grand-opéra* rappresentasse una «tradizione di vecchio stampo», i rilievi di Baudillon e Čajkovskij trovavano riscontro nel generale consenso della critica che attestava implicitamente la continua vitalità del genere – nel-

⁴ Recensione di *Le roi de Lahore*, «L'Entr'acte», 5 maggio 1877.

⁵ Lettera a von Meck datata 20 gennaio 1879, in *The Life and Letters of Peter Il'ich Tchaikovsky*, a cura di Rosa Newmarch, New York, 1905, I, p. 333.



Pietro Bertoja (1828-1911), bozzetto scenico (*Accampamento di Alim*, II) per il *Re di Lahore* al Teatro La Fenice di Venezia, 1878. Matita, penna e acquerello. Proprietà privata. Da MURARO e BIGGI, *L'immagine e la scena* cit.

lo specifico, riconoscendovi quello stesso tipo di *juste milieu* tra differenti istanze estetiche che spesso era stato elogiato nelle opere di Meyerbeer molti anni addietro. È sicuramente degno di nota il fatto che, per certi critici, indice di progresso non fosse tanto la sperimentazione condotta su parametri strutturali o di genere, quanto piuttosto le risorse stilistiche a livello locale e la fantasia che un compositore come Massenet riusciva a mettere in atto. Nel 1877 Massenet aveva già sviluppato le proprie sonorità – molto ammirate dalla critica negli oratori *Marie-Magdeleine* (1873) ed *Ève* (1875) –, e il loro utilizzo nell'ambito del *grand-opéra* sembrò il naturale prosieguo nella sua carriera di compositore. Tuttavia, qualche storico potrebbe anche, a posteriori, seguire un percorso in cui un particolare stile, col passare del tempo, risulti sempre più inadeguato alle premesse legate ad un determinato genere – un percorso che merita di essere esplorato nel caso di Massenet e del *grand-opéra* (gli altri esempi del genere all'interno della sua produzione includono *Hérodiade*, 1881, e *Le Cid*, 1885), e che potrebbe cominciare proprio da *Le roi de Lahore*).

Ma prima consideriamo gli elementi più convenzionali. L'improvvisa ed inaspettata apparizione in scena di Alim, re spodestato ma anche innamorato e tenore, che scatena il principale *coup de théâtre* non solo in una, bensì in due scene di massa (alla fine dell'atto primo e dell'atto quarto), presta il fianco a critiche di ridondanza. Una lettura



Pietro Bertoja (1828-1911), bozzetto scenico (*Il giardino dei beati*, III) per *Le roi de Lahore* al Teatro La Fenice di Venezia, 1878. Matita, penna e acquerello. Proprietà privata. Da MURARO e BIGGI, *L'immagine e la scena* cit.

drammatica più caritatevole potrebbe suggerire un tipo di simmetria inversa. Al suo primo *coup de théâtre*, Alim appare nel pieno dei suoi poteri. Dopo la sua seconda entrata a sorpresa, tuttavia, la situazione si è ribaltata e la sua autorità viene contestata: sebbene la sua resurrezione nell'atto quarto suscita lo stupore e la costernazione generale, risulta abbastanza chiaro che Scindia adesso è il re e che Alim poco può fare per cambiare gli eventi. Nell'atto primo, la stessa apparizione di Alim ribalta una situazione fatale per Sità, scena che richiama alla mente lo stupore generale di fronte all'apparizione del Principe Léopold, alla fine del primo atto della *Juive* (1835) di Halévy, grazie alla quale Eléazar e sua figlia Rachel vengono tratti in salvo dalla folla antisemita. In entrambe le opere l'episodio conduce ad un lento concertato che successivamente dà il via alla più grande cornice politica della trama (l'ingresso dell'Imperatore e dei dignitari al Concilio di Costanza in Halévy; l'esortazione di Alim a combattere gli invasori musulmani in Massenet). La fine dell'atto quarto in *Le roi de Lahore* presenta delle analogie con la fine dell'atto quarto del *Prophète* di Meyerbeer: una marcia celebra l'insediamento del nuovo governante (Jean nel *Prophète*; Scindia in *Le roi de Lahore*); il monarca riflette sulla sua nuova condizione; e un'interruzione a sorpresa interrompe il momento cerimoniale (la famosa esortazione «Mon fils!» di Fidès in Meyerbeer; la resurrezione di Alim con l'esclamazione «Scindia!» in Massenet). Le rivendicazioni di Fidès e di Alim sono tutte e due

soggette ad un commento e ad una discussione corale prima dell'insediamento del nuovo monarca che, in entrambi i casi, è a ridosso della chiusura di sipario. Di sicuro ci sono pure molte differenze fra le scene, ma le affinità nascoste tradiscono i legami di Massenet con il genere. Effettivamente, con il convenzionale brano «Ô prodige! ô mystère» strutturato omoritmicamente su rapidi anapesti, in *Le roi de Lahore* la reazione della folla al ritorno del re si rifà esplicitamente ad altre scene di caos nella letteratura del *grand-opéra*. La cifra stilistica di Massenet emerge molto chiaramente nel primo concertato: Alim interviene a salvare Sitâ intonando la bella melodia «Viens, je ne serai pas ton maître», che dà vita ad un contrappunto vocale e a nuovi sviluppi su un *crescendo* ad ondate, fino al *climax* vocale del soprano. In questa melodia, l'articolazione metrica ed agogica insiste di frequente sul tempo debole della battuta, una tecnica che Massenet aveva appreso dalla musica di Gounod, ma gli ampi fraseggi e l'andatura dolcemente dondolante del 9/8 sono interamente suoi.

Per convenzione il *grand-opéra* ha sempre messo in scena eventi politici funesti che implicano la partecipazione attiva delle folle. Il principio era stato stabilito con largo anticipo sul modello della scena della ribellione nell'ultimo atto della *Muette de Portici* (1828) di Auber. La *scène de l'abandon* nel secondo atto di *Le roi de Lahore* costituisce un altro esempio di questa casistica: mentre i musulmani stanno forzando la difesa di Lahore, Scindia pugnala vigliaccamente Alim e convince l'esercito ad abbandonare il suo re. Nel repertorio operistico il parallelo più immediato è forse l'originale conclusione del quarto atto del *Don Carlos*, in cui Eboli fa insorgere la folla nel tentativo di salvare l'Infante Don Carlos. Qui, tuttavia, re Filippo non cede e viene presto appoggiato dal Grande Inquisitore. Mentre la scena di Verdi risulta concisa rispetto all'azione sulla scena, Massenet sviluppa il suo materiale in un arco di tempo più ampio. Egli gestisce brillantemente la disfatta di un esercito attraverso un'emozionante giustapposizione di figurazioni di fanfara, attraverso la tecnica del fugato, e attraverso la brusca alternanza di accordi a distanza di tritono. La presenza di due gruppi di soldati, rappresentati da due differenti cori maschili – i cori divisi erano il pezzo forte della tecnica del *grand-opéra* –, conferisce un tono realistico alla scena di caos, permettendo alle diverse sezioni corali di emergere distintamente. Alim cerca invano di affrontare i soldati attraverso un passaggio di grande effetto caratterizzato da una declamazione martellante («Lâches! qui désertez ma cause / regardez moi!»). Questo brano va a sostegno dell'osservazione del critico Arthur Pougin (da sempre un convinto sostenitore di Massenet) secondo il quale *Le roi de Lahore* dimostrò qualità «genuine e virili»,⁶ avanzando un'ipotesi alternativa alle ripetute insinuazioni sul presunto temperamento effeminato di Massenet. Come avviene nella *Muette de Portici* o nel *Prophète*, la messa in scena dell'imprevedibilità delle masse corali, nella *scène de l'abandon*, serviva da monito sui rischi della demagogia.

Il carattere frenetico di questa scena trova un corrispettivo nei continui cambiamenti presenti in tutta l'opera, aspetto, quest'ultimo, tipico anch'esso del *grand-opéra*. Per va-

⁶ ARTHUR POUGIN, *Massenet*, Paris, Fischbacher, 1914, p. 65.



Pietro Bertaja (1828-1911), bozzetto scenico (*Una stanza nella reggia; IV.1*) per *Le roi de Lahore* al Teatro La Fenice di Venezia, 1878. Matita, penna e acquerello. Proprietà privata. Da MURARO e BIGGA, *L'immagine e la scena cit.*

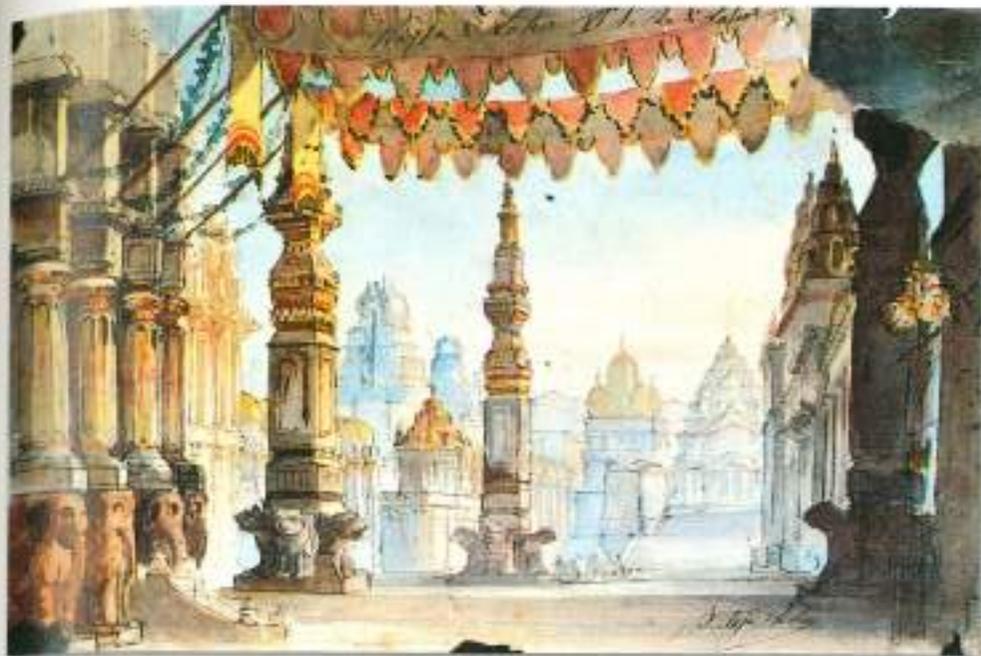
lutare il rapido susseguirsi di eventi, bisogna tener presente cosa succede nelle altre rappresentazioni operistiche che, si potrebbe dire, costituiscono l'archetipo della 'vestale', opere per nulla legate alla tradizione del *grand-opéra*, come, per esempio, *La vestale* (1807) di Gaspare Spontini, *Norma* (1831) di Vincenzo Bellini o *Les pêcheurs de perles* (1863) di Georges Bizet. In questi lavori, la pubblica rivelazione dell'infedeltà della sacerdotessa nei confronti dei propri voti costituisce il *coup de théâtre* che sta al centro di tutto lo spettacolo, il momento attorno al quale sembra essere imperniato l'intero dramma, il punto cruciale d'intersezione fra la dimensione pubblica e quella privata della trama. In *Le roi de Lahore*, tuttavia, la rivelazione avviene troppo presto e costituisce solamente la molla che fa scattare molti altri risvolti e cambiamenti imprevisi nella storia: la sconfitta in battaglia, il viaggio in paradiso e la scena dell'incoronazione.

Scenografi e costumisti del *grand-opéra* prestarono grande attenzione alla specificità dell'ambientazione storica e geografica dei loro soggetti, un obiettivo estetico assecondato dai compositori attraverso la loro ricerca di strutture musicali evocative. L'inno *Ein'*

feste Burg ist unser Gott (musica protestante, anche se non propriamente riconducibile alla pratica ugonotta) e l'inno anabattista usati da Meyerbeer, rispettivamente negli *Huguenots* e nel *Prophète*, sono due fra gli esempi più celebri. Per quanto vivaci fossero le strategie musicali della prima generazione di compositori di *grands-opéras*, il loro uso della *couleur locale* riferito ad ambientazioni geografiche lontane fu modesto. L'esempio più significativo è *L'africaine* di Meyerbeer, in cui, fatta eccezione per la scrittura molto evocativa degli archi e degli strumenti a fiato, si possono ascoltare poche sfumature timbriche o scale musicali tipicamente esotiche. Ben dodici anni prima di *Le roi de Lahore*, l'atto quarto dell'opera di Meyerbeer aveva portato sul palcoscenico dell'Opéra un tempio e dei sacerdoti indù (tralasciando il fatto che riferimenti a Brahma e a Visnù in un'opera intitolata *L'africaine* siano indice di una poco felice confusione culturale). Dovendo occuparsi di un'analogia cornice intellettuale, per Massenet il solo modo di prendere le distanze dallo straordinario successo di Meyerbeer fu quello di affrontare la stessa cornice ricorrendo ad una gamma esotica più variegata. Ne è, senza dubbio, esempio paradigmatico la *mélodie hindoue* del balletto di Massenet, alla quale va ad aggiungersi anche il raddoppio degli strumenti a fiato, con il chiaro intento di imitare gli strumenti esotici, e le numerose inflessioni modali come le sonorità frigie del primo coro. In tal senso Massenet era stato preceduto da *Les pêcheurs de perles*, altra opera inserita nell'orbita culturale del subcontinente indiano, nella quale, a differenza di Meyerbeer, l'esotismo musicale ha un peso maggiore. Ma in questo caso bisogna tener presente che, quando Massenet compose la sua opera, *Les pêcheurs de perles* era caduto nel dimenticatoio: fu solo in seguito all'enorme successo di *Carmen* che i precedenti lavori di Bizet vennero degnati di attenzione (e a tutt'oggi, di certo, *Les pêcheurs* è una voce di repertorio *standard*, mentre *Le roi de Lahore* rimane una rarità). Tra *L'africaine* e *Le roi de Lahore*, fatto ancora più importante, si colloca *Aida*. Fu Verdi, infatti, a stabilire un nuovo punto di riferimento per l'esotismo nel *grand-opéra*, seguito poco dopo da Massenet (che, dopotutto, aveva già introdotto effetti musicali orienteggianti nel suo oratorio *Marie-Magdaleine*).

Come già notato, tuttavia, la posizione critica su *Le roi de Lahore* potrebbe essere modificata in considerazione del fatto che in quest'opera, probabilmente, non tutti i tasselli del mosaico *grand-opéra* si incastrano altrettanto bene come nei classici della generazione precedente, o, piuttosto, che l'approccio di Massenet e del suo librettista Louis Gallet tradisce alcune crepe nell'impianto del genere. La tendenza a far convergere la politica e gli stravolgimenti storici di potere ha giocato, per convenzione, un ruolo centrale nel *grand-opéra*, enfatizzando allo stesso tempo il ruolo della società, piuttosto che degli individui, nei risvolti a connotazione epico/celebrativa.⁷ *Le roi de Lahore* ha implicazioni epiche in quanto l'invasione della regione del Panjāb da parte di Mahmūd, avvenuta nei primi anni dell'undicesimo secolo, è un fatto storicamente documentato. Questa conquista rappresentò per la dinastia dei Ghazna il momento di massimo splendore. Nel libret-

⁷ Cf. MATTHIAS BRZOSKA, Meyerbeer: «Robert le diable» and «Les Huguenots», in *The Cambridge Companion* cit., pp. 200-1.



Pietro Bertoja (1828-1911), bozzetto scenico (*Piazza di Lahore*, IV.2) per *Le roi de Lahore* al Teatro La Fenice di Venezia, 1878. Matita, penna e acquerello. Proprietà privata. Da MURARO e BIGGI, *L'immagine e la scena* cit.

to, tuttavia, dopo il secondo atto, questa situazione politica cessa di essere significativa. Scindia fa un cenno veloce ad essa nel finale del quarto atto (gli invasori sono stati respinti) più, sembrerebbe, per riprendere le fila della trama che per sottolinearne l'importanza che pur continua ad avere nella vicenda. Egli, poi, prosegue concentrandosi non tanto sul nuovo potere politico che ha a disposizione, quanto piuttosto sul proprio amore per Sitā. Per quanto bello sia il suo arioso («Promesse de mon avenir») – ancora una volta con accenti secondari ed espressivi cambiamenti di registro così costitutivi dello stile di Massenet – esso, eseguito alla presenza del popolo radunatosi, non va verso la soluzione drammatica più interessante. Le intime tensioni amorose che Massenet avrebbe comunicato così bene nel corso della sua carriera sembrano qui un po' fuori luogo.

La politica in *Le roi de Lahore* deve anche coesistere con una dimensione mistica di carattere iniziatico dedotta per sommi capi da una leggenda del lontano Oriente raccontata dallo scrittore e avventuriero francese il Conte de Beauvoir in *Voyage autour du monde*.⁸ Ciò convoglia tutto il peso opprimente dell'opera sulla dimensione personale e privata dei personaggi. L'allestimento scenico più d'effetto è dedicato al mondo ultraterreno,

⁸ Cf. BRIGITTE OLIVIER, Jules Massenet. *Itinéraires pour un théâtre musical*, Arles, Actes sud, 1996, pp. 51-53. La si può leggere in questo volume, nel saggio di Jean-Christophe Branger, a p. 12.

alla richiesta di Alim al dio Indra in paradiso, ad un risvolto della vicenda che ha poco impatto sulla vita pubblica e politica. La ridondanza delle due improvvise apparizioni di Alim davanti alla sua gente, effettivamente, rinforza una premessa drammatica incentrata più sulla vita interiore che sulle consuetudini del genere. Molto spesso la vicenda messa in scena nei *grands-opéras* è un intreccio di cambiamenti e movimenti politici, o, perlomeno, è la conferma di uno *status quo* dispotico (come in *Aida*). Invece, grazie alla forte antitesi con la sua apparizione nell'atto primo, la ricomparsa di Alim nell'atto quarto suggerisce chiaramente il raggiungimento di uno stato ontologico più elevato da parte di un singolo individuo. Alla fine dell'atto primo egli è il re, nel pieno dei suoi poteri, mentre nell'atto quarto è un semplice povero, ma un povero motivato da un altruismo più elevato e per questo superiore a qualsiasi potere temporale.

L'intero apparato statale si sgretola nel corso dei cinque atti via via che l'abnegazione risulta vincolata al *Liebestod*. Infatti, Massenet e Gallet precisano che il rapporto amoroso non viene consumato da Alim in quelle visite notturne cui fa riferimento Sitâ nel suo racconto dell'atto primo. E non viene consumato neanche durante il duetto d'amore dell'atto secondo in cui, stremato dalle vicissitudini, Alim giace prossimo alla sua prima 'morte'. Come decreta Indra, il decesso di Sitâ condurrà nuovamente Alim a morte certa. Il suicidio di Sitâ alla fine dell'opera viene sottolineato dalla ripresa, nella medesima tonalità, della frase musicale che conduce al *climax* dell'atto secondo in corrispondenza del momento in cui i due amanti sprofondano insieme «dans une sorte d'extase». L'unione fisica conduce ad una liberazione mistica in un'apoteosi finale. *Le roi de Lahore*, quindi, gioca con modelli di interiorità molto più affini all'opera wagneriana. Ma l'influenza proveniente dall'altra sponda del Reno non doveva essere eccessiva poiché il *grand-opéra* poteva cambiare e riformarsi autonomamente. Per esempio, *La femme sanglante* di Gounod, più di vent'anni prima, si concludeva con una scena di apoteosi, e *La reine de Saba* aveva una spiccata dimensione mistica.

Il fatto che l'unico punto forte di Massenet divenne l'introspezione emotiva sembra essere suggerito proprio da *Le roi de Lahore* in cui, per una volta, l'intero *non* supera la somma delle parti, come si potrebbe dire delle opere di Meyerbeer. Invece, le singole scene sono interessanti per conto loro, in virtù di una articolazione metrica molto accurata e di un uso sapiente del registro vocale, in virtù del flessibile rapporto fra le voci e un'orchestra in cui le linee strumentali indipendenti fanno da sfondo sonoro ai sentimenti più profondi dei personaggi. È questa sensibilità che fa la sua parte nel delineare il crepuscolo di un genere.

(traduzione dall'inglese di Marco Guerrieri)

La mise en scène di un paradiso indiano

Pubblichiamo in facsimile, nelle pagine seguenti, l'atto terzo della *Disposizione scenica per l'opera «Il re di Lahore»*.¹ Il raro documento (due sole le copie signora segnalate nel catalogo unico),² è anche la prima disposizione scenica che Ricordi abbia dedicato a un compositore non italiano, e l'undicesimo titolo di una serie inaugurata nel 1855 da *Giovanna de Guzman*, versione italiana *en travesti* delle *Vêpres siciliennes* di Verdi.³

La consuetudine di fissare i movimenti degli interpreti in appositi *Livrets de mise en scène* era iniziata a Parigi nel 1829 con *La muette de Portici* di Auber, e andò intensificandosi nella seconda metà dell'Ottocento, in relazione alla progressiva affermazione del repertorio. Essa dimostra un'attenzione crescente per la parte visiva di un'opera come componente organica dello spettacolo, e prelude ai primi esperimenti del teatro di regia nel *fin de siècle*. Tito Ricordi fu lungimirante nell'intraprendere in Italia questa pratica, anche sulla scorta dell'interesse che Verdi stesso ebbe per questo aspetto della tradizione francese. Fu Giulio Ricordi, tuttavia, ad occuparsene in prima persona, a cominciare da *I Lituani* di Ponchielli (1876), per allargare subito a Massenet, che intendeva lanciare in Italia. Il lettore non fatterà a interpretare i diagrammi, provvisti di dettagliate istruzioni, e a cogliere la precisione con cui vengono fissati momenti importanti di un *tableau* così spettacolare e complesso come questo atto terzo, paradiso per dei e trapassati, ma inferno per il tormentato Alim.

M. G.

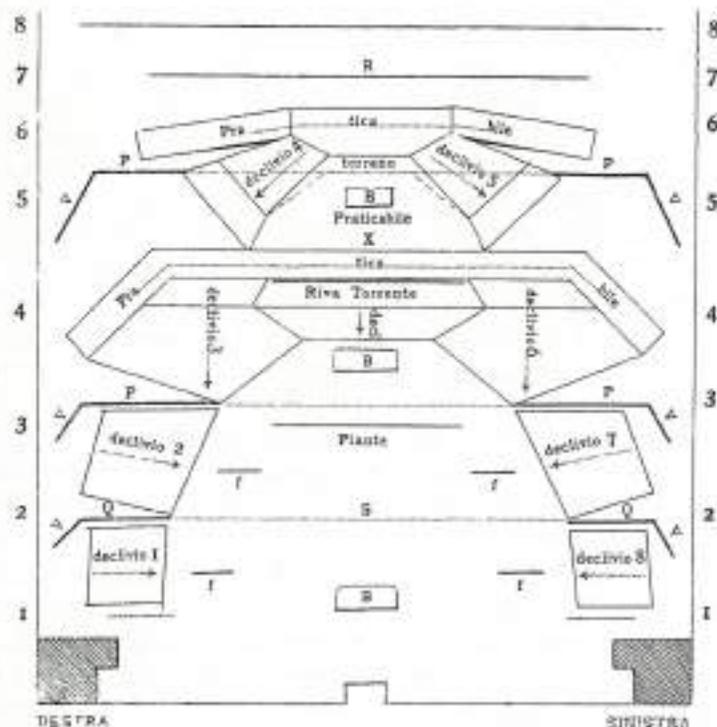
¹ *Disposizione scenica per l'opera «Il re di Lahore», dramma lirico di Luigi Gallet, traduzione di A. Zavardini, musica di Giulio Massenet, compilata e regolata secondo la messa in scena dell'Opera di Parigi da Giulio Ricordi, Milano-Londra, Ricordi & co., [1877], pp. 36-42.*

² Le copie si trovano rispettivamente nelle biblioteche dei Conservatori di musica di Napoli e di Milano. Ringrazio gli amici e colleghi Davide Daolmi e Tonino Geraci per l'aiuto generosamente fornito in questa circostanza.

³ L'elenco completo delle disposizioni sceniche pubblicate da Ricordi si può leggere in MICHAELA PETERSEIL, *Die «Disposizioni sceniche» des Verlags Ricordi. Ihre Publikation und ihr Zielpublikum*, «Studi verdiani» 12, 1997, pp. 133-155: 150-155. Ricordi ha varato una collana di disposizioni sceniche riprodotte in facsimile, diretta da Mercedes Viale Ferrero e Francesco Degradà, che sinora comprende *Otello* (1990), *Simone Boccanegra* (1993), *Mefistofele* (1999) e *Un ballo in maschera* (2002).

36

ATTO TERZO

*Il giardino dei Beati nel Paradiso d'Indrà.*

Sulla montagna di Merù. Vegetazione magnifica. Luce intensa.

- T. — Telone di fondo.
 R. — Riva.
 P. — Principale.
 V. — Visuale.
 Q. — Quinta.
 S. — Sofitto.
 B. — Banchi di erbe e fiori.
 F. — Fiori.

37

La tela si alza al *ff*, quinta battuta, pag. 181.

La scena deve presentare un colpo d'occhio magnifico: la maggior luce possibile sul palcoscenico.

Due macchine elettriche da ogni lato fra le quinte in alto illuminano il gruppo principale ove si trova il Dio INDRÀ.

Due altre macchine elettriche vicine ai panni illuminano il resto della scena, e specialmente le Ballerine (*).

Le masse saranno disposte come segue:

Deità indiane (coriste, tav. 38, 39, 40), sedute ed aggruppate sui declivi:

N. 1 — 4 Primi.	N. 8 — 4 Secondi.
> 2 — 7 >	> 7 — 7 >
> 3 — 10 >	> 6 — 10 >

Deità indiane e Beati (coristi, tav. 34, 35, 36), in piedi aggruppati sui declivi dietro alle coriste:

Tenori.		Bassi.	
N. 1 — 7 Primi.	N. 8 — 7 Secondi.	N. 3 — Primi.	
> 2 — 10 >	> 7 — 8 >	> 6 — Secondi.	

INDRÀ (tav. 12), è sul praticabile X in fondo, seduto sopra un banco d'erbe e fiori: ai suoi fianchi le 2 Uri (tav. 42 e 43), ai piedi in elegante gruppo le 4 Almee (tav. 44).

Sul praticabile dietro ad INDRÀ, 4 Corifee (tav. 38), sdraiate sul terreno. Sul declivio 4 e 5 una Corifea per ciascuno (tav. 39), pure sdraiate. Aggruppate sul davanti della scena in mezzo ai fiori, e sul banco di verzura 32 Ballerine, cioè:

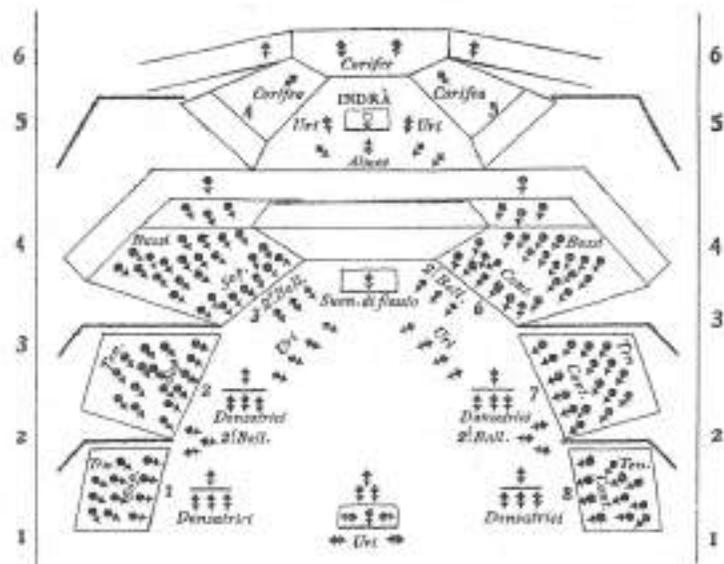
N. 8 Uri. tavola 42.	N. 8 Danzatrici, tavola 45.
> 8 > > 43.	> 8 > > 46.

La Suonatrice di flauto (tav. 41), è sul banco di mezzo, ai piedi del torrente.

12 secondi Ballerini a gruppi fra le danzatrici.

(*) All'Opéra di Parigi oltre che dalle quattro macchine elettriche e dal gas, la scena è anche illuminata da 21 apparecchi *Dramasol*; 10 da ogni lato, ed uno per illuminare il torrente dal di sotto. Quei teatri che hanno cadute d'acqua possono disporre perché il torrente in mezzo alla scena sia di acqua viva, la quale cadrà al di sopra di un grande cristallo, che sarà illuminato per di sotto. La caduta d'acqua sia fatta in modo che non produca rumore.

38



All'alzarsi della tela tutti rimangono immobili: all'attacco del primo Tempo in la bemolle:

Sciolti omai,

e durante tutto questo coro danza di pose e quadri da tutto il corpo di ballo, valendosi anche del banco di verzura sul davanti, e dei gruppi di fiori. La Suonatrice di flauto è sempre immobile.

Alle ultime battute del coro, il corpo di ballo fa una figurazione sul davanti: il banco ed i quattro gruppi di fiori sono portati via dai servi di scena, o meglio ancora spariranno nel sotto-palco.

BALLO

- A. 1. *Andantino moderato*. Pantomima e Danza. 8 coppie.
 2. *Adagio sost. moderato*. Grande Adagio. Tutto il corpo di ballo.
 3. *Allegro moderato*. Valzer. Come sopra.
 B. *Melodia indiana*. La Suonatrice di flauto si alza e suona: tutto il corpo di ballo si arresta: la Suonatrice si avvanza sempre suonando; tutto il corpo di ballo la segue: sulla fine, indietreggiando a poco a poco, va a sedersi ancora sul banco del fondo. Tutti seguono questo movimento.

39

Questa parte del divertimento non dev'essere danzato: è una specie di intermezzo a pose e quadri.

— *Variazioni*:

1. Variazione della prima Ballerina (Uri), con un ventaglio di piume, accompagnata da 4 Ballerine, che danzano segnando le battute con timbri metallici.
2. *Danza delle Almei*. Passo di carattere delle 4 Almei: pose voluttuose, passi strisciati.
3. Variazione brillante dell'altra prima Ballerina (Uri), che insegue una farfalla: all'ultima battuta  prende l'insetto con un velo d'argento.

4. Assieme delle 16 Uri e delle 4 Almei. Passi marcati con languore, pose voluttuose: gruppo finale.

C. *Finale: Allegro brillante vivo assai*, da tutto il corpo di ballo, con entrata delle 4 Almei e delle due prime Ballerine. In ultimo crescendo molto vivo ed animato: gran gruppo finale.

Tutti rimangono immobili.

Alle parole:

Chi è mai colui che vien?

dette da INDRÀ che si alza guardando verso il declivio 6, si fanno i seguenti movimenti:

Il corpo di ballo si volge verso INDRÀ e rimonta la scena.

Le corifee si alzano in piedi.

Le coriste a destra e sinistra si alzano, scendono dai declivi e si aggruppano ai lati della scena sul davanti; i coristi le seguono.

Parte del corpo di ballo occupa i declivi 1, 2, 7, 8: parte si mette in due file lungo i declivi 3 e 6: parte forma gruppo in fondo del palcoscenico. Quadro generale.

Le due Uri (prime Ballerine), vanno in cima al praticabile 6 incontro ad ALM.

Dopo il recitativo e durante l'intermezzo d'orchestra, INDRÀ scende dal praticabile X verso destra e s'avvia al declivio 3.

In pari tempo sull'alto del declivio 6 apparisce ALM, dolcemente trascinato dalle due Uri: esso cammina lentamente, come in stato di sopore; è pallidissimo, e la sua fisionomia esprime il più intenso dolore.

INDRÀ ed ALM giungono al basso dei declivi 3 e 6 quasi in pari tempo.

Tutte le masse sono rivolte verso questi due personaggi, e li osservano colla più grande attenzione.

Le due Uri cercano di dissipare la melanconia di ALM: ma non

40

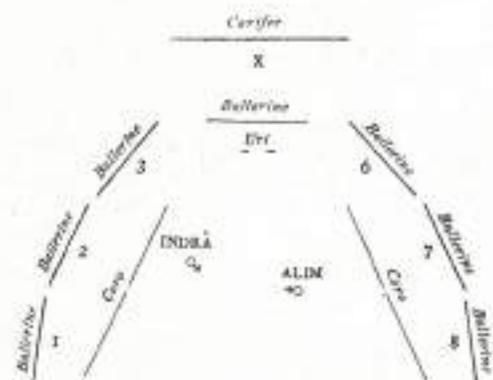
riuscendo si dirigono verso INDRA, e gli dicono col gesto indicando ALIM: *Nulla possiamo su di lui.*

INDRA scende nel mezzo della scena: tutti si prosternano al suo passaggio: ad un cenno di INDRA le due Uri conducono ALIM davanti a lui: ALIM si prosterna riverente.

Le 6 corifee scendono dal praticabile del fondo e si schierano sull'altro praticabile al disopra del torrente.

Altro quadro generale.

Tutti questi movimenti fatti con esattezza, devono occupare le 15 battute dell'intermezzo *Adagio sostenuto*.



Alle parole:

Chi mai sei tu?

INDRA fa cenno ad ALIM di rialzarsi, e questi con accento supplichevole dice:

A me sorrideva la vita.

Alle parole:

O re dei re,

ALIM si prostra di nuovo innanzi ad INDRA che calmo e grave risponde:

Suo di non giunse ancor:

ALIM si alza nuovamente e fa un passo innanzi per dire:

Ma la grazia che imploro,

quindi con grande risoluzione si avvanza ancora esclamando:

Dammi eterno dolor...

41

Stupore di tutti a queste parole di ALIM: il coro e tutto il corpo di ballo avranno preso una parte attiva a questa scena. Dicendo con accento di pietà:

Dei secoli d'orror,

INDRA scende sulla scena mostrando a tutti ALIM, il quale con ansia, rivolto al Dio, dice:

Pietà!

Alla parola di INDRA:

Tu vivrai,

ALIM esclama con gioia:

Io vivrò.

Movimento generale di stupore dei cori che esclamano:

Ei vivrà l...

Il corpo di ballo si porta al fondo della scena, e forma vari gruppi sui praticabili e sul palcoscenico.

I cori circondano INDRA ed ALIM per cantare *l'assieme* della scena dell'incantesimo, durante la quale stenderanno di quando in quando le braccia verso di ALIM.

All'attacco del $\frac{3}{4}$ stesso tempo, i cori si aggruppano un poco al fondo, mentre INDRA si volge ad ALIM per dirgli:

Tu non sarai più re...

ALIM risponde con fermezza:

No! pronto io son.

Movimento generale dei cori molto in avanti, per attaccare di nuovo colla massima forza ed energia *l'assieme*:

Torna tu!

Altro movimento generale in avanti sul *fff*, pag. 236.

Il corpo di ballo si prepara pel quadro finale: alla prima battuta, pag. 237, il coro si stacca un poco facendo largo nel mezzo: le 4 Almee vengono a prendere ALIM e lo trascinano dolcemente all'indietro verso il banco del fondo, mentre esso, quasi rapito in estasi, esclama:

O santa ebbrezza...

ed alle parole:

Gioir divin l...

cade assopito sul banco.

Intanto INDRA ed i cori lo avranno seguito: quando ALIM cade tutti stendono le braccia verso di lui, rimanendo immobili.

Le due Uri vagamente abbracciate si alzano nell'aria col mezzo di

42

parallele al disopra di ALM, tenendo in mano da un capo delle ghirlande di fiori di loto e di argento, che sono dall'altro capo tenute dalle 4 Almee, formando così una specie di padiglione di fiori sopra il corpo di ALM.

Gruppi pittoreschi di tutto il corpo di ballo e delle corifee sull'alto di tutti i praticabili; tutte le masse sono disposte in modo che il punto concentrico sia ALM.

I raggi delle quattro macchine elettriche sono dirette su questo gruppo finale: dietro le quinte e sull'alto dei praticabili si accenderanno otto altre lampade di magnesio.

Su questo quadro, che si deve ottenere del massimo effetto, cala rapidamente la tela alla quint'ultima battuta circa.

All'infuori del pezzo dell'incantesimo, tutto quest'atto è principalmente basato sulla coreografia: deve quindi il direttore di scena dare speciale incarico ad un eccellente coreografo perchè possa fare *tutte le prove necessarie*, raccomandandosi perchè vi metta il maggior impegno come se si trattasse veramente di una azione coreografica della più grande importanza, e non di quei soliti meschini ballabili d'opera che in Italia si compongono dai coreografi quasi per *grazia* loro, ma per *disgrazia* del maestro-compositore e del rispettabile pubblico. Faccio una onorevole eccezione per i ballabili dell'*Aida*, composti dal signor Casati, e per quelli della *Gioconda*, composti dal signor Manzotti, i soli che fino ad ora abbiano ideato delle danze caratteristiche, di buon gusto, degne delle opere in cui hanno luogo, e che possono quindi anche contribuire al buon successo dello spettacolo.

Gian Giuseppe Filippi

Lahore, la città dalle mura di ferro

Il mito spinge la fondazione di Lahore fino agli abissi di un passato che sfugge alla cruda datazione archeologica, al miope raziocinio storiografico, alla necessità di riferimenti dimostrabili che caratterizzano la cultura d'Occidente. La tradizione narra di un demone di ferro, Loha, che scatenò il primo attacco in armi della guerra del Mahābhārata contro i cinque principi Pāndava. Egli fu ucciso da Arjuna, che ne conquistò il regno e la sua capitale, anch'essa chiamata Loha, nonostante le sue mura di ferro la avessero fatta ritenere inespugnabile. Questo avvenimento risale a un periodo precedente il diluvio che dilavò l'intero Subcontinente indiano, segnando la fine dell'età degli eroi e l'inizio dell'epoca oscura, *kali yuga*, popolata dalla nostra attuale umanità decaduta. Una leggenda parallela, che non contraddice, ma anzi arricchisce il mito testé ricordato, c'informa che Loha era stata costruita da una casta di fabbri-sciamani, i *lohhar*, che alla saldezza di ferro delle mura avevano aggiunto gli incantesimi meravigliosi propri delle loro arti estatiche. La città munita e imprendibile appariva agli occhi del visitatore come un riflesso terrestre della divina Amaravati, la capitale celeste del dio Indra. Le poderose difese scomparivano alla vista sopraffatte dallo scintillio dei tetti d'oro di palazzi e templi, si mimetizzavano sotto le chiome di alberi maestosi e fioriti, profumi e armonie distraevano i sensi dalla minacciosa onnipresenza di mura massicce. Massenet, in *Le roi de Lahore*, fa del cielo di Indra il mondo archetipico della Lahore terrestre, dimostrando felice intuizione ed evitando allusioni agli déi Śiva e Vishnu, a quell'epoca meglio conosciuti.

Molto più tardi, nel settimo secolo dell'era volgare, la città di Lohāvar faceva parte del regno della dinastia Lohar del Kashmir, piazzaforte situata sui bordi della Ravi nel pieno cuore della regione dei Cinque Fiumi, il Panjāb. Posizione strategica, questa, che consentiva il controllo delle rotte carovaniere dirette dall'India all'Asia centrale e difendeva le pianure alluvionali a settentrione del Subcontinente da minacce provenienti da occidente. La sua inviolabilità - i tempi mitici erano ormai lontani - fu contraddetta per la prima volta nel 664, quando l'armata araba del califfo Mu'āwiya la conquistò con un fulmineo colpo di mano. La presenza araba fu davvero di breve durata, e Lahore ritornò nei domini di un sovrano *hindū*, il Re di Kabul, almeno fino al 1013: in quell'anno la città fu devastata da Mahmūd di Ghazni. Non appena l'orda turca ripiegò verso l'Afghanistan da cui proveniva, sul trono di Lahore s'installò un'effimera dinastia di casta *rājput*. Essa fu spazzata via nel 1075 dalla prima incursione di Muhammad di



1

1. Una via di Lahore. Da «The National Geographic Magazine», 1921.



2

2. Lahore, Bārādārī.

Ghūr, nipote di Mahmūd di Ghaznī. È assai probabile che il capo degli invasori musulmani, Mahmūd, che rappresenta in *Le roi de Lahore* l'incombente minaccia che fa da sottofondo drammatico ai destini dei protagonisti, sia il risultato di una sovrapposizione e di una sintesi dei due personaggi storici.

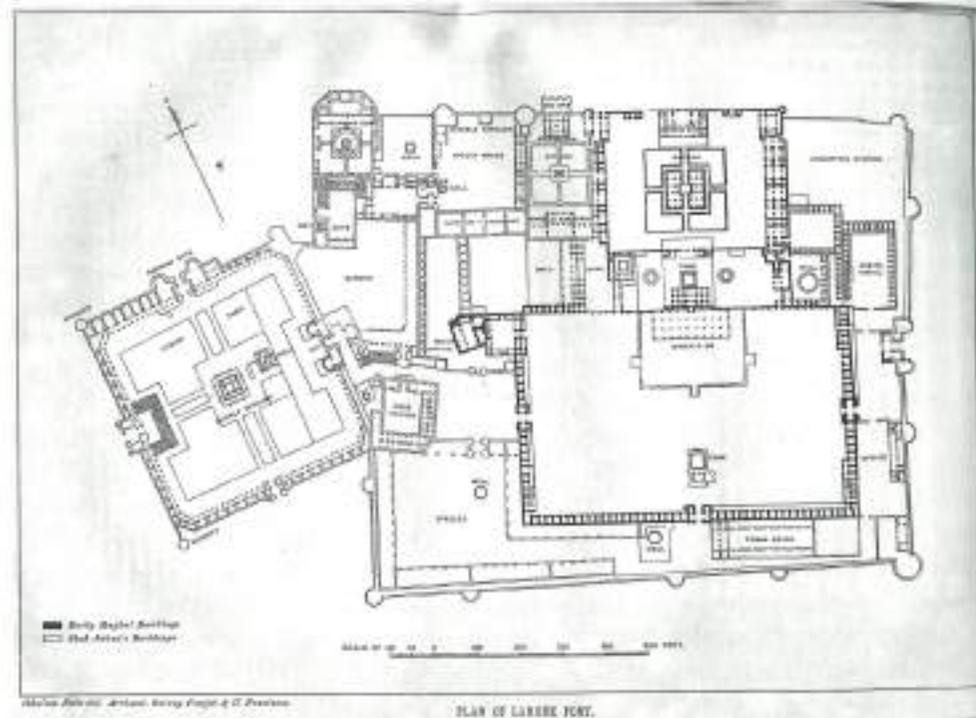
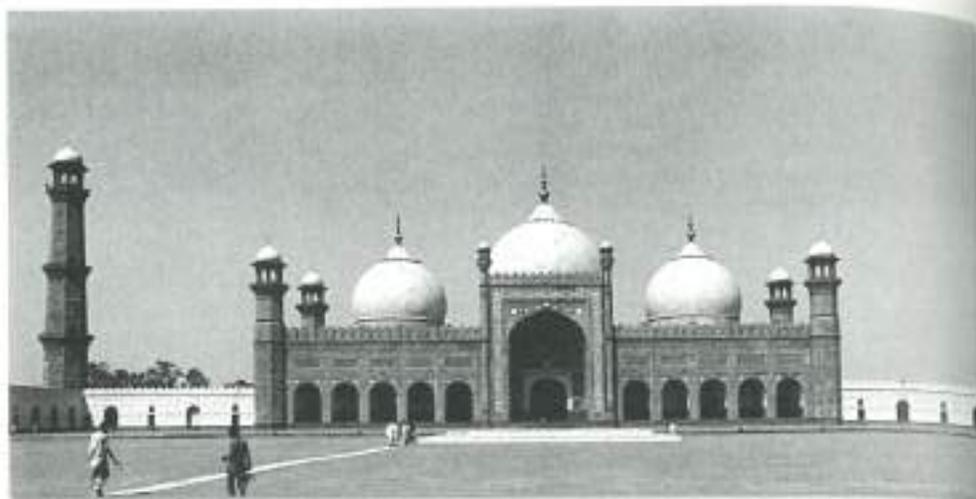
Certamente l'opera di Massenet s'ispirò al *Voyage autour du monde* del conte de Beauvoir, per quel che riguarda la trama dell'amore contrastato e le interferenze del meraviglioso nelle vicende dei due amanti; ma per quanto riguarda il contesto storico e politico, *Le roi de Lahore* sembra più aderente al poema epico medievale in lingua hindī intitolato *Prtvirāj Rāsau*. Scritto dal poeta Cand Bardāi, che partecipò in prima persona agli eventi bellici narrati, quest'opera riguarda le alterne vicende delle guerre tra Prtvirāj Cauhān, re di Delhi e di Ajmer, e Muhammad Ghauri. L'epica narra non solamente la strenua resistenza di Delhi contro l'armata islamica, i primi successi sul campo e la catastrofe finale che si conclude con l'assassinio del Re, ma racconta soprattutto gli amori contrastati di Prtvirāj per la sua seconda moglie; si dilunga nelle avventure del sovrano, nascosto sotto le spoglie di miserabile cammelliere, pur di poter incontrare l'amata, il tutto con la compassionevole complicità del soprannaturale. Il poema, che solamente a tratti canta le gesta gloriose dei guerrieri, si dilunga in deliziosi

bozzetti della vita dell'epoca presso le corti e nei mercati, nelle complici alcove e nelle tende della soldataglia, nei giardini privati e nei deserti del Rajasthan. Alle vicende spesso partecipano dēi, demoni, esseri fatati e animali fantastici. Nell'Ottocento in Europa queste storie erano note in brevi sunti – il poema, immenso, non è ancora stato tradotto in alcuna lingua occidentale –, divulgati da ufficiali britannici e, ben presto, sull'onda dell'orientalismo, assimilati e rielaborati da ambienti letterari dei diversi paesi europei. È davvero probabile che questa fosse la seconda fonte d'ispirazione per il librettista Gallet e che Alim di Lahore, personaggio di fantasia, ricalchi la figura storico-mitica di Prtvirāj di Delhi.

Dopo la spedizione di Muhammad di Ghūr avvenuta nel 1095, Lahore città non ritornò più sotto il potere d'una dinastia hindū, e il passato glorioso e pacifico si mutò, col passare del tempo, in un ricordo idealizzato di prosperità, cultura e cavalleria. Un periodo di scorriere, violenze e saccheggi, il succedersi di truci dinastie turcomanne, le distruzioni capillari dei templi hindū e delle università buddiste, il tentativo di sradicare gli dēi ancestrali e i miti poetici d'insondabile arcaicità, in favore d'un assolutismo divino impietoso, segnano una radicale trasformazione dell'ambiente umano e naturale del Panjāb. Non più le mitiche mura incantate, i tetti d'oro, ma muraglie grigie di pietra, cupole puntute di moschee, simili a calotte d'elmi minacciosi. Stragi, carestie, incendi. E non appena le successive dinastie di schiavi cominciarono ad addolcirsi per effetto della mitezza del clima e delle genti native, per l'armonia delle arti e la dolcezza del pensiero contemplativo indiano, ecco avvicinarsi nuove orde terrifiche e spietate, fino all'ultima e sovrumana – nella sua follia – spedizione in India di Timur i-Lenk, Tamerlano.

Quasi a contrappasso rispetto a questo ultimo caso, la dinastia dei Mughal volle allentare rapidamente il giogo che aveva oppresso per così tanti secoli la popolazione hindū. Babar, il primo imperatore musulmano, conquistò la martoriata città nel 1524, a cui seguì un periodo di pace e di ricostruzione. Suo nipote Akbar, l'illuminato sovrano mughal, volle ricostruirne le mura, innalzando ricchi monumenti, moschee e palazzi. Il suo profondo rispetto e l'ammirazione nei confronti del pensiero hindū favorirono una libera circolazione di trovatori, monaci erranti, pittori e pensatori provenienti da ogni parte dell'India, anche quella non islamica: rifiorirono le arti, la poesia e la devozione dedicate a Rāma, a Krshna e alla Dēa. Nel consiglio imperiale di Agra accanto ai saggi sufi dell'Islam sedevano con pari dignità yogi, francescani, brahmani e jainisti. Lahore divenne la città più importante a occidente dell'Impero, sede di scuole d'arte e di artigianato, luogo d'incontro di letterati e asceti. L'economia si risvegliò rigogliosa, godendo nuovamente dell'invidiabile posizione geografica. E di nuovo le carovaniere si popolarono di mercanti che riaprirono gli antichi fondaci nell'Asia centrale turca e nel Celeste Impero. Furono inaugurati nuovi valichi attraverso lo Himalaya, per raggiungere il Nepal e il Tibet, ritornati nella sfera d'influenza indiana. Attraverso il Balucistan s'incrementarono i rapporti con la Persia safawide, mentre per mare, via Oman, si riaprivano scambi diretti con il medio Oriente arabo.

Collocata sulle rive di un fiume navigabile, Lahore si garantì anche una direttrice di mercatura lungo la costa sud-orientale dell'India con regni hindū e sultanati shī'iti e sun-



1. Lahore, Moschea di Bādshahi.

2. Pianta del Forte di Lahore. Le parti più antiche risalgono al tempo di Akbar (seconda metà del XVI sec.). Da «Archaeological Survey of India», 1902-1903.

niti, con mercanti *pārsī* e ismaeliti. I successivi monarchi, Jahāngīr e Shāh Jahān, tennero corte a Lahore, che per alcuni periodi divenne la capitale imperiale. Jahāngīr vi morì e ivi volle essere sepolto. Persino Aurangzeb, imperatore più dedito alle armi che alla cultura, volle abbellire la prospera città del Panjāb. Alla sua morte, l'Impero entrò in una lunga fase agonica, con una serie di sovrani che si avvicendarono in pochi anni, vittime del pugnale e del veleno più che di pericoli esterni. Lo sfaldamento dell'Impero significò l'inizio d'un periodo di dispute armate tra feudatari per il controllo della ricca città, con frequenti intronizzazioni belliche di afgani dall'esterno. Nel 1770 i Mughal vendettero Lahore al Mahārājā Lahna Singh, uno dei quattordici sovrani *sikh*. Sono costoro i seguaci d'una religione d'origine *hindū*, ma che, per influenza islamica, hanno adottato un rigoroso monoteismo. Perseguitati brutalmente dai Mughal, che consideravano la loro religione una setta eretica dell'Islām, essi si concentrarono nel Panjāb dove assunsero una struttura di confraternita militare. In breve divennero una vera e propria potenza militare locale capace di controllare diversi principati feudali a est e ovest del fiume Satlej. Lahore fu nuovamente arricchita e abbellita, soprattutto dal Mahārājā Ranjīt Singh, che, unificati i piccoli e bellicosi stati *sikh* sotto la sua corona, s'impadronì della città nel 1799.

La nuova capitale acquisita diede nuovo lustro allo stato dei *sikh*, che, in periodo napoleonico cominciò ad attirare l'attenzione delle potenze europee. Già da Primo Console, Napoleone aveva intuito le potenzialità del regno di Ranjīt Singh, e la simpatia sua e dei francesi, che da allora sorse nei confronti del bellicoso stato asiatico, deve essere interpretata nel quadro di quella politica anti-inglese nelle colonie che portò fino alla spedizione in Egitto. Dopo Waterloo fu dunque naturale che alcuni ufficiali napoleonici decidessero di rifugiarsi nel Panjāb, mettendo al servizio del Mahārājā *sikh* la loro spada. In particolare i colonnelli Ventura e Allard furono incaricati di riformare l'esercito del regno di Lahore, incarico che eseguirono con efficienza e successo. L'esercito dei *sikh* non solamente assunse un armamento moderno di tipo europeo, ma anche la disciplina, l'organizzazione dei rifornimenti e la scuola di guerra furono ricalcate sul modello francese con grande esito. Un'armata napoleonica di centomila uomini di grande mobilità, con una potente artiglieria e una cavalleria mobilissima s'impegnò nella conquista dell'India nord-occidentale, riuscendo a conquistare il Kashmir a settentrione e i territori compresi tra Amritsar e il Kyber Pass a Occidente.

Fin quando visse Mahārājā Ranjīt Singh gli inglesi non osarono intervenire militarmente contro i *sikh*. Anche Ranjīt Singh evitò lo scontro con la Compagnia delle Indie Orientali; i due rivali si studiavano con sospetto e timore reciproco. La guerra, inevitabile tra due potenze che in India stavano contendendosi l'egemonia, fu rimandata ad altri tempi, e in sua vece la rivalità crescente scelse il campo di battaglia della diplomazia. Ma anche su questo versante gli inglesi si trovarono a fronteggiare un avversario scaltro e lungimirante. Anche in questo caso si rimase in una situazione di stallo, il che significa, considerata la disparità economica e militare dei due contendenti, un sostanziale successo del Mahārājā. Questa situazione precipitò quando, nel 1839, dopo breve malattia Ranjīt Singh morì. Gli inglesi scatenarono una vasta campagna che però ebbe esi-

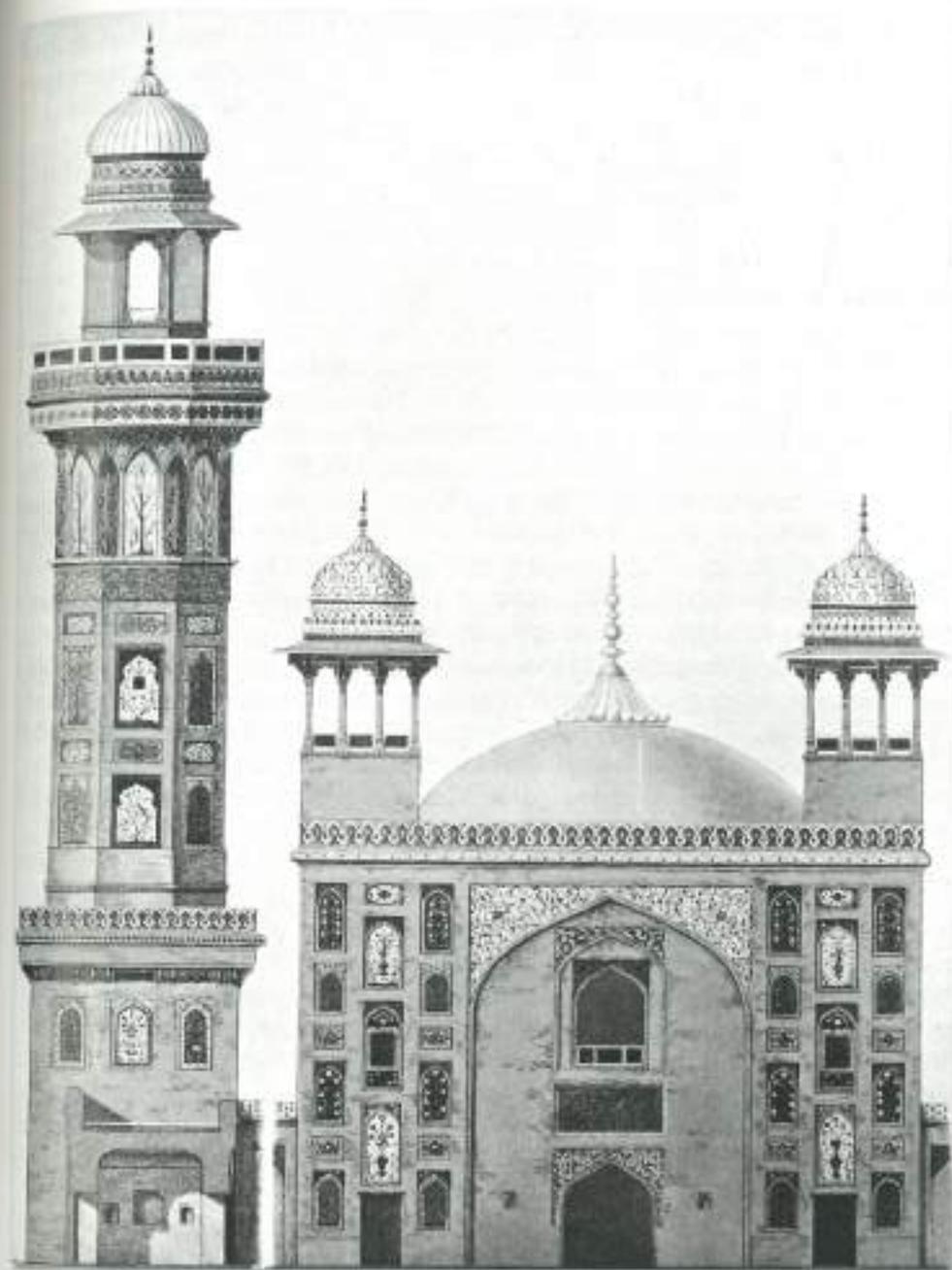
ti alterni. Una seconda guerra iniziò con alcuni disastri per gli inglesi. Ben presto, tuttavia, essi riuscirono a comprarsi diversi notabili nel governo di Lahore e le sorti della guerra cambiarono. Tradito alle spalle il napoleonico esercito dei *sikh* continuò a opporre fiera resistenza agli invasori finché, ironia del destino, subirono la sconfitta finale per opera di Lord Hardinge, veterano di Waterloo. A partire dal 1846 e per cento e uno anni, Lahore divenne parte del dominio britannico delle Indie.

Tuttavia le guerre combattute contro gli inglesi, talora con esito fortunato, fecero conoscere in Europa il piccolo stato coraggioso e la sua splendida capitale. È sull'onda di questa notorietà, diffusa particolarmente in Francia, che si spiega la scelta di Gallet e Massenet per Lahore come scenario per la loro opera. Simpatia dapprima bonapartista, che però, dopo Sedan, si estese a tutti i francesi in cerca di un punto di riferimento unitario ideale. In questo modo si perpetrò un altro anacronismo, questa volta voluto, per cui le vicende belliche narrate in *Le roi de Lahore* si intrecciano alle congiure e al tradimento, sovrapponendo le vicende di Alim-Prvirāj a quelle della corte *sikh* dopo la morte di Ranjit Singh.

Le due guerre indussero gli inglesi a considerare i *sikh* dapprima con rispetto, con simpatia poi, e ben presto i guerrieri con barba e turbante cominciarono ad assumere ruoli d'ufficiali subalterni dell'esercito coloniale britannico. La fedeltà dei *sikh* ai dominatori inglesi – certamente in chiave anti-islamica e anti-*hindū* – non venne mai a mancare, ed essi rappresentarono la punta di diamante della repressione dei bianchi in quell'episodio noto come il *mutiny*, che segnò la fine definitiva dell'Impero *mughal* e l'inizio del *British Raj*. Ciò ha lasciato un sanguinoso strascico di recriminazioni da parte di *hindū* e musulmani nei loro confronti, mentre è cresciuto tra i *sikh* il desiderio di una patria indipendente, con drammatiche conseguenze anche d'azioni terroristiche, tra le quali ognuno ricorderà l'assassinio della signora Indira Gandhi.

Anche gli inglesi si misero d'impegno per abbellire e ampliare la città di Lahore, fondando musei e altri palazzi per la pubblica amministrazione nell'inconfondibile stile gotico contaminato di elementi indo-islamici, presente a Lahore come a Bombay e Calcutta. L'amministrazione britannica, invece, trascurò la conservazione dei monumenti antichi che arrivarono all'epoca dell'indipendenza in condizioni piuttosto fatiscenti. Lahore, poi, soffrì notevolmente a causa della *partition* del Pakistan dall'India: grande città tipicamente indiana, con una numerosa presenza di *hindū* e di *sikh*, a soli venti chilometri dal confine che aveva diviso artificialmente il Panjāb in due tronconi assegnati a due diverse nazioni tra loro nemiche, essa fu teatro degli eccidi e della tragedia dell'esodo del 1947. La città vide milioni di musulmani indiani rifugiarsi in Pakistan per assumere una nuova cittadinanza, e milioni di *hindū* abbandonare la terra dei loro antenati per cercare oltre frontiera la patria indiana cacciata via da Lahore. Quando le lunghe colonne di profughi s'incontravano nella loro migrazione, facilmente si scatenavano risse che degeneravano in cruente battaglie fra disperati.

Superati i timori d'invasione provocati dai due conflitti tra India e Pakistan, drammatiche guerre tra fratelli, Lahore ha ripreso a godere della fortunata posizione geopolitica, lontano dalle frontiere insicure del Kashmir e dell'Afghanistan. La città pro-



Lahore, Moschea di Wazir Khan.

spera per le sue industrie e s'ingrossa rapidamente di popolazione: attualmente conta cinque milioni d'abitanti, con i conseguenti squilibri, ma anche con un tenore di vita che supera quello delle altre metropoli pakistane. Tra gli squilibri, l'inurbamento porta il problema dei disoccupati, che con il passare del tempo e della speranza possono essere attratti dalla sirena della malavita. Ma anche questo pericolo si dimostra minore della delinquenza presente nelle altre città del Pakistan dove malavita organizzata, guerriglia e terrorismo si fondono inestricabilmente. A Lahore, delinquenza significa furto acrobatico, truffa da commedia picaresca, taccheggio da prestigiatore, a cui partecipano complici poliziotti veri e falsi, irreprensibili funzionari, costumattissime commesse o cameriere.

Nonostante questo aspetto così poco gradevole per il visitatore, vera vittima designata, Lahore continua a mostrare una continuità con il suo passato indiano. Come perfettamente indiana è la contiguità assoluta di grandiosi palazzi e vicoli umidi di liquami, la modernità in vetro e acciaio la cui illuminazione dipende da festoni di trecce di cavi elettrici sfilacciati e precari, vetrine rutilanti di ori milionari, raffinati o di dubbio gusto, o semplicemente importabili, e buchi neri illuminati da un fioco lumino dove si vende per pochi centesimi il *chai*, il delizioso tè al latte aromatizzato. E ancora, profumi inebrianti di spezie e incensi si mescolano a miasmi pestiferi, vesti sgargianti con audaci e geniali accostamenti e contrasti di colore accanto a pezze sudice e sbrindellate, sguardi dolci da cerbiatta e ceffi da tagliagole, mentre tutt'intorno un traffico da Malebolge ti stordisce, ti minaccia pericolosamente e ti coinvolge. Scendendo lungo il Mall in direzione del Museo si comprende la vivacità culturale della capitale del Panjāb, con librerie fornite, in cui compaiono anche numerosi titoli pubblicati in Occidente, negozi con esposizioni che scoppiano di CD, dove all'immane musica *kavali* s'affiancano anche musiche dell'India meridionale, musica barocca e romantica, e jazz, l'immane jazz.

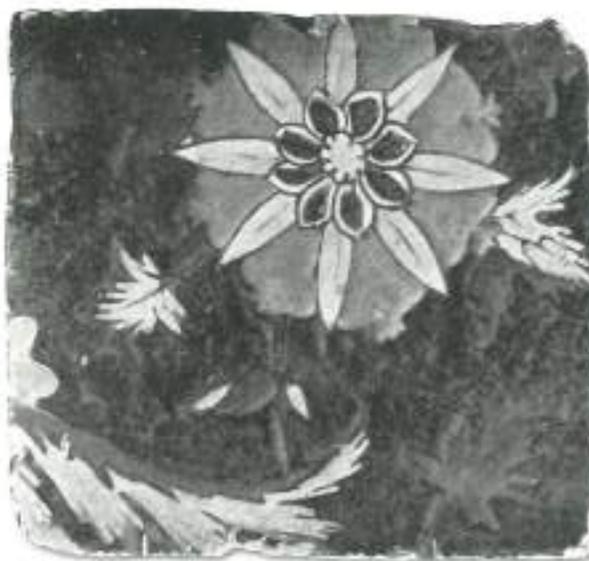
I negozi d'informatica si susseguono con un ritmo che altrove in Pakistan non si conosce, manifestando la curiosità dei *panjābi* per la tecnologia e la comunicazione. Il Museo, di cui fu direttore per un periodo anche il padre di Rudyard Kipling, poi, esibisce la più straordinaria collezione d'arte del Gandhara esistente al mondo. Centinaia di sculture in scisto verde o nero di squisita fattura aggrediscono il visitatore con i sereni volti ellenistici del Buddha in contemplazione, o con le inquietanti nere occhiaie dello scheletrico Bodhisattva digiunante, o con la sensualità maliziosa del dio Śiva. Nelle altre stanze Corani storici in calligrafia cufica, miniature *mughal*, ceramiche e tappeti del secolo diciottesimo, si affiancano con poca logica a una piccola e preziosa collezione di terracotte del terzo millennio prima di Cristo. Questi reperti provengono da vari siti della civiltà della valle dell'Indo, a sua volta derivata dalla locale cultura di Mehrgarh, che risale al principio del settimo millennio, la più antica civiltà del mondo. Davanti al Museo il gigantesco cannone settecentesco afgano, chiamato *Zamzama*, leone ruggente, trofeo di guerra lì posto da Ranjit Singh, incombe e testimonia l'irresponsabile temerità con cui Kim sedeva a cavalcioni sul suo alto affusto nelle prime righe del romanzo di Kipling. Ma ancor più del centro anglo-indiano, il *bazar* rappre-

senta l'appartenenza culturale di Lahore. Negozi e bottegucce d'ori e argenti, dalle filigrane pesanti e barocche, s'affiancano alle esposizioni di pietre montate o singole, tra cui trionfano le verdi turchesi d'Afghanistan e i lapislazzuli lucenti, le gemme più preziose, smeraldi, diamanti e zaffiri kashmiri, qualche raro rubino, le perle, le pregiate perle che qualche guerra colpevolmente ha consentito di giungere dal Golfo Persico fin qui. E poi tutta una gamma di pietre semipreziose quasi sconosciute in Europa: la lattiginosa pietra di luna, la stella nera con il suo riflesso crociato, l'occhio di tigre, la stella di rubino, corindone di scadente qualità ma reso più prezioso dal taglio a *cabouchon* che lo anima al suo interno di una stella argentata a sei punte. Famiglie intere di *hindū*, musulmani e *sikh*, o gruppi di signore entrano, siedono, centellinano il *chai* e discutono vivacemente con il commesso.

Quanto è lontana questa scena dall'austerità islamica d'altre parti del Pakistan! L'ambiente umano qui è integrato, fuso e confuso, si direbbe. E questa mescolanza richiama alla memoria gli equivoci culturali che in *Le roi de Lahore* ritroviamo numerosi, scandalo per i pedanti, delizia per gli appassionati: il re *hindū* Alim ha un nome che in arabo indica il dottore della legge ('ālim), come anche Kaled (Khālid) ha un nome musulmano; il grande sacerdote brahmano Timour si chiama come il terrificante condottiero islamico Tamerlano, e il traditore Scindia trae il suo nome dal titolo ereditario Sindhia, Governatore nella lingua del Maharashtra. Le caste vestali del tempio, colleghe di Sitā (Sitā) prendono il posto delle storiche *devadāsī*, le danzatrici e prostitute sacre che fino a settanta anni or sono popolavano i santuari degli *hindū*. Ma tant'è...; l'importante è sapersi districare nel caleidoscopio dell'opera con la stessa disinvoltura necessaria per continuare la visita di Lahore.

Il bazar è una piccola città divisa in quartieri; abbandonato il quartiere degli orafi e dei gioiellieri, si passa a una sequela fitta di botteghe, bancarelle ed esposizioni sul suolo di spezie. Coni bianchi, beige, grigi, gialli e fulvi di spezie triturate fiocamente illuminati incantano la vista mentre le nari sono sottoposte agli stimoli più diversi di fragranze, profumi e odori. Il *kari* (curry) regna sovrano, miscela d'erbe diverse, ed è presente in tutte le sue varianti; la gialla curcuma rinfrescante giace accanto al terribile peperoncino, mentre le radici dello zenzero seccate confondono il loro colore con quello dei semi del cardamomo aromatico d'incenso. L'anice stellato, la noce moscata, il chiodo e il cinnamomo ci parlano di climi lontani, più tropicali, l'India meridionale, Sri Lanka, l'Indonesia. Sono tuttavia prodotti richiesti dalla locale gastronomia e quindi importati da lungi, come accadeva nei secoli scorsi. L'unico elemento discordante, che ci richiama al fatto che siamo in un paese islamico è l'aglio secco, che in India è considerato cibo impuro ed è sostituito dall'*assa fetida*.

Più avanti s'entra nella strada dei fabbri e mercanti di rame e ottone, in cui, lisci e lucenti o pesantemente decorati a sbalzo con ageminature, sono venduti tutti gli oggetti atti all'arte del cucinare e dell'imbandire. Tra le bottegucce s'aprono vicoli scuri, dal fondo viscido e malsicuro. In lontananza una vetrina debolmente interrompe le tenebre. Vale la pena di avventurarsi, perché ci possono essere delle sorprese inaspettate. Infatti, una vetrina isolata significa che lì si trattano articoli poco richiesti dagli in-



Piastrelle di ceramica smaltata (Lahore, XVII sec.). Londra, Victoria and Albert Museum.

digeni, cosa che potrebbe interessare l'estraneo. È vero che si rischia di imbattersi in un negozio di mercanzie intrasportabili o poco utili, come pesci da acquario, o sementi di fiori provenienti dall'Inghilterra, ma spesso in questo modo si può scoprire un rigattiere, le cui antichità, giunte attraverso l'Asia centrale dai paesi più improbabili, possono essere d'enorme interesse: e certamente offrendo maggiore autenticità di quanto brilla nelle bacheche dell'*arcade* degli alberghi a cinque stelle.

Se si hanno interessi per l'antiquariato tuttavia è imprescindibile rendere una visita al Museo Faqir Khana. Si tratta di un palazzotto gentilizio del secolo diciottesimo ancora appartenente ai discendenti della famiglia Faqir. All'inizio dell'Ottocento tre fratelli Faqir, benché musulmani, riuscirono a occupare delle funzioni molto elevate a corte del Mahārājā Ranjīt Singh. Lo stesso sovrano *sikh* li incaricò di collezionare oggetti d'arte o di valore, come per costituire qualcosa a metà strada tra il museo e il tesoro di corte. Ranjīt Singh cedette loro anche tutti i doni che vassalli e ambasciatori gli avevano fatto secondo l'usanza. I Faqir aggiunsero a questo primo patrimonio, anche gli oggetti più preziosi della loro famiglia, dando poi inizio all'acquisto d'oggetti di pregio o a curiosità, allo scopo di ingrossare la collezione. Questo compito fu gelosamente trasmesso di generazione in generazione, in modo che la collezione continuasse ad accrescersi nei decenni. Naturalmente i parametri per la scelta degli oggetti non furono mai scientificamente codificati, ragione per la quale quanto è esposto nel Museo appare al visitatore come un guazzabuglio di capolavori, di oggetti di pessimo gusto, di articoli assai preziosi dal punto di vista pecuniario ma privi di contenuto culturale, di curiosità storiche, di buon artigianato, di armi storiche – tra cui molto interessanti quelle *sikh* – di fotografie d'interesse documentale, il tutto proveniente dalle parti più disparate dell'universo mondo e prodotto non prima della metà del Settecento.

Tuttavia, la visita di questo museo è accettabile e simile a quella che si può sperimentare presso una casata illustre d'Occidente che ostenti sopra il proprio mobilio gli oggetti accumulati nei secoli. Questo sapore di vissuto è ancor più evidente se si ha la fortuna di visitare il palazzo dei Faqir da soli. In tal caso si potrà essere invitati a sedere dove sarebbe proibito in presenza di turisti, scoprendo che chi accompagna il visitatore è un attuale componente di quella famiglia. E, sorseggiando un ottimo *chai*, sarà possibile essere trattati come visitatori di riguardo, godendo di una brillante conversazione corredata di aneddoti gustosi e di precisazioni storiche. Questo è certamente possibile perché gli abitanti di Lahore amano chiacchierare, sono ospitali e aperti e, qualora dotati di una buona cultura, sono pronti allo scambio e al confronto.

La parte monumentale della città è costituita dal forte, il Qilā, che giganteggia sul quartiere degli artigiani del rame. In origine tutta la città era circondata di mura d'arenaria rossa – non più di ferro come ai tempi mitici –, ma gli inglesi, una volta conquistata Lahore, com'era loro consuetudine, le abbattono. Conservarono invece il Qilā facendone la residenza della loro amministrazione del Panjāb. Non c'è dubbio che le mura del forte insistono sulle fondamenta del precedente castello *hindū*, tuttavia le mura stesse nella loro elevazione risalgono in gran parte al periodo delle dinastie degli schiavi turchi, in particolare dei Tughlāq (secolo quattordicesimo). Esse furono restau-



Acconciature di Indra: a) turbante (Sanci, II sec. a. C.); b) corona (Sanci, I sec. a. C.); c) corona (Gandhara, III sec. d. C.); d) corona (Amaravati, II sec. d. C.). Da CALAMBUR SINARAMAMURTI, *L'arte in India*, Milano, Garzanti, 1993.

rate e terminate con le tipiche merlature dai Mughal, in particolare da Akbar. All'interno s'avvicinano palazzi e padiglioni, quasi tutti fatti costruire da Jahāngir e Shāh Jahān nel secolo diciassettesimo, mentre la deliziosa piccola Moschea della Perla fu voluta da Aurangzeb. Man mano che si sale alle stanze più alte, le decorazioni si fanno più delicate e raffinate, fino ad arrivare allo *shish mahal*, il padiglione degli specchi, finemente decorato dal brillio di centinaia di riflessi. Pare che questo padiglione sia all'origine di tutte le sale degli specchi che, quando nel Settecento fu di moda l'orientalismo, furono inaugurate in tante regge europee. Tutto il forte lascia intravedere di là dalle merlature una gran quantità di cupole a bulbo che, ammirate dalla città, si stagliano nere contro il tramonto.

Nelle prossimità del forte c'è la Moschea Imperiale, Badshahi Masjid, una delle più grandi moschee dell'Islām, fatta costruire da Aurangzeb nello stesso stile della Jami'a Masjid di Delhi, e il mausoleo di Ranjit Singh. Questa tomba riproduce lo stile del tempio d'oro *sikh* d'Amritsar, ed è uno dei pochi monumenti in Pakistan in cui non possono entrare i musulmani. Più del mausoleo di Jahāngir, oggi in restauro per i danni provocati dagli oltraggi dei *sikh* e dalle esondazioni della Ravi, vale la pena andare a passeggiare per i giardini Shalimar, uno dei pochi esempi di riproduzione del mito dell'Eden costruito da architetti musulmani nel Subcontinente. L'intero parco è racchiuso da mura, perché ai tempi di Jahāngir vi erano racchiusi i più begli animali e uccelli, per dipingere così un paesaggio immaginario e paradisiaco. Fontane e canaletti gorgoglianti permettono la crescita rigogliosa d'alberi e piante floreali, mentre rinfrescano l'aria. Pigri, gli anziani siedono in silenzio, godendo l'armonia e la frescura. Giovani coppie cercano un angolo discreto per scambiarsi qualche bacio furtivo, lontani dall'occhio vigile di chi è demandato a controllarli. Un gruppetto di ragazzi gioca chiassosi al *cricket*, lontano nei campi. È ciò che resta dell'antico paradiso terrestre di Lahore, riflesso mondano dei giardini celesti del dio Indra.

LE ROI DE LAHORE

Libretto originale di Louis Gallet

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



Louis Gallet (1835-1898), il librettista di *Le roi de Lahore*. Per Massenet scrisse anche *La coupe du roi de Thulé* (con Edouard Blau; non rappresentata), *Marie Magdeleine*, *L'adorable Bel-Boule*, *Eve*, *Le Cid* (con Adolphe d'Ennery e Blau), *Thésis*. Tra gli altri libretti: *Djamileh* per Bizet, *Cinq-Mars* (con Paul Poirson) per Gosnod, *Patriot* (con Sardou) per Paladilhe, *Le rêve* e *L'attaque au moulin* per Beunceau.

Le roi de Lahore, libretto e guida all'opera

a cura di Enrico Maria Ferrando

Massenet rimaneggiò più volte *Le roi de Lahore*, ritornando sulla propria partitura praticamente ad ogni ripresa importante: ma le più significative aggiunte e modifiche furono quelle concepite a seguito della fortunata prima parigina ed accolte nella prima edizione italiana (pubblicata da Ricordi) per la produzione di Torino del 1878. Non tutti quei cambiamenti, peraltro, rimasero nella «Nouvelle édition» francese, predisposta per la ripresa all'Opéra di quello stesso anno. La versione italiana visse dunque una fortunata vita propria, in un certo senso parallela a quella delle edizioni francesi, che si succedettero fino al 1897, quando Heugel riprese l'ultima versione pubblicata da Hartmann, l'editore originale del lavoro. Quell'ultima edizione si riavvicinava all'assetto primitivo dell'opera, in particolare per la soppressione del primo quadro dell'atto quarto. In ogni caso le varianti via via apportate, e più o meno accolte nelle successive edizioni, sembrano rispecchiare esigenze esecutive contingenti, più che scelte organiche di carattere estetico. In queste condizioni non avrebbe senso parlare di una versione 'autentica' dell'opera, e tanto meno di una versione 'definitiva'.

La nostra edizione del libretto ripropone il testo dell'opera secondo la struttura della prima produzione, riportando in appendice le principali varianti.¹ Al testo francese è accostato il libretto italiano di Angelo Zanardini, all'epoca autorevole specialista di versioni ritmiche dal francese, sia pur con tutti i limiti connessi al gusto letterario dell'epoca.² L'ascoltatore attento non avrà difficoltà a rilevare numerose discrepanze tra il testo stampato e quanto si ascolta effettivamente nell'esecuzione. Bisogna quindi sottolineare che Massenet intervenne piuttosto pesantemente sul libretto: non solo con ripetizioni o spostamenti di blocchi di testo, resi necessari per ragioni di quadratura formale della musica (per esempio per le riprese delle forme tripartite), ma anche con brevi inserti testuali di sua invenzione, o al contrario con la soppressione di frammenti più o meno consistenti del libretto originale. Altre discrepanze possono essere ravvisate tra l'originale francese e la traduzione di Zanardini, condotta ovviamente sui versi effettivamente musicati da

¹ LE ROI DE LAHORE / opéra en cinq actes, six tableaux / par Louis Gallet / musique de / J. Massenet, Paris, Calmann Lévy, 1877.

² IL RE DI LAHORE / opera in cinque atti / di / Luigi Gallet / musica di / Gualdo Massenet / versione ritmica dal francese di / A. Zanardini, Milano-Napoli-Roma-Firenze, Ricordi, 1878.

Massenet: da qui naturalmente derivano le più evidenti divergenze riscontrabili alla lettura comparata dei due testi.

Rendere conto di tutte queste varianti richiederebbe un lavoro dalla mole di gran lunga eccedente i limiti di questa pubblicazione, e certamente non aiuterebbe il lettore, per la quale questo lavoro si propone come una (sia pure esauriente) guida all'ascolto, e pertanto non può rinunciare ad essere agile e maneggevole.

Il commento alla partitura è stato condotto sia sulla recente edizione curata da Marcello Viotti per Heugel,³ che sulla prima edizione italiana.⁴ Oltre a segnalare le principali varianti del testo musicale, e a mettere in evidenza l'articolazione interna dei singoli numeri, abbiamo evidenziato due aspetti salienti dell'opera. Il primo è l'approccio peculiare del giovane Massenet con il *grand-opéra*: ci sembra che il maestro, per risolvere la sfida con quel genere accademico e fortemente vincolato da convenzioni formali, non abbia cercato di minimizzare gli aspetti di esteriore spettacolarità per ricondurlo ad una dimensione consona alle proprie corde espressive, ma li abbia al contrario esaltati. La sottolineatura delle componenti cerimoniali della forma – oltretutto degli aspetti al limite del paradossale dell'intreccio – gli hanno così consentito di sbalzare, attraverso una sorta di effetto di straniamento espressivo, i lati intimisti della vicenda, pervenendo in definitiva ad una interpretazione formalista del genere in qualche modo anticipatrice della modernità in musica. L'altro aspetto decisamente attraente, almeno per gli ascoltatori italiani, è legato al suo ruolo nella vita musicale italiana nell'ultimo quarto del secolo diciannovesimo. L'opera ebbe in Italia un successo trionfale ed una popolarità duratura (ancora nel 1923 fu scelta per il cartellone dell'Arena di Verona!), e suscitò un'impressione enorme sulla giovane generazione di compositori. Vari stilemi caratteristici di Puccini e dei suoi coetanei possono essere ricollegati al lavoro di Massenet, che ebbe un ruolo fecondissimo nell'influenzare l'estrema fioritura dell'opera italiana: ci è dunque sembrato inevitabile soffermarci sui dettagli di scrittura che hanno avuto una ricaduta diretta sul linguaggio della «giovine scuola».

Indice

ATTO PRIMO	<i>Quadro primo</i>	p. 69
	<i>Quadro secondo</i>	p. 73
ATTO SECONDO		p. 84
ATTO TERZO		p. 94
ATTO QUARTO		p. 99
ATTO QUINTO		p. 107
APPENDICE:	<i>Le principali varianti dopo la prima</i>	p. 113
	<i>Orchestra</i>	p. 117
	<i>Voci</i>	p. 119

³ JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, opéra in cinq actes, édition de Marcello Viotti, Paris, Heugel (exemplaire de location).

⁴ JULES MASSENET, *Il re di Lahore*, opera in cinque atti, Milano, Ricordi, s.a. [ma 1878], n. lastra 45431, 45691.

LE ROI DE LAHORE

Opéra en cinq actes, six tableaux

par Louis Gallet

Musique de
Jules Massenet

PERSONAGGI

ALIM, <i>roi de Lahore</i>	Ténor
SCINDIA	Baryton
TIMOUR	Basse
INDRA	Basse
UN CHEF	Baryton
SITÁ	Soprano
KALED, <i>jeune esclave (travesti)</i>	Mezzo-soprano

Prêtres, Prêtresses, Chefs, Soldats, Danseuses, Musiciens, Peuple

Dans l'Inde, à l'époque de l'invasion du sultan Mahmoud – XI^e siècle

IL RE DI LAHORE

Opera in cinque atti

di
Luigi Gallet

musica di
Giulio Massenet

versione ritmica dal francese di
A. Zanardini

PERSONAGGI

ALIM, re di Lahore	Tenore
SCINDIA, suo primo ministro	Baritono
TIMUR, sommo sacerdote del tempio d'Indrà	Basso
INDRÀ, Nume indiano	Basso
UN DUCE	Baritono
NAIR, sacerdotessa del tempio di Indrà	Soprano
KALÉD, giovane schiavo	Mezzo-soprano

Sacerdoti - Sacerdotesse - Rajah - Duci - Soldati - Popolo

*L'azione si svolge nell'India, all'epoca dell'invasione del sultano Mahmud,
nell'undecimo secolo.*

OUVERTURE

La pagina introduttiva di *Le roi de Lahore* non è un semplice preludio, ma un'ouverture sinfonica di ampio respiro in forma di rondò, con tre ripetizioni del ritornello e due episodi (A-B-A'-C-A').

A. *Allegro con fuoco* - 12/8, Sol minore

ESEMPIO 1a



ESEMPIO 1b



La funzione di ritornello è assolta dalla musica della battaglia che aprirà poi l'atto secondo. A dispetto della sua gestualità eclatante, questo passaggio definisce la tonalità di Sol minore in maniera ambigua. Infatti il violento accordo iniziale è una triade di Mi bemolle maggiore in primo rivolto; solo all'inizio della seconda battuta la nota Mi₃, risolvendo linearmente su Re, lascia intravedere nella triade di Sol minore la vera tonica. La tonalità viene poi confermata dal gesto energico (caratterizzato dagli accordi sui tempi deboli della battuta) che costituisce il secondo motivo di questa sezione. Qui l'accordo di dominante (eseguito *sforzato* sui tempi deboli della battuta) è preceduto dalla triade napoletana (secondo grado abbassato), proposta in modo inconsueto in secondo rivolto: l'uso non accademico degli accordi di quarta e sesta è, per inciso, una delle caratteristiche dell'armonia nel corso di tutta l'opera. Una breve anticipazione della musica della *Marche céleste* (*Andante* - 4/4) che apparirà nell'atto terzo collega il ritornello al primo episodio.

B. *Un peu plus lent et très soutenu* - 4/4, Sol maggiore

Questa sezione è imperniata su una sorta di melodia di corale dal carattere di solenne religiosità:

ESEMPIO 2



È del tutto verosimile che il particolare trattamento dei motivi (si noti in particolare quel profilo 'ad onda', dai picchi sempre più acuti, la cui nota culminante indugia in un'appoggiatura di intensa espressività prima di risolvere), abbia suggestionato il giovane Puccini: le analogie tra questa sezione – e il successivo *Allegro moderato (calme et soutenu)* – e il pucciniano Preludio in La maggiore sono significative. In effetti l'opera di Massenet, ampiamente eseguita e acclamata in Italia, deve essere stata un modello per la generazione degli Scapigliati, e quasi certamente fu oggetto di studio da parte di Puccini nei suoi anni di apprendistato a Milano.

A' *Allegro con fuoco 1 tempo* [Fugato] – 12/8, Sol minore
Nella successiva ripresa del ritornello la musica della battaglia viene sviluppata in un nuovo motivo;

ESEMPIO 3



che dà luogo ad un passaggio fugato. Anche questa volta la musica della *Marche céleste (Andante, 4/4)* funge da elemento di transizione.

C' *Allegro moderato (calme et soutenu)* – 4/4, Mi bemolle maggiore

ESEMPIO 4



Il secondo episodio, intensamente lirico, sarà ripreso in un momento cruciale dal punto di vista drammatico: si tratta infatti della musica che sottolineerà, nel duetto tra i protagonisti nell'ultima scena dell'opera, il culmine emozionale del dramma. Osserviamo che, nonostante l'armatura di chiave resti quella di Sol minore, la tonalità è in effetti quella di Mi bemolle maggiore, alla quale l'accordo iniziale aveva fatto allusione.

A'' *1 Tempo Allegro con Fuoco* – 12/8, Sol minore
Anche questa volta l'elemento della battaglia è seguito da uno sviluppo nel quale vengono elaborati i motivi introdotti negli episodi A' e C (cfr. es. 3 e 4) e che sfocia in una coda ([*Stesso Tempo*] – Sol maggiore). Il tema del secondo episodio (cfr. es. 5) è ripreso per aumentazione alla tonica maggiore in un epilogo la cui baldanzosa enfasi è sottolineata da eleganti diversioni cromatiche nell'armonia.

ACTE PREMIER

ATTO PRIMO

PREMIER TABLEAU

A Lahore, devant le temple d'Indra. Sur les hauteurs, au loin, les jardins et les édifices de la ville, éclairés par les dernières lueurs du couchant.

Vers les portes du temple, se presse une foule, parmi laquelle passent des prêtres et des serviteurs du temple. Des gens du peuple prosternés prient, mêlés aux fakirs accroupis sur le seuil.

SCÈNE PREMIÈRE

TIMOUR, prêtres, serviteurs du temple, foule nombreuse, puis SCINDIA

CHŒUR, par groupes¹

Sauve-nous, tout-puissant Indra!
(Parait Timour. Il est aussitôt entouré par la foule inquiète)

Les musulmans bientôt seront devant Lahore,²
ils viennent comme un flot que rien n'arrêtera.
La mort marche avec eux et la flamme dévore
partout, sur leur chemin, les champs et les cités.

Mahmoud, le sultan redoutable
mène ces hommes indomptés.

QUADRO PRIMO

Peristilio del tempio d'Indrà, a Lahore. Sulle alture, in distanza, giardini e palazzi, illuminati dagli ultimi bagliori del tramonto.

Intorno alla porta del tempio, folla di popolo ingi-nocchiato, fra cui passano Sacerdoti ed Inservienti.

SCENA PRIMA

TIMUR, sacerdoti, inservienti del Tempio, folla numerosa, poi SCINDIA.

CORO (a gruppi)

Chi salvar più ci potrà
se non hai di noi pietà,
possente Indrà?
(Compare Timur. Egli è tosto circondato dalla folla inquieta)

Del musulman corsier – furenti irrompon l'onde,
com'impeto del mar – che tutto abatterà!
La morte è al fianco lor – e sulle sacre sponde
travolte in fiamme van – le terre e le città!

Il cupo, il truce
Mahmud è dux
al fiero stuol,
e all'aquila fatal – governa e drizza il vol!

¹ n. 1. Introduction et Chœur. *Andantino religioso sostenuto* – 4/4, Do minore

La scena introduttiva dell'atto primo soddisfa tutte le canoniche aspettative della situazione (non a caso ricorda immediatamente l'introduzione di *Samsone e Dalila* di Saint-Saëns, praticamente coetanea). Mette in campo solo voci maschili, ed è un classico coro narrativo, al quale è affidato il compito di mettere l'ascoltatore al corrente della situazione su cui si apre il dramma. Non dobbiamo, qui, attenderci originalità da parte di Massenet: piuttosto possiamo ammirare, in questa pagina accademicamente rifinita come uno dei *tableaux* orientaleggianti cari ai pittori accademici di quell'epoca, la padronanza tecnica del giovane maestro, capace di rendere evidenti, in punta di pennello, alcuni significativi particolari: il clima emotivo mesto e accorato è individuato dalla tonalità di Do minore (che si ricollega al Mi bemolle maggiore frequentato nel corso dell'*ouverture*) e dall'ossessivo pizzicato dei bassi, mentre l'ambientazione orientaleggiante è resa dagli arabeschi di flauti e clarinetti nel registro grave.

² La forma è nell'insieme tripartita: alla prima sezione fa seguito un episodio (*Allegro agitato* – 4/4, Fa minore), costruito sul nervoso temino 'dei musulmani':

ESEMPIO 5



Hum - sik - la - Mu - sul - mans - se - ront de - vant La - ho -

TIMOUR

Si leur approche vous accable,³
si le roi ne les combat pas,
rassurez-vous. Indra, puissance impérieuse,
nous garde l'appui de son bras!
C'est le Dieu secourable
que toute voix l'implore. Il les dispersera
plus léger que les grains de sable.

CHOEUR

Sauve-nous, tout-puissant Indra!
(Sur un geste de Timour, la foule commence à entrer dans le temple. Scindia paraît, à ce moment, avec une petite escorte qu'il congédie aussitôt)

SCINDIA *(à lui-même, sans voir Timour)*
Ô torture du doute! ô sombre jalousie!
C'est la mort ou la vie
que tout à l'heure ici mon amour trouvera!
(Timour est tout à fait dégagé de la foule. Scindia l'a perçut)
Voici Timour, voici le prêtre!
(À la vue de Scindia, Timour vient vers lui, tandis que le chœur achève de pénétrer dans le temple. Les deux hommes restent seuls)

SCÈNE II

TIMOUR, SCINDIA

TIMOUR

Ministre du roi, notre maître,⁴
ô Scindia, viens-tu nous annoncer enfin
du barbare Mahmood le châtement prochain?

SCINDIA

Non! J'ai d'autres projets et tu vas les connaître.
Prêtre, je viens chercher la vierge qu'autrefois

TIMOUR *(calmo e confidente)*

Se ad infrenar – l'ingordo fiume,
non vola in arme – al campo il re,
tremar chi de'?
Nell'empio di – del sommo Nume
ci salverà – la gran mercè!
E al Dio misericorde
preghiamo, nel reo momento...
I rei disperderà,
qual fa d'arene il vento!

CORO

O sommo Indra,
di noi pietà!
(ad un cenno di Timour, la folla comincia a penetrare nel tempio. Scindia compare in questo momento, con una piccola scorta, che congedia)

SCINDIA *(fra sé, senza vedere Timour)*

O tortura del dubbio, – o tetra gelosia,
per quest'anima mia
di vita o morte il verbo – Amore pronuncierà!
(Timour si libera dalla folla che lo circondava. Scindia lo riconosce)
Ecco Timour, il sacerdote è là!
(Alla vista di Scindia, Timour gli muove incontro, mentre gli ultimi del coro stanno penetrando nel tempio. Rimangono soli in scena)

SCENA II

TIMOUR, SCINDIA

TIMOUR

Ministro del gran rege, o Scindia, vieni
ad annunziarci alfine
del fatale sultan – sonata l'ora estrema?

SCINDIA

No, ben altra cagion mi trae nel tempio!
Santa pietà del cor a me consiglia

³ La mestizia lascia ora posto all'inquietudine, e, quando il coro ne giunge al culmine, fa il suo ingresso Timour esprimendosi in frasi iterative, come si conviene alla sua condizione.

⁴ n. 2. Scène et duo.

Con il successivo duetto tra il gran sacerdote Timour e il ministro Scindia ci si avvicina ulteriormente al tema centrale del dramma. Questa pagina è articolata in una classica forma tripartita, preceduta da un'introduzione: l'elaborazione tematica conferisce omogeneità all'insieme, evitandogli di scendere in un semplicistico schematicismo.

Il recitativo introduttivo è vivacizzato dalla citazione in orchestra del tema 'dei musulmani', e dall'uso di un net-
voso inciso:

tu reçus dans ce sanctuaire,
Sitâ, la fille de mon frère,

TIMOUR

Qu'oses-tu demander? ... elle appartient aux dieux!

SCINDIA

Tu vas la relever aujourd'hui de ses vœux!

TIMOUR

Le roi seul a ce droit.

SCINDIA *(impétueusement)*

Eh bien, le roi lui-même,
s'il le faut, me rendra Sitâ ... Sitâ que j'aime,
Sitâ, que ton pouvoir défend trop mal ici.
Obéis!

TIMOUR *(offensé)*

Le roi seul peut me parler ainsi;
Retire toi!

SCINDIA *(amèrement)*

Faut-il enfin que je le dise,
prêtre, on prétend que là – dans l'ombre de l'autel,
bravant ta vigilance et le courroux du ciel,
un homme a pu venir près d'elle, par surprise,
murmurer chaque soir des paroles d'amour!

TIMOUR

Ah! si ce n'est point une calomnie,
si le temple est souillé par la prêtresse impie,
malheur sur elle!

SCINDIA *(avec passion)*

Non! je veux croire, Timour!
Je veux croire à son innocence!⁵

segue Acto 4

ESEMPIO 6



nel quale non è difficile cogliere echi della verdiana *Aida*, sia nel disegno che nella disinvoltura dell'armonia, caratterizzata dall'uso non funzionale del secondo rivolto, e dalle risoluzioni eccezionali delle tensioni di dominante.

⁵ *Allegro moderato* – 4/4, Fa maggiore.

Nella prima sezione del duetto vero e proprio la sinuosa morbidezza della linea vocale (attaccata dal baritono e subito assecondata dal basso) – sottolineata dalla condotta per gradi congiunti del basso e dal saltatorio disegno

ridomandar all'ara
Nair... Nair, del mio german la figlia.

TIMOUR

E chieder l'osi? Ai Numi sacra ell'è!

SCINDIA

Tu la proscioglierai, per darla a me!

TIMOUR

Il re solo lo può.

SCINDIA *(con impeto)*

Sta ben, ei stesso
al mio bacio darà colei che adoro...
Nair, che in tuo poter non fu, non è,
qui sia tratta.

TIMOUR *(offeso)*

Ha tal dritto il solo re.
Sgombra di qua!

SCINDIA *(con amarezza)*

Giammai! Timour, or m'odi...
Detto mi vien che qui, – nell'ombra dell'altar,
la tua sacerdotessa – un uom potè accostar,
pel tardo vigilar – de' sacri suoi custodi,
ei qui vien, ei qui vien – d'amore a favellar!

TIMOUR

Ah! se non è calunnia invereconda,
se l'altar profanò – la rea sacerdotessa,
a lei sventura!

SCINDIA

No! forse innocente è dessa!
Essa è pura, il cor mel dice,

Non, son cœur ne peut m'échapper,
non! Ma plus vivante espérance
ne saurait ainsi me tromper.

TIMOUR (avec force)

Ni sa beauté ni sa jeunesse
ne doivent la défendre ici;
pour une honteuse faiblesse,
je la frapperais sans merci!

SCINDIA

Écoutez-moi... Le trouble est dans mon âme...⁶
Conduis-moi vers Sitâ... Je l'interrogerai!

TIMOUR (après un temps)

Tu vas la voir. Tu vas, – seul, – juger cette femme.
À ton premier signal pourtant j'apparaîtrai!

SCINDIA

Ah! J'aimerais mieux cent fois morte qu'infâme!⁷
Si son crime est réel, je te la livrerai.
(Après une reprise, Timour et Scindia entrent ensemble
dans le temple)

nè bugiardo è il mio sospir!
Forse è solo un infelice,
ma il suo Dio non sa tradir.

TIMOUR

A disarmar – il braccio mio
non può bastar – la sua beltà;
la colpirò, – se infida al Dio,
senza pietà!

SCINDIA

Or m'odi tu... Turbato il cor mi sento!...
A lei m'adduci... interrogarla io vao!
Meglio saperla morta,
che rea davanti al ciel!

TIMOUR (dopo una pausa)

Tu la vedrai... potrai
da te squarciare il vel!

SCINDIA

Se mai fallì, difenderla non so...

TIMOUR

A un primo tuo segnal apparirò!
(Entrano nel tempio.)

segue testo 5.

di accompagnamento – è solo apparentemente in contraddizione con quanto i personaggi stanno dicendo: il carattere della musica non è riferito ai loro sentimenti, ma alla figura di Sitâ, evocata dalle loro parole. La situazione, nell'insieme, non può non ricordare un precedente sicuramente tenuto in considerazione da Massenet: il primo duetto tra Nadir e Zurga in *Les pêcheurs de perles* di Bizet. Anche lì abbiamo due uomini separati da interessi contrastanti, anche lì oggetto dei loro desideri è una sacerdotessa votata alla castità; anche lì la simfonia espressiva del canto dei due uomini riflette il languido fascino del personaggio da loro evocato.

⁶ La sezione centrale, nello stesso tempo, e senza cambiamento di tonalità (ma l'armonia si aggira sospensivamente nella regione della dominante) inizia riprendendo l'elemento dell'es. 6, e il dialogo tra i due personaggi prosegue su un disegno dell'orchestra:

ESEMPIO 7

TIMOUR
Tu vas la voir

f (Je veux croire)!

nel quale ritornerà ossessivamente l'inciso cantato da Scindia all'inizio dell'*Allegro moderato*, alle parole «Je veux croire».

⁷ Il duetto – e con esso la prima scena del primo atto – si conclude con un ritorno piuttosto libero agli elementi della prima parte, ripresi tuttavia con un'assertiva solennità consona alla dignità dei personaggi di Timour e Scindia.

DEUXIÈME TABLEAU

Dans le temple. Le Sanctuaire d'Indra. Au fond entre les piliers, sur un autel, la statue du dieu. Dans un des piliers de l'autel, porte secrète, conduisant à une galerie souterraine. Un gong ou tympan de bronze servant à appeler les prêtres dans le sanctuaire est pendu sous la colonnade, près d'une des entrées latérales.

Au lever du rideau, Sitâ est en scène, avec les jeunes filles, ses compagnes.

SCÈNE PREMIÈRE

SITÂ, JEUNES FILLES, compagnes de Sitâ, puis SCINDIA

(JEUNES FILLES (autour de Sitâ)

CHŒUR (pendant l'entrée de Scindia)

Âme timide,⁸
va, ne crains rien,
il est ton guide
et ton soutien.
Pourquoi, tremblante,
chère innocente,
as-tu frémi?
Sois confiante,
c'est un ami!

SCINDIA (venu lentement en scène pendant ce chœur; doucement à Sitâ, après l'avoir contemplée un instant avec tendresse)

Approche...

SITÂ (elle s'approche avec respect et se prosterne)

Ô Scindia, c'est l'esprit de mon père,⁹
qui te conduit et qui t'éclaire...
Ta présence toujours m'est chère,

QUADRO SECONDO

Nel tempio. Il Santuario d'Indra. Nel mezzo, sovrà un'ara, la statua del Nume. In un pilastro dell'ara, una porta segreta che conduce ad una via sotterranea. Un gong, o timpano di bronzo, che serve per chiamare i Sacerdoti nel Santuario, è sospeso sotto gli archi, presso ad uno degli ingressi laterali.

All'alzarsi della tela, Nair è in scena colle giovani Sacerdotesse, sue compagne.

SCENA PRIMA

NAIR, GIOVINETTE, sue compagne, poi SCINDIA.

CORO DI GIOVINETTE

(durante l'entrata di Scindia)

Casto innocente,
non paventar.
Egli è clemente,
non dei tremar.
Or te qual nera
idea colpì?
Sorrìdi e spera,
la pace è qui.
In lui t'affida,
in sua mercè;
a te fia guida,
amico egli è.

SCINDIA (entrato, durante il coro, a Nair, dopo averla contemplata un istante, con tenerezza)
T'appressa...

NAIR (si avvicina con tenerezza e si prostra)

O Scindia,
del genitore è l'ombra
che in tua sembianza appar.
Di mirarti m'è grato e, a' piedi tuoi,
mi vo' prostrat.

⁸ n. 3. Chœur des Prêtresses. *Andantino religioso! Tempo di marcia* – 4/4, Do maggiore

Il secondo quadro si apre con un quadretto di maniera dedicato a Scindia, che fa il suo ingresso nel tempio: un corteggio corale delle sacerdotesse rassicura la trepidante Sitâ.

⁹ Il brevissimo arioso del soprano viene inframmezzato al coro; alla ripresa variata fa seguito un epilogo strumentale che accompagna l'uscita di scena delle sacerdotesse. È una pagina esornativa, decorativa e innocua, ma non troppo incline a orientalismo, in un luminoso Do maggiore impreziosito da impeccabili modulazioni transitorie da manuale d'armonia.

et je m'incline à tes genoux.

LE CHŒUR
Pourquoi, tremblante,
as-tu frémi?
Sois confiante,
c'est un ami!

(Sur un geste de Scindia, le chœur s'éloigne)

SCÈNE II

SITĀ, SCINDIA

SCINDIA

Sitā, voici venir une heure fortunée.¹⁰
où doit changer enfin ton humble destinée,
je veux te donner un époux.

SITĀ (timidement et avec trouble)
Seigneur, ne dois-je pas ici finir ma vie?

SCINDIA

Assez longtemps aux regards de l'envie,
ce temple a dérobé ta naissante beauté! ...
Celui qui t'aime, enfant, te rend la liberté!

SITĀ

Celui qui m'aime...

SCINDIA

Viens!

SITĀ

Te suivre...

(à part) Ô doux mystère,
vas-tu donc m'être révélé?
Vision fugitive et chère,
est-ce de toi, qu'il m'a parlé?

CORO

Casta innocente,
non paventat.
Egli è clemente,
non dèi tremar.

(Ad un cenno di Scindia, il Coro si allontana)

SCENA II

NAIR, SCINDIA

SCINDIA

Naïr, è giunta l'ora avventurata,
in cui matar m'è dato il tuo destin...
Di nozze il velo apporto a te!...

NAIR (timidamente turbata)

Signor,

non deggio forse qui finir miei giorni?

SCINDIA

Ah! troppo omai a invidiosi sguardi
rubava il tempio il fior di tua beltà!...
Colui che t'ama, o cara,
ti rende a libertà!

NAIR

Colui che m'ama?

SCINDIA

Vieni...

Più non ti lega all'ara
crudel cattività.
Seguir mi dèi...

NAIR

Seguirti?

SCINDIA

Resister mi puoi tu?
È sorto il giorno, in cui di fior m'è dato
cosparso far, o cara, il tuo cammin!

SCINDIA (de même, l'observant)

D'un gai rayon son front s'éclairé!
Son regard par m'a rassuré,
son divin sourire a fait taire
les doutes qui m'ont torturé.

(Haut, avec une extrême tendresse)

Te voilà frissonnante et pourtant radieuse!¹¹
Sitā, tu m'as compris et mon âme est joyeuse;
près de toi, je le sens, bientôt, j'aurai trouvé
le repos qui m'est cher et l'amour tant rêvé!

SITĀ (qui l'a écouté avec stupeur, à part)

Lui! c'était lui! grands Dieux!¹²

(Très frappée, se trouble et chancelle)

SCINDIA

Viens, chère enfant!

SITĀ (suppliante)

Arrête!

SCINDIA

Tu trembles! ... tu pâlis! ...

(Il la regarde longuement avec défiance, puis il va pour
lui prendre la main)

SITĀ (avec un vif mouvement de crainte)

Par ce temple sacré,

par ce Dieu qui me garde en cette humble retraite,
de grâce, laisse moi!

SCINDIA (qui n'a cessé de l'observer, avec éclat)

Maudite! c'est donc vrai!

(Sitā recule devant le regard terrible de Scindia)

Ton infâme secret! on me l'a fait connaître;
le trouble où je te vois d'ailleurs me l'a livré!

Sous les habits d'un prêtre,

un amant, chaque soir, ici vient près de toi!

NAIR (à part)

Gentil mistero, a me sarai svelato,
vision fuggitiva e sempre cara,
è ben di te ch'ei mi parlò?

SCINDIA (come sopra, guardandola)

Qual casto

raggio seren la fronte a lei rischiarà!

NAIR (come sopra)

Al mio dolor qual gaudio il Dio prepara!

SCINDIA (forte e colla massima tenerezza)

Trasalir ti vid'io - e raggiante m'apparì!
Gior quaggiù non v'ha - che al mio gaudio sia pari.
Al tuo fianco, o gentile, - or or trovato avrò
quell'incanto d'amor - che l'anima sognò!

NAIR (che lo ha ascoltato con stupore, a parte)

Che mai dice? gran Dio! -

(Si turba e vacilla)

SCINDIA

Vieni, mia fedel!

NAIR (supplichevole)

T'arresta!

SCINDIA

Tu tremi? impallidisci? -

(La guarda a lungo con diffidenza, poi muove per
prenderle la mano)

NAIR (con un vivace movimento di terrore)

Pel tuo Nume immortale,

questa candida e mesta
benda sacerdotale - alcun non dee toccar!

SCINDIA (con iscopio d'ira)

Infame! dunque è ver? -

(Naïr si ritrae davanti allo sguardo terribile di Scindia)

Infame! dunque è ver? - Di cotanta empietà,

più di straniero labro

l'ambascia che t'assa! - accusatrice sta!

Mentendo e spoglie e nome - un perverso amator...
A te venir qui suol!...

¹⁰ n. 4, Duo. Andantino con moto - 4/4, La maggiore

Nel successivo duetto Scindia-Sitā gli ingranaggi del dramma cominciano a mettersi in moto, e la qualità dell'invenzione musicale acquisisce di pari passo mordente e interesse. Pur non contenendo slanci memorabili o invenzioni di particolare levatura questo duetto non banale colpisce per la sottile inquietudine che ne increspa forma e condotta. Nella sezione introduttiva il carattere indiretto delle frasi del ministro e le risposte inconsapevolmente compromettenti della sacerdotessa trovano l'equivalente musicale nell'arioso vocale, che si staglia su un accompagnamento strumentale in cui le note ribattute degli archi fanno da filo conduttore, mentre i bassi danno vita a linee a carattere tematico.

¹¹ Un poco ritenuto e ben sostenuto - 4/4

Nella breve sezione di transizione alla dominante di Fa minore Scindia, con una frase declamata «avec une extrême tendresse» rivela alla giovane donna di amarla, provocando il cambiamento di attitudine psicologica dal quale prende avvio la seconda parte del duetto, strutturato in una forma tripartita assai libera.

¹² Allegro agitato / Allegro - 4/4, Fa minore

Nella prima sezione alla concitazione della situazione psicologica corrisponde un materiale musicale frammentario e mutevole.

SITĀ (*elle demeure d'abord comme anéantie; puis soudainement*)

Avant de m'accabler, ô maître, écoute moi:
c'était le soir d'un jour de fête.

Je priais seule ici. Soudain j'entends des pas...¹³

Un homme ... jeune et fier ... devant l'autel s'arrête ...

Il me parle, et je tremble en écoutant sa voix.

Je n'ose regarder ... puis, sans que je devine,

si cette vision est humaine, ou divine,

il disparaît!

SCINDIA

Tu l'as revu plus d'une fois!

SITĀ (*naïvement*)

Chaque soir, il revient à cette même place,
il me parle d'amour sans que jamais sa main
ose effleurer la mienne et ... doucement ... il passe,
en murmurant: demain!

SCINDIA (*à Sitā, perfidement*)

Et cet homme, ce Dieu, cet insensé peut-être,
vient-il ... à ton appel?

SITĀ

Quand je chante au pied de l'autel
la prière du soir, je le vois apparaître.

SCINDIA

Tu le vois?

Un délire pieux!¹⁴

a pu tromper tes yeux!

Je veux t'en délivrer, te sauver de toi-même.

Morte est ta vision, moi, je vis et je t'aime!

Viens!

SITĀ

Ah! par pitié, laisse moi!

Pourquoi troubler ainsi ma vie,

NAIR (*rimane come annientata; poi improvvisamente*)

Pietà! non m'accusar, ma pria m'ascolta!

Scendeano l'ombree un di di festa. Orando

io stava qui. Repente, un passo intendo...

Un giovin bello e altier - nanzi all'altar è immoto,

ei mi parla, e a quel suon - mi turba un senso ignom,

non oso riguardar... - un fascino m'investe,

non so se umana sia - visione o celeste,

ed ei dispar.

SCINDIA

L'hai tu

d'allor rivisto più?

NAIR (*ingenuamente*)

Ogni sera ei ritorna - in questo loco istesso,

ei mi parla d'amor, - nè ha mai alla sua man

la mia shorar concesso,

e... dolcemente... ei passa - dicendomi: a domani!

SCINDIA (*à Nair, con perfidia*)

Ma quest'uom, questo Dio, quest'ombra a un cenno
ti è dato di evocar?

NAIR

Allor ch'io canto, a' piedi degli altari,

la preghiera seral, ei ratto appar!

SCINDIA

Un delirio fatale i sensi tuoi

turbò...

NAIR

Che di' tu mai?

SCINDIA

Te da te stessa io vengo a liberar.

Morta è la tua vision, io vivo e t'amo!

Vieni!

NAIR

Grazia! mi lascia! per pietà!

Perchè, crudel, - con tal ferita

j'étais heureuse, hélas! pourquoi
m'ôter le repos que j'envie!
Pourquoi faut-il qu'en un instant
la douceur d'un rêve innocent
me soit cruellement ravie?

SCINDIA

Pour l'amour de ta beauté!¹⁵

j'aurais donné ma vie,

et mon cœur eût accepté

la honte et l'infamie.

Ma puissante volonté

a tout jamais nous lie!

(*Il veut la saisir et l'entraîner*)

SITĀ (*énergiquement*)

Je te te suivrai pas!

SCINDIA (*avec menace*)

Ce que j'ai résolu

peut s'accomplir malgré tes pleurs, et ta prière.

Prends garde!

SITĀ (*révoltée*)

Ah! Je te hais, je brave ta colère!

SCINDIA (*il s'arrête; puis avec fureur*)

Je me vengerai donc; et tu l'auras voulu!¹⁶

(*S'élançant vers le tympan de bronze, il le frappe avec violence. A ce signal, paraissent tout-à-coup Timour, les prêtres, les serviteurs du temple et la foule, envahissant la scène de toutes parts*)

SITĀ (*pendant l'entrée du chœur*)

Ah! que veut-il?... quel danger me menace! ...

mi vuoi squarciare il sen?

Perchè turbar - così mia vita,

s'io son felice appien?

Era innocente - il sogno mio...

Perchè dal mio - pietoso error

strappare il vel - che ha steso il Dio,

perchè rapirmi - il sogno d'or?

SCINDIA (*con passione crescente*)

Per un raggio del tuo ciel

avrei data la mia vita,

onta e infamia avrei, crudel,

per te patita!

Ma omai per sempre a me ti voglio unita!

(*Fa atto di trascinarla seco*)

NAIR (*energicamente*)

Io non ti seguirò!

SCINDIA (*minacciandola*)

Quel ch'io risolto avrò

si dee compir... Pregar non val...

NAIR (*con risoluzione*)

No! no!

Le tue minaccie io sfido!

SCINDIA

Meco vieni!

(*Si arresta, poi con furore*)

Poichè voluto l'hai,

io mi vendicherò.

(*Si slancia verso il tympano di bronzo e lo colpisce con grande violenza. A questo segnale, compariscono tosto Timour, i Sacerdoti, gli Inservienti del tempio e il Popolo, che invadono la scena da ogni lato*)

¹³ *Andante sostenuto* - 4/4, Do maggiore

La reazione di Sitā all'aggressione verbale dello zio («Tu reçus dans ce sanctuaire, / Sitā, la fille de mon frère.» - Timour a Scindia, n. 2. Scène et duo) dà luogo al momento più interessante del duetto. Questa sezione centrale contrastante è realizzata con un declamato accompagnato da un corale dell'orchestra (cfr. es. 2): i voli melodici del violino solista evocano l'immagine del giovane sconosciuto e insieme il turbamento da lui suscitato nella sacerdotessa.

¹⁴ Un segmento di transizione (*Allegro moderato / Allegro agitato* - 4/4, Fa minore) riconduce alla tonalità della prima sezione, e crea i presupposti per la conclusione del duetto.

¹⁵ *Allegro agitato* - 4/4, Fa minore

I due personaggi sono agitati da sentimenti contrastanti, ma condividono una tensione disperata: è quanto basta per accomunare le voci in una conclusione *a due*. La concitazione espressiva della prima parte è ora ancora più esasperata: ma non ci sono più incertezze ed esitazioni, ed il canto dà luogo ad arcate espressive più ampie, e anche i disegni in orchestra trovano una maggiore continuità.

¹⁶ Una frase di recitativo di Scindia - che quindi si lancia a colpire il sacro gong per chiamare Timour - conclude questo duetto dall'architettura formale chiara e fluida, ma nienn' affatto schematica.

SCÈNE III

Les mêmes, TIMOUR, PRÊTRES, PEUPLE, serviteurs du temple

LE CHEUR

Le bronze a vibré dans l'espace,¹⁷
son formidable appel¹⁸
nous rassemble au pied de l'autel!

(Pendant ce chœur, jeu de scène de Scindia. Haletant, comme brisé par sa propre violence, il montre d'un geste rapide Sitâ à Timour)

TIMOUR (après un mouvement d'indignation vers Sitâ)

Prêtres, écoutez tous! Regardez cette femme:¹⁹
d'un sacrilège, d'un infâme,
elle a partagé l'amour odieux!
Prêtresse, elle a trahi ses vœux!
Vierge, elle a profané son âme,
j'appelle sur son front la vengeance des dieux!

LE CHEUR

À mort! À mort! D'un infâme,²⁰
elle a partagé l'amour odieux!
Vierge, elle a profané son âme:
prêtresse, elle a trahi ses vœux!

SITÂ (se jetant aux pieds de Timour)

Ô Timour, tu me crois coupable,²¹

SCENA III

I precedenti, TIMUR, SACERDOTI, POPOLO e inservienti del tempio

CORO

Udiste? squillò del gran Brama
il bronzo che all'ara ci chiama!
Il suo temuto appel
è un ordine del ciel.

(Durante il coro, Scindia, ansante, addita con un gesto rapido Nair a Timur)

TIMUR (con movimento di sdegno verso Nair)

M'oda... sì, m'oda ognuno! È rea costei
di sacrilegio orrendo!
Bacio mortal la profano; macchiava,
sacerdotessa, il vel;
vergine, fu all'ara, al Dio infedel. Sull'empia
sua fronte invoco il fulmine del ciel!

CORO

Perir dovrà la rea,
fu all'ara, al Dio infedel;
bacio mortal la profano; macchiava,
sacerdotessa, il vel. N'abbia ragione
il sacro acciar! Salvarla alcun non può!

NAIR (gettandosi a' piedi di Timour)

Ô crudelè, io non son rea,

¹⁷ n. 5. Finale. Allegro moderato - 2/2, Mi bemolle minore

L'atto primo è concluso da un ampio finale, nel quale è la musica in sé a farsi spettacolo, condizionando lo sviluppo drammaturgico. Si tratta, come richiedono le convenzioni del genere, di un affresco corale di grande effetto, costruito in più segmenti, ma sostanzialmente riconducibile a due parti, delimitate dall'uscita in scena di Alim, il re di Lahore: il protagonista, al quale è riservata l'ultima entrata tra i personaggi principali. Concatenandosi direttamente con il precedente duetto, questo finale prende l'avvio dal colpo di gong di Scindia, al quale fa seguito una fanfara dell'orchestra che ha essenzialmente la funzione di consentire al coro di radunarsi sulla scena. Il coro che segue comincia con le voci impegnate in un disegno omoritmico, solennemente scandito.

¹⁸ Segue la sezione centrale, piuttosto prevedibilmente, con una scrittura in entrate imitative (bassi, tenori, donne). L'unisono tra soprani e tenori e l'uso di intervalli dissonanti condiscendono alla ripresa della frase iniziale un impatto sonoro ed un mordente di innegabile efficacia.

¹⁹ A questa prima sezione corale fa seguito l'intervento di Timour «Largement declamé - très mesuré»: il carattere assertivo e solenne del personaggio si traduce in una condotta ritmica regolare e in una linea vocale scandita su note lunghe dai valori uniformi.

²⁰ La prima parte del finale si conclude con la ripresa del coro, cui questa volta si sovrappongono le voci di Scindia e di Timour.

²¹ Andante cantabile sostenuto - 4/4, Mi minore

A questo punto segue un intervento di Sitâ; in due segmenti: il primo è un sommesso arioso che si dipana su uno schema pizzicato dagli archi ripetuto uniformemente:

et me refuses ta pitié,
aux dieux j'ai tout sacrifié
et c'est en leur nom qu'on m'accable!
Je leur ai voué, sans retour,
en sa pureté virginalle,
toute cette beauté fatale
par qui je succombe en ce jour.
Si je dois rester sans défense,²²
si je dois prier vainement,
au moins épargne-moi l'offense,
de douter de mon innocence.
Je n'ai pas trahi mon serment!

(A ce moment, s'élève des profondeurs du temple la voix des prêtresses commençant la prière du soir)

SCINDIA et SITÂ (ensemble, avec une impression différente)
La prière!²³

e negar mi puoi mercè?
Me al tuo Dio votar sapea,
e, in suo nome, imprechi a me!
La mia fronte è verginale,
come vergine è il mio cor,
e mi val belrà fatale
il tuo sprezzo e il disonore!
Se la misera indifesa
non val l'onta a rintuzzar,
è più grave in te l'offesa,
è men giusto il suo penar!

(A questo punto, dal fondo del tempio, si innalzano le voci delle Sacerdotesse, che intonano la preghiera della sera)

SCINDIA e NAIR (insieme, con diversa espressione)
La preghiera!

segue nota 21

ESEMPIO 8

SITÂ
Ô Ti-mour! Tu me crois cou-pa-ble

²² Il secondo e più breve intervento della protagonista, pur proseguendo nello stesso tempo da un'impressione di maggiore animazione dovuta al passaggio al modo maggiore, allo schema di crome ribattute dell'accompagnamento, e alla maggiore tensione della linea vocale (che nella cadenza si spinge fino al Do acuto, per concludere con un Si sotto al rigo e consentire così al soprano di mettere in evidenza l'intera gamma della propria vocalità). È una breve sezione (dodici battute in tutto) particolarmente notevole per l'influsso che ebbe sulla 'giovane scuola' italiana; questo tipo di situazione - si ascolti il raddoppio su più ottave della linea vocale - si ritroverà decine di volte in Puccini e nei suoi coetanei. E non c'è dubbio che proprio da *Le roi de Lahore*, opera di immensa fortuna sui palcoscenici al di qua delle Alpi, i giovani italiani ricavarono il modello.

²³ Lent et sostenuto - 9/8, La minore

Il successivo dialogo tra Sitâ e Scindia avviene sullo sfondo della preghiera intonata fuori scena dal coro femminile: la condotta delle voci (sempre in ottava tranne che nei punti cadenzali, dove chiudono su una quinta) e l'accompagnamento (arpa, harmonium, cimbali, triangolo e tamburo basco «dans les coulisses»), aggiungono un tocco di elegante esotismo. Questo breve pannello non si limita a caratterizzare scenograficamente l'insieme del finale, ma sottolinea per contrasto il dialogo dei due protagonisti, cui aggiunge una venatura di inquietudine, ed acuisce l'efficacia del ritorno alla piena orchestra nella successiva scena.

VOIX LOINTANES DES PRÊTRESSES

Voici la nuit! ... Mes sœurs prions!
Les étodes sur nous versent leurs blancs rayons,
Indra, maître du ciel, Indra, nous t'adorons!

SCINDIA

Le signal!
(à Sitâ)
Eh bien! Si tu n'est pas sacrilège,
si le Dieu du ciel te protège,
incline-toi docc devant lui!

SITÂ (à part)

Que dit-il?

SCINDIA

Là dans le sanctuaire,
que ta voix s'élève encore aujourd'hui!
et réponde à cette prière!

SITÂ (avec effroi)

Cette prière! ... en ce moment!
Ah! Scindia! que veux-tu faire?

SCINDIA (avec cruauté)

Connaître et punir ton amant!
(Impérieusement)
À genoux! obéis et prie!²⁴

TIMOUR ET LE CHŒUR

À genoux! obéis et prie!

SITÂ

Noël! Frappez-moi, prenez ma vie!
Mais je ne le trahirai pas
celui dont le ciel et la terre,
respectant l'étrange mystère,
toujours ont protégé les pas!

(Le chœur répète avec violence ses cris: «À mort! À mort!». Au moment où Sitâ épouvantée tombe à genoux, Alim, suivi de Kaled, paraît sur les marches de l'autel. Il a pénétré le temple par la porte secrète, qui est aussitôt refermée)

VOCI LONTANE DI SACERDOTESSE

Dell'ombra il vel
oscura il ciel!
Sorelle, oriamo!
Piovon raggi su noi dagl'astri d'òe,
e riportano in cielo i casti ardor
de' nostri cor!

SCINDIA (a Nair, con perfidia)

Se il tuo labro non mentiva,
se propizio arride il cielo,
ti dèi prostrar. Presso al delubro santo,
dal tuo petto, o Nair,
al gran Dio si sollevi il dolce canto!

NAIR (con terrore)

La mia preghiera... Ed a qual fin?

SCINDIA

Ti prostra!

NAIR

Che vuoi tu far, che dir?

SCINDIA (con crudeltà)

L'amante tuo conoscere e punir!
Obbedir devi tu. Ti prostra e prega!

NAIR

Pria mi dovrà colpir l'acciaro infame,
ma non per me tradito fia colui,
i cui passi pietosi han terra e ciel
protetto ognora con benigno vell

(Nel momento in cui Nair, atterrita, cade in ginocchio, Alim, seguito da Kaled, apparisce sui gradini dell'autel. Egli è penetrato dalla porta segreta, che si è subito richiusa dietro di lui)

SCÈNE IV

Les mêmes, ALIM, KALED

ALIM (avec force et autorité)

Noël! Sitâ m'appartient, qu'elle vive!

TOUS

Le roi!

C'était le roi!

(Calme et souriant, le roi marche vers Sitâ, au milieu de la stupeur générale. On s'écarte respectueusement sur son passage. Seul, Scindia a fait un mouvement violent promptement réprimé)

ALIM (avec charme, à Sitâ)

Viens, je ne serai pas ton maître.²⁵
Je veux attendre résigné

que ton cœur innocent apprenne à le connaître
cet amour jusqu'ici peut être dédaigné!

SITÂ

Ah! je vous écoute, et mon âme
s'emplit d'un indicible émoi:
vous parlez d'obéir à la voix l'une femme,
vous parlez d'obéir et vous êtes le roi!

KALED (près d'eux)

Ô Sitâ, relève la tête,
que ton esprit soit rassuré.
L'avenir s'offre à toi comme une longue fête.
Laisse l'amour fleurir en ton cœur enivré!

SCINDIA

O cruelle impuissance!
Son amant, c'est le roi!
Il faut docc en sa présence,
il faut me soumettre à sa loi!

TIMOUR

Ah! sa seule présence,
vient désarmer ma loi!

LES PRÊTRES ET LA FOULE (avec Timour)

Toute humaine puissance,
cède devant le roi!

SCENA IV

I precedenti, ALIM, KALED

ALIM (con forza ed autorità)

No! Nair m'appartien! Sia salva!...

TUTTI

Le roi!

Egli era il re!...

(Calmo e sorridente, il re muove verso Nair, in mezzo allo stupore generale. Tutti si ritirano rispettosamente sul suo passaggio. Solo Scindia ha fatto un gesto violento, prontamente represso)

ALIM (con passione, a Nair)

Vien, non m'avrai tiranno!
Attenderò dal tuo vergine cor
che al mio trepido affanno
ei perdoni pel Dio che ha nome Amor!

NAIR (al re)

Sgorga dal vostro accento a me nel sen
un'armonia del ciel!
Dall'oscura Nair
impetrare non de'
l'amoroso sospir
Alim, il re!

KALED (a Nair)

Rialza il giovin capo in sullo stel,
candido fior!
De' suoi rai ti consola il sol d'amor.

SCINDIA (a parte)

Il fatale amator è dunque il re!
Oh doloe! È Nair in sua mercè!

TIMOUR (come sopra)

La sola sua parola
noi disarmar potè!
I sacerdoti e il popolo
ogni umana potenza - cede a un cenno del re!

²⁴ Assez large et soutenu / Andante (A tempo) / Allegro moderato - 4/4, 3/4, 4/4, Do maggiore-Mi minore-Mi bemolle maggiore

In una successione di brevi segmenti, i concitati interventi dei protagonisti e del coro calmano con l'apparizione sulla scena di Alim. Il momento di stupore che consegue a questo colpo di scena è il più classico dei pretesti per lanciare un concertato.

²⁵ Andante cantabile (sans lenteur) - 9/8, Mi bemolle maggiore

La situazione scontata è affrontata da Massenet con eleganza: dalla carezzevole frase rivolta da Alim a Sitâ si sviluppa un concertato dalla compostezza scenografica, che si dipana senza sorprese fino a un punto culminante dal quale prende avvio il segmento successivo.

SITĀ (à part)

Leur terrible sentence
me remplissait d'effroi!
Il me rend l'existence;
mais, hélas! il est roi!

KALED

Leur injuste sentence
fléchit devant le roi.

LES PRÊTRES (au roi)

Ah! ta seule présence,
désarme notre loi!

SCINDIA

Ô cruelle impuissance!
C'est le roi! c'est le roi!

(Après cette scène d'ensemble, Timour s'avance vers Alim)

TIMOUR

Roi, l'amour profanant cette enceinte bénie,²⁶
ce temple toujours respecté,
cet amour est un crime, et Dieu veut qu'on l'expie!

ALIM (simplement)

Parle, tu seras écouté.

TIMOUR

Au nom de Mahomed qu'il nomme le Prophète,
le sultan Mahmoud vient pour combattre nos dieux!
Ses soldats, si ta main, seigneur, ne les arrête,
vont chasser jusqu'ici nos peuples devant eux!

NAIR (à part)

La terrible sentence – non mi dava mercè!

KALED (à Nair)

Del casto tuo tormento – ebbe il cielo mercè!

ALIM (a Scindia, additandogli i Sacerdoti)

Se la sola innocenza – qui non trova mercè,
distornar l'empio acciaio – può la mano del re!

TIMOUR

Il supremo responso – sta sul libro del re!

SCINDIA

Oh crudele impotenza! – quell'amante era il re!

TIMOUR

Re, colpevol tu fosti. Or grande sii!
Profano amor macchiava il sacro altar,
e tal colpa il Dio vuol per te s'espui.

ALIM

Parla! che far dovrò?

TIMOUR

I nostri Numi da remoto lido
a debellar moveva orda infedele.
Se arrestar non ne sai le audaci imprese,
ricacciate vedrai sin qui tue genti!

²⁶ Allegro moderato / Maestoso / retenu – 4/4

Al momento di stasi del concertato fa seguito così una nuova scena drammaticamente concitata. La chiamata alle armi da parte di Timour ha il carattere di un 'recitativo accompagnato': ancora una volta Massenet non evita una situazione convenzionale, ma la ravviva generando un efficacissimo crescendo di tensione grazie all'uso entusiasmante della strumentazione, e, soprattutto, dell'armonia: si osservino, alla frase «Marche vers le désert», la risoluzione ellittica nella tonalità di Do maggiore attraverso un accordo di quarta e sesta di dominante non risolto (ancora una volta Massenet fa un uso tanto efficace quanto poco accademico di questo accordo) e, immediatamente dopo, l'insolita cadenza evitata sul terzo grado:

ESEMPIO 9



l'allusione modale aggiunge una sfumatura di solennità alla baldanza guerriera.

Eh! bien, rassemble ton armée,
marche vers le désert de Thôl,
et que, devant tes pas, ainsi qu'une fumée,
s'efface l'ennemi menaçant notre sol!

ALIM (fièrement)

Je n'ai pas attendu ta parole, ô mon père,
pour rassembler mes cavaliers!
Comme votre salut, ma gloire encor m'est chère,
demain mes bataillons partiront par milliers,
demain, mes étendards flotteront dans la plaine!
(À Sitā, doucement)
Me suivras-tu, Sitā?²⁷

SITĀ

Vous êtes mon maître!

SCINDIA (sombre, les regardant. À part)

Il mourra!

ALIM (après un temps, à Timour)

Que ta main me bénisse, et qu'indra me soutienne!
(Il fléchit le genou devant Timour qui étend les mains sur son front)

SCINDIA (à part, avec un profond sentiment de haine)

Ton jour est proche, Alim! car je t'ai condamné,
Sitā m'appartiendra!

TIMOUR (relevant le roi)

Vas, et sois pardonné!

RIDEAU

I tuoi guerrieri aduna,
snuda l'invitto acciar,
e sperdi al tuo passar,
siccome polve al vento,
dei barbari lo stuol,
che invaso ha il patrio suol!

ALIM

Aspettata non ho la tua parola
mie genti ad adunar,
la salvezza comun mia gloria è sola.
A mille, a mille
i prodi miei s'aduneran. Domani
il mio vessil sventolerà sui piani!
(A Nair)
Mi segui tu, Nair?

NAIR

Mio re tu sei!

ALIM (a Timour)

Benedicimi allora, o padre mio,
e a me propizia il Dio.

(Piega un ginocchio davanti a Timour, il quale stende la mano sulla sua fronte)

SCINDIA (a parte, con profondo sentimento d'odio)

Morte, non gloria avrai,
chè condannato io t'ho.
Nair m'apparterrà...

TIMOUR (rialzando il re)

Ha il ciel di te pietà!

(Quadro. – Cala la tela)

²⁷ Una breve sezione a carattere di recitativo (*Piu lent* – 4/4, Do maggiore) conduce alla conclusione (*Andante maestoso* – 9/8, Fa maggiore) di questo Finale primo. Il motivo del concertato è ripreso in Fa maggiore; l'agógica è la medesima, con un diverso carattere espressivo («maestoso», anziché «cantabile») determinato dalle caratteristiche della scrittura: l'unisono dei protagonisti – sottolineato dal raddoppio in orchestra – e gli interventi, rimmicatamente differenziati e alternati in un gioco d'incastri, dei due blocchi costituiti da Timour con il coro maschile dei sacerdoti (all'unisono), e dal *tutti* corale. Una breve stretta su un rapido disegno discendente dei bassi (*Allegro vivo* – 2/2) conduce alla calata del sipario.

ACTE DEUXIÈME²⁸

Campement d'Alim, dans le désert de Trôl. Plaine sablonneuse et nue. Horizon immense. Ciel enflammé. Déclin du jour, au commencement de l'acte. À la fin, pleine nuit. Gauche et droite, tentes de Sitâ et de ses femmes. Tapis et coussins à l'entrée des tentes.

SCÈNE PREMIÈRE

SITÂ, KALED, SOLDATS, femmes

(Des soldats veillent au fond. D'autres, accroupis à gauche et pittoresquement groupés, jouent aux échecs. De petites esclaves persanes dansent pour divertir les chefs. Foule de soldats armés, gardes du camp et esclaves. Kaled est au fond, regardant vers la plaine)

SITÂ (sortant de sa tente, à Kaled avec inquiétude en désignant le désert)

Écoute! ... les rumeurs de l'ardente mêlée²⁹ éclatent au loin sous les cieux! ...

KALED (avec confiance)

Oui, l'armée ennemie est encore refoulée. Alim va revenir, toujours victorieux!

SOLDATS (jouant aux échecs) et CHIEUR (autour d'eux)
Échec au roi blanc! ... Le combat s'engage! ...
Bataille! ... Le roi noir se conduit bravement, comme là-bas Mahmoud contre Alim! ... Bon!

[Courage!]

Echec! mat! le roi blanc!

(Ils se lèvent en renversant les pièces)

²⁸ Entr'acte. Allegro con fuoco - 6/8, Sol minore

Il secondo atto è introdotto da un intermezzo strumentale. Dopo una trovata ad effetto - il botto-e-risposta tra la fanfara in buca e quella posta sul palcoscenico, dietro il velario abbassato - Massenet riprende temi (cfr. ess. 1a e 3) e atmosfere espressive della sinfonia, sviluppandoli con maggiore ampiezza di respiro (e mettendo in risalto l'elemento fugato) in una 'battaglia' che si inserisce in una lunga tradizione di musica di genere.

²⁹ n. 6. Scène. Allegretto - 3/4, Mi bemolle maggiore

La musica che segue il levare del sipario contrasta nettamente con l'Entr'acte. Il carattere orientaleggiante deriva dalla strumentazione e dall'ambiguità del ritmo (in bilico tra il 3/4 indicato in partitura e il 6/8 percepito): sul movimento di danza che ne viene disegnato (interrotto da due recitativi che gli conferiscono una forma complessivamente tripartita), si svolge un preoccupato dialogo tra Sitâ e Kaled. Intanto un gruppo di soldati commenta una partita a scacchi, sottolineandone il carattere simbolico: è Sitâ accoglie come un fosco presagio la sconfitta del «re bianco» da parte del «re nero» che «se conduit bravement - comme là-bas Mahmoud contre Alim». Ancora una volta Massenet non rifiuta (non avrebbe potuto!) le convenzioni del grand-opéra: ma questa scenetta apparentemente ingenua, con il suo simbolismo sottolineato dall'ambiguità della costruzione musicale, va ben al di là dei limiti di una situazione di maniera.

ATTO SECONDO

Accampamento di Alim, nel deserto di Trôl. Pianura arenosa e nuda. Orizzonte immenso. Cielo infocato. Tramonto sul principiar dell'atto. Sul finire, notte completa. A destra e a sinistra, tende del re, di Nair e delle sue donne. Tappeti e cuscini all'ingresso delle tende.

SCENA PRIMA

NAIR, KALED, SOLDATI, donne

(Alcuni soldati stanno in sentinella, nel fondo. Altri, accoccolati a sinistra e aggruppati pittorescamente, giocano a scacchi. Alcune schiave persiane danzano per divertire gli ufficiali. Kaled sta nel fondo, guardando verso la pianura)

NAIR (uscendo dalla sua tenda, a Kaled, con inquietudine, mostrando il deserto)

Non odi... là, sul pian - della mischia il rumor fa gli echi lontani sonar

KALED (con confidenza)

Respinte ancor son le turbe nemiche... Alim ritornerà - vittorioso ancor.

SOLDATI (che giocano a scacchi), e CORO (intorno ad essi)

Scacco al re bianco! battaglia! battaglia!

Il re nero dispiega un gran valor,

al pari del sultan degl'invasor.

Sta ben! coraggio! al re! matto al re bianco!

(Si alzano, rovesciando i pezzi)

SITÂ (qui est allée vers eux et a assisté pensive à cette scène. A Kaled)

Ah! funeste présage!

KALED

Pourquoi ce pressentiment?

(Sitâ congédie d'un geste les danseuses; les soldats s'loignent, sauf les gardes du fond)

SCÈNE II

SITÂ, KALED

SITÂ

Écoute encore!³⁰

KALED

Oui, des cris de victoire!

SITÂ

Je veux espérer, je veux croire;

Alim va venir ... Alim est vainqueur!

(Triste et découragée)

Mais dans ce désert où nous sommes, dans ces lieux inconnus, en péril, loin des hommes, malgré moi, frissonne mon cœur!

KALED (avec douceur)³¹

Le soir vient, la brise pure berce des nuages d'or, tout repose en la nature, tout s'apaise, tout s'endort! Caressant la terre, lasse des longues ardeurs du jour sur la plaine une ombre passe, avec des frissons d'amour...

Toute rumeur s'est éteinte,

là-bas on ne combat plus!

Ô Sitâ, calme ta crainte,

les dieux nous ont entendus!

NAIR (che si è loro avvicinata, ed ha assistito al gioco pensierosa, a Kaled)

Oh funesto presagio!

KALED

Perché così tremar?

(Nair congeda con un gesto le danzatrici. I soldati si allontanano, meno le guardie del fondo)

SCENA II

NAIR, KALED.

NAIR

Non odi ancor?

KALED

Sì: dei suon di vittoria!

NAIR

Brilla un raggio al mio pensiero,

Ecco... ci torna... è vincitor!

Ei torna... ma il deserto interminato,

questo mar, che non ha confini fuor del cielo, di terror

tremar mi fa!

KALED

No, Nair. Ha già il ciel di noi pietà.

Sparve il sol, la brezza pura

culla in ciel le nubi d'ôr.

Si abbandona la natura

all'ebbrezza del sopor.

A lenir il caldo suolo,

stanco omai de' lunghi ardor,

scende l'ombra a calmo volo

con un fremito d'amor!

Non più trepida s'appressa

l'anima oppressa - al creator.

È della mischia spento ogni rumor.

³⁰ n. 7. Duo: récit

La medesima impressione suscitata dalla scena introduttiva accompagna l'ascolto del successivo duetto: anche qui ci si trova di fronte ad una pagina di squisita fattura, impregniata da dettagli di estrema raffinatezza. Tuttavia è inevitabile ravvisare in questo idillio vocale una complessiva superficialità: si tratta di un brano fine a se stesso nella sua compiaciuta eleganza. La forma è quella tipica tripartita, preceduta da un breve recitativo e conclusa da una coda.

³¹ Andantino - 3/4, Si bemolle maggiore

Nella sezione principale le due voci alternano passaggi omoritmici e frasi in imitazione: le linee vocali sono studiate per valorizzare la fusione delle voci, nella ricerca di una pura bellezza timbrica.

SITÂ (*rassurée, avec Kaled*)

Toute rumeur s'est éteinte,
là-bas on ne combat plus!

(*A elle même*)

Il va connaître, enfin, cette douce pensée³²

chèrement caressée,
que lui dérobait ma pudeur,
heure délicieuse,
je te bénis, je suis heureuse!³³

(*Reprise de l'ensemble avec Kaled, puis Sitâ se retire. À l'entrée de sa tente, elle s'arrête un instant.*)

Je suis heureuse!

(*Elle entre dans la tente, dont les draperies retombent. Kaled s'étend sur les tapis devant la tente d'Alim*)³⁴

SCÈNE III

Soldats, femmes, esclaves, puis SCINDIA et les chefs

(*La scène demeure vide. Le jour baisse. Après un temps, sonnerie de trompettes et rumeurs lointaines. Les soldats qui gardent le camp se lèvent et vont au fond, observer, écouter. Nouvelles rumeurs. Un groupe de soldats entre et se joint au premier groupe. Même jeu. La scène se remplit d'autres soldats, d'esclaves qui arrivent avec précipitation et questionnent les deux premiers groupes. Des fuyards, soldats de l'armée d'Alim vaincue, envahissent le théâtre dans le plus grand désordre, Kaled se lève*)

CHEUR (*rapide et haletant*)

Défaite
complète!

Tout cède, tout fuit!³⁵

NABR

Alfine apprendra – questo dolce pensiero
ascoso nel mistero – del virginal pudor.

Ora soave e cara, al mio fedel

Il Dio prepara un'estasi del ciel.

(*Nell'atto di rientrare nella sua tenda*)

Ora d'estasi dolce, a te dal cor

benedizion! lo son felice appien!

(*Entra nella tenda, le cui cortine si richiudono*)

SCENA III

Soldati, donne, schiavi, poi SCINDIA e i duci dell'esercito.

(*Odoni fanfare e rumori lontani. I soldati, che stanno a guardare del campo, si alzano e vanno verso il fondo ad osservare e origliare. Nuovi rumori. Una banda di soldati entra e si mescola al primo crocchio. La scena si popola di altri soldati, di schiavi che giungono a precipizio, interrogando coloro che stavano in scena. Due fuggiaschi, appartenenti all'esercito disfatto di Alim, invadono la scena nel massimo disordine. Kaled va loro incontro, e udite le nuove, si precipita fuori dell'accampamento*)

CORO (*rapido e ansante*)

Disfatta! Rovina! – perduti noi siam...

I forti – son morti – nel perfido agon!

Ribocca il deserto – di nere legion'...

Avide,
rapide

la mort nous poursuit!

La plaine
est pleine

de noirs bataillons!

Lahore

encore

nous reste, fuyons!

(*Entrée de Scindia suivi des principaux chefs*)

SCÈNE IV

Les mêmes, SCINDIA

SCINDIA (*avec fermeté*)

Soldats, le roi succombe! tout l'accable,³⁶

il est mourant!

(*Les soldats, de l'un à l'autre, se répètent les paroles de Scindia*)

Une main implacable

l'a frappé par trois fois, oui, son règne est fini.

D'un sacrilège amour les dieux l'auront puni!

Ne le servez pas davantage,

les Dieux vous puniraient aussi,

et dans quelque immense carnage

aux coups d'une horde sauvage

ils vous jetteraient sans merci!

Vis chefs ont invoqué mon secours. Me voici!

(*Aux chefs*)

Ah! je vous sauverai... je vous le dis encore.

M'obéirez vous tous?

LE CHEUR

Oui, tous, nous le jurons!

Id comme à Lahore,

à toi seul, nous obéirons!

Più scampo non resta – fuggiamo, fuggiam!
(*entra Scindia, seguito dai principali condottieri*)

SCENA IV

I precedenti, SCINDIA

SCINDIA (*con fermezza*)

Soldati, il re soccombe. Ei non sol vinto,

morente egli è...

(*I soldati si ripetono l'uno all'altro le parole di Scindia*)

Una mano implacata

lui tre volte colpì!

Il regno suo fini.

D'un empio e folle ardor

il Nume lo punì!

Obbedir a costui non vi conviene...

Voi pur, voi pur gli Dei saprian punir...

E, segno di barbaro strale,

dovreste in eccidio fatale

dall'ultimo al primo perir!

I duci vostri mi appellâr e accorsi,

ma... a un patto solo. Obbedirete voi?

CORO

Sì, lo giuriam. Sul campo ed a Lahore

te solo obbedirem.

³² Un breve passaggio affidato alla voce di Sitâ (*Andante cantabile* – 4/4, Re maggiore) è condotto in modo non banale, a partire da un nuovo materiale che riconduce alla tonalità d'impianto per attaccare la ripresa vera e propria.

³³ *Andante sostenuto* – 9/8, Si bemolle maggiore

Ulteriori preziosismi caratterizzano la coda: ricompare il tema del concertato del Finale primo, e il definitivo epilogo strumentale è un caleidoscopio di invenzione timbrica.

³⁴ In questo punto s'inserisce la «Sérénade de Kaled» n. 7 bis, già composta ma non intonata alla prima assoluta (né inserita nel primo libretto e nella prima riduzione per canto e pianoforte di Hartmann, 1877). Il brano fu ripristinato per le recite italiane nel 1878. I versi, e il relativo commento, si possono leggere nell'appendice, p. 113.

³⁵ n. 8. Scène de l'abandon. *Allegro con fuoco* – 6/8, Sol minore

Dopo l'ampia parentesi di idillio notturno delle pagine precedenti, si torna alle atmosfere dell'*Entr'acte*. La scena si apre con la ripresa della fanfara, questa volta suonata dietro le quinte (gli strumenti sono divisi in due gruppi, su

segue nota 35

ciascun lato del palcoscenico, per ottenere un effetto antifonico). Il materiale musicale dell'*Entr'acte* (cfr. ess. 1a e 3) è amplificato dall'intervento delle voci degli uomini, divisi in due cori per ottenere il massimo effetto di animazione e brillantezza sonora. È una pagina di grande vivacità e di innegabile impatto 'scenografico', per quanto non si possa dire che alla sontuosa ricchezza dell'effetto corrisponda una vera aderenza espressiva alla situazione: la generica tinta guerresca, che qui si accompagna all'amarezza dei soldati per la sconfitta subita, potrebbe esprimere altrettanto bene baldanzosa esultanza, o proterva arroganza.

³⁶ La sezione centrale di questa scena è un ampio recitativo di Scindia: il suo declamato, curatissimo nell'aderenza prosodica, è punteggiato da interventi dell'orchestra in un progressivo incalzare, fino alla ripresa a piena orchestra (=A Lahore-) del tema principale.

SCINDIA

Calmez vous. Prudemment préparez la retraite.
Dès que la nuit viendra, soldats, nous partirons.
Impuissants à lutter après cette défaite,
à la mort du moins nous échapperons!

ENSEMBLE

Avant la prochaine aurore,
pour le départ que tout soit prêt;
vainement le roi voudrait
avec nous combattre encore.

À Lahore!

Mort à qui résisterait!

(Pendant cette scène, Kaled a écouté avec douleur les paroles de Scindia; puis il se fait jour à travers les groupes et s'est précipité hors du camp. Paraît Alim, pâle, blessé, se soutenant à peine. D'autres soldats le suivent. Mouvement. Silence)

SCÈNE V

Les mêmes, ALIM

ALIM (avec indignation)

On parle de partir! ... On ose³⁷
commander ici ... moi vivant!
Lâches! qui désertez ma cause,
regardez-moi! J'ai prodigué mon sang
pour assurer votre fuite si prompte!
Je suis blessé, mais je reste debout
et je veux lutter jusqu'au bout.
Ah! plutôt la mort que la honte!

LES SOLDATS (chœur accompagnant la suite de la phrase d'Alim)

Ô roi, nous sommes condamnés...
des hommes et du ciel contre nous déchaînés
ta valeur n'a pu nous défendre!

ALIM

Quel ténébreux complot a pu vous entraîner?
De l'avisement où vous alliez descendre,
vers mon but glorieux je vous dois ramener!

SCINDIA

Vi calmate! Or prudenza aver conviene.
Stanotte istessa, pria che l'alba spunti,
le tende leverem!

CORO D'ASSEMBLE

Impotenti a lottar - ci ha resi il gran disastro,
Alim invan resisterà. Fuggiamo,
evitiamo, evitiam la estrema fin.

(Alim comparisce, pallido, ferito, sostenendosi a stento. Altri soldati lo seguono. Movimento. Silenzio)

SCENA V

I precedenti, ALIM

ALIM (con indignazione)

Chi parla di partir, chi ardisce, vivo
me ancor, di comandar? Vili! codardi!
A me guardate! Il mio sangue versai,
a far sicura la ignobile fuga!
Io son ferito, ma in piedi io mi sto.
E lottar voglio sin ch'abbia respir.
Pria che l'infamia è meglio assai morir!

CORO

Abbandonati siam - dagli uomini e dal ciel.
Quell'ire a scongiurar - tutti siamo impotenti.

ALIM

Qual congiura infernal - le menti a voi turbò?
Ma dal perfido abisso - o mie fedeli genti,
al mio nobil vessil - ricondurvi saprò!

³⁷ Dopo questa prima sezione, la scena prosegue con una breve frase di recitativo (*Andante maestoso* - 4/4) ed un arioso di Alim (*Moderato et très soutenu* - 12/8) al quale l'indeterminatezza dell'armonia (che oscilla intorno alla regione tonale di Do maggiore) e un disegno cromatico discendente dei bassi conferiscono una sottile inquietudine.

LES SOLDATS

Non!

ALIM

Misérables! ...

LES SOLDATS

À Lahore!

Avant la prochaine aurore,
pour le départ que tout soit prêt;

À Lahore!

Mort à qui résisterait!

(Alim veut s'élancer vers eux; ses forces le trahissent. Kaled réparaît. Il veut courir vers le roi; sur un geste de Scindia des soldats l'arrêtent et l'entraînent hors de la scène)

LES SOLDATS

Roi quand la mort t'a touché de son aile,³⁸
et qu'elle désarme ton bras,
va, si tu peux, te défendre contre elle,
mais n'appelle plus tes soldats!

SCINDIA

Ta royauté n'est plus qu'une ombre vaine,³⁹
et mon pouvoir succède au tien.
Si tu tombes, c'est par ma haine,
car je te hais, sache-le bien!

ALIM

Ah! qu'entends-je?

CORO

No! no!

(Alim vorrebbe slanciarsi verso di loro. Le sue forze lo abbandonano. Kaled comparisce. Si slancia verso il re, ma ad un cenno di Scindia, alcuni soldati lo arrestano e lo trascinano lontano dalla scena)

[SOLDATI (che circondano il re, con espressione feroce ed ironica)

Re, se la morte con l'ala fatale
la man ti disarmò,
per quanto grande lottar più non vale,
nessun seguir ti può!
Pugna! riman da sol!
Non chiamar presso a te l'eroico stuol!

SCINDIA (con accento d'odio)

Il tuo regno non è che spettro vano.
Al tuo sin d'or succede il mio poter!
Ma... se tu cadi, gli è per questa mano,
però ch'io t'odio, e tu lo dèi saper!
Tu mi rubasti - il mio tesoro,
rapita m'hai - colei che adoro...
L'odio mio comprimea l'affranto cor,
ma già l'ora suonò del fato estremo.

ALIM

Che udii? Nair... tu l'ami?

³⁸ La terza sezione è un'altra scena corale (*Allegro deciso* - 4/4, Re minore), simmetrica a quella di apertura, e impegnata su un nuovo importante tema:

ESEMPLO 10



Roi, quand la mort t'a tou-ché de son ai - le, et quel-le dés-arme ton bras.

Ma anche qui si potrebbe obiettare che il tono di crudele scherno dei soldati felkoni non è reso in maniera inequivocabile, e che il loro motivo potrebbe esprimere altrettanto bene sentimenti completamente diversi.

³⁹ La sezione centrale è anche qui affidata alla voce di Scindia; per il suo arioso baldanzosamente canagliesco la tonalità passa al modo maggiore.

SCINDIA

Tu m'as ravi Sità que j'aime!
J'ai fait taire longtemps mon orgueil outragé,
mais le jour est venu du châtiment suprême!

ALIM

Il l'aimait!

SCINDIA

Meurs! Alim! je suis vengé.

ALIM *(avec une fureur désespérée)*

Je comprends! C'est à toi que je dois ma défaite!
Celui qui m'a frappé: c'est toi! ...
Traître! meurtrier!
(Le désignant aux soldats)

Qu'on l'arrête!

(Morne silence des chefs. Alim se traîne de l'un à l'autre. Très troublé)

Quoi? ... pas un n'obéit aux ordres de son roi?⁴⁰SCINDIA *(à Alim, froidement)*

Ne résiste plus. L'œuvre est faite!

LES SOLDATS

La main des dieux pèse sur toi!

ALIM *(terrassé)*

La main des dieux pèse sur moi!
(Il tombe sur les coussins à l'entrée de la tente)

CHŒUR

Roi! quand la mort t'a touché de son aile
et qu'elle désarme ton bras,
va, si tu peux, combattre contre elle,
mais n'appelle plus tes soldats!

(Tous s'éloignent. Alim fait un dernier effort pour les arrêter et retombe évanoui. Pendant le chœur précédent, Sità a paru à l'entrée de sa tente. Pâle, terrifiée, défaillante, elle ne peut aller vers Alim. Au moment où les soldats disparaissent, elle triomphe à peine de sa terreur; elle se redresse enfin et court vers le roi, toujours sans connaissance)

⁴⁰ Il successivo declamato di Alim (*Un peu retenu*), armonicamente indeterminato, conduce alla ripresa del tema (es. 10) con una strumentazione più ampia. L'uscita del coro e di Scindia è accompagnata da una coda strumentale (*Allegro - 6/8*) che riprende i temi dell'*Entr'acte* (cfr. ess. 1a e 3) concludendo con un magistrale effetto di dissolvenza una scena tipicamente grandoperistica, di grandissima efficace spettacolare, disciplinata da una precisa e limpida coscienza formale.

SCINDIA

Io l'amo! muori!...
Or vendicato io son.

CORO

Al suo rivale
Alim invan resisterà!

ALIM

Comprendo...

(Con furore disperato)

Ah! sì, tu sei del disastro l'autor!

Colui che mi colpì... Vil! traditor!

(Additandolo ai soldati)

In ceppi tratto ei sia!

(Tetro silenzio da parte dei duci. Alim si trascina da uno all'altro)

Che! non uno obbedir

può agli ordini del re?

SCINDIA *(al re, con freddezza)*

Più il sommo Dio - non ha mercè.

CORO

La man del Dio - pesa su te!

ALIM *(abbattuto)*

La man del Dio - pesa su me!

(Cade sui cuscini all'ingresso della sua tenda)

CORO

Re, se la morte con l'ala fatale
la man ti disarmò,
per quanto grande lottar più non vale,
nessun seguir ti può!

(Tutti si allontanano. Alim fa un ultimo sforzo per trattenerli e ricade svenuto. Durante il coro precedente, Nair è comparsa all'ingresso della sua tenda. Pallida, esterrefatta, vacillante, non ha forze per trascinarsi sino ad Alim. Nel momento in cui i soldati scompaiono, essa riesce a dominare il suo terrore; si rialza e corre verso il re, che è ancora fuori di sensi)

SCÈNE VI

ALIM, SITÀ

SITÀ *(accablée)*Seule! je reste seule, à ce moment suprême.⁴¹*(avec une résolution subite)*

Eh! Bien! À ton salut, seule je suffirai.

ALIM *(vaguement)*Sità, ta voix me parle ...⁴²SITÀ *(avec tendresse)*

Oui je suis là, je t'aime

et je te sauverai!

ALIM *(comme dans un rêve)*

Tu m'aimes!

(Elle l'aide à se relever; il la regarde avec extase)

Cet aveu dont mon cœur est avide.

Ah! je l'entends enfin pour la première fois!

Je ne rêve pas ... je te vois!

Enfant que ta lèvre timide

me le répète encor, ce mot tant espéré!

SITÀ

Alim! Alim! je t'aime et je te sauverai!

ALIM *(doucement, tristement)*Me sauver!... me sauver! il est trop tard! Oublie⁴³

et l'ivresse promise et l'avenir si doux.

Éloigne-toi! c'est assez de ma vie

pour apaiser les dieux jaloux.

SITÀ *(avec passion)*

Ah! que je porte aussi le poids de leur vengeance!

Qu'ils frappent! je suis forte et je ne crains plus rien!

Oui je bénis la souffrance⁴⁴

quand mon cœur est près du tien.

SCENA VI

ALIM, NAIR

NAIR *(con avvilimento)*

Sola! qui resto in sì crudel momento...

(con improvvisa risoluzione)

Ma... a farti salvo ancor bastar saprò.

ALIM

Nair... sei tu che parli?

NAIR *(con tenerezza)*

Ah sì, son io

che t'amo e salvo ti farò!

ALIM *(come in sogno)*

Tu m'ami?

(Nair l'aiuta a sollevarsi; ei la guarda estatico)

Ah! questo accento, sospiro del cor,

la prima volta a inebriarmi vien.

Deh! suoni ancor, mio ben,

sul tuo timido labro al mio dolor!

NAIR *(colla massima tenerezza)*

Alim, io t'amo e salvo ti farò!

ALIM *(con soave tristezza)*

No! puoi tu, nol puoi tu! - È troppo tardi. Obblia

questa ebbrezza che il ciel - ci vuol per sé rubar.

Mi lascia sol, mi lascia. - Basti la vita mia

gli Dei gelosi - ad acquetar.

NAIR *(con passione)*

Ah! teo io possa allor - partir la orribil sorte,

colpita io sia! Son forte, - e più tremar non so.

Benedetto sia il dolore,

se il tuo cor vicin mi sta.

⁴¹ n. 9. Scène et duo.

Dopo lo sfarzo sonoro della grande scena corale, il successivo duetto tra i due protagonisti riconduce le corde espressive su toni di delicato intimismo. Di pari passo l'invenzione formale trova soluzioni di elegante elasticità: si osservi il graduale passaggio dal recitativo iniziale di Sità,

⁴² all'acioso (*Andante sostenuto - 4/4* Do maggiore) di Alim, e

⁴³ alla successiva transizione (*Allegro agitato*) che conduce alla tonalità di Mi bemolle maggiore della sezione più propriamente cantabile del duetto.

⁴⁴ *Andantino sostenuto - 9/8*.

Qui l'invenzione melodica è condotta con apparente noncuranza, e quasi casualmente viene introdotto il brevissimo inciso:

ALIM

Moi, je maudis ma puissance,
qui lia ton sort au mien.

SITĀ

Ah! je t'aime, je demeure,
du sort acceptons la loi.

ALIM

Le ciel me frappe, à cette heure
où ton cœur se donne à moi!

ENSEMBLE

Restons unis; que je meure
près de toi!

(Après cet ensemble, des cris s'élèvent dans le camp: «A Lahore! à Lahore!». A ces cris se mêlent des appels lointains de trompettes et le roulement des tambours. Les cris se reprochent. La nuit est venue pendant la fin de l'ensemble précédent. Le ciel est orageux et de plus en plus sombre. Au milieu des cris et des sonneries de trompettes on entend les sours grondement du tonnerre)

ALIM *(frappé et répétant machinalement les mots qu'il entend au loin)*

À Lahore!⁴⁵

(Avec égarement)

Je veux les arrêter ... les suivre!

L'armée! ... ô trahison infâme! ... Ils s'en vont!

Ah!

(Il veut se précipiter au dehors)

Je ne puis plus! ...

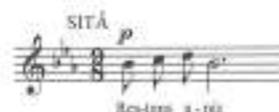
(Avec un cri déchirant)

Ah! Sitā! je suis maudit!

Sitā!

segue nota 44

ESEMPIO 11



poi elaborato in un *crescendo* che innalza la temperatura emotiva del duetto. È un frammento tematico di grande importanza, che ritornerà ancora a sottolineare lo slancio sentimentale dei due protagonisti.

⁴⁵ L'estatico abbandono degli amanti è interrotto dalla ripresa della fanfara, che apre la breve scena con cui si concludono il duetto e l'intero atto secondo: un sapiente montaggio di elementi della musica della scena corale (in particolare il tema 'dell'abbandono', cfr. es. 12) e del duetto (es. 13), le interiezioni del coro fuori scena, e il breve recitativo trionfante di Scindia delineano il precipitare della situazione con la morte di Alim. Questa sequenza, che tira le fila della situazione drammatica, conclude con grande efficacia emozionale l'atto secondo, sintetizzando i temi principali in una sorta di *replieg*.

ALIM

Fu d'un trono lo splendore
che con me perduta ti ha.

NAIR

Vien! io t'amo... il cielo ancora
forse avrà di noi mercè!

ALIM

Dio colpito m'ha nell'ora
che il tuo cor si è dato a me!

a 2

Stringimi almen
più presso al sen.
Si ch'io mora in braccio a te!

(Si odono grida dal campo: «A Lahore! A Lahore!» Mescolati a queste grida, squilli di trombe e rulli di tamburo. Le grida si avvicinano. Si è fatta notte. Il cielo è tempestoso e sempre più fosco. Fra le grida e gli squilli delle trombe si odono sordi scrosci di tuono)

ALIM *(colpito e ripetendo macchinalmente le parole che ha inteso da lontano)*

Ciel, che udii! dunque è ver? - L'infamia,
[l'abbandono]

NAIR

Deh! spera ancor,
calma il terror,
là, dal ciel, ci ascolta Indrā!

ALIM

No! Più il cielo pietà
del tuo pianto non ha!... perduto io sono!

SITĀ *(sostenendo Alim chancelant)*
Espère encor!

ALIM

Hélas! Adieu!

(Essayant d'éloigner Sitā, d'une voix expirante)

Va ... tu dois vivre!

(Il tombe. Sitā se jette sur son corps)

SITĀ

Alim!

(Avec désespoir)

Mort! il est mort!

NAIR

Di noi pietà
il Nume avrà.
Grande è ognor - la sua mercè!

ALIM

Il mio nome è infamato!...
La mia morte ha segnata un Dio crudel!
Io vo' che restin qui... son le mie schiere...
(Smarrito, con un grido straziante)
Oh tradimento infame! ci se ne vanno...

NAIR

Quale orror!

ALIM

Ah, Nair...

(cade morto)

NAIR *(gettandosi sul suo corpo)*

Alim! Alim!

(con disperazione)

Egli è spento!

SCÈNE VII

Les mêmes, SCINDIA, chefs, soldats

SCINDIA *(paraissant sur le dernier cri de Sitā)*

Je suis roi!

SITĀ *(se relevant et reculant avec horreur à la vue de Scindia, que suivent les chefs)*

Scindia!

(Au fond, désordre pittoresque de l'armée commençant sa retraite. Soldats avec les torches, etc. En scène, Sitā éperdue au milieu de la suite de Scindia. Un s'empare d'elle)

SCÈNE VII

I precedenti, SCINDIA, duci, soldati

CORO

A Lahor!

SCINDIA *(comparendo all'ultimo grido di Nair)*
Spento! io son re!

NAIR *(rialzandosi e rinculando con orrore alla vista di Scindia, seguito dai duci)*

Traditor! traditor!

(Ad un cenno di Scindia, alcuni Soldati s'impadroniscono di Nair e la trascinano seco loro)

CORO

Partiam! partiam!

(Nel fondo, disordine pittoresco dell'armata che incomincia la sua ritirata)

(Quadro. - Cala la tela.)

RIDEAU

ACTE TROISIÈME⁴⁶

Le jardin des Bienheureux, dans le paradis d'Indra sur la montagne de Mérou. Végétation magnifique. Lumière intense.

SCÈNE PREMIÈRE

INDRA et les Divinités secondaires, les âmes heureuses des rois et des hommes, les apsaras (houris du paradis d'Indra)⁴⁷

CHŒUR

Tout rayonne! tout s'éclaire!⁴⁸
Libres du lien mortel,

⁴⁶ Secondo le convenzioni del *grand-opéra*, l'atto terzo è il momento esornativo per eccellenza: luogo deputato per un grande balletto, inevitabilmente destinato a sospendere la progressione del dramma, per quanto abile sia il librettista a motivarne la presenza nella vicenda. È senza dubbio l'elemento dell'estetica del genere meno gradito al gusto novecentesco, generalmente condizionato da un'idea del dramma musicale di discendenza wagneriana. Per questo motivo, e per ragioni di carattere pratico – di bilancio, prevalentemente, ma anche relative alla durata dello spettacolo, che finirebbe per risultare eccessiva secondo le abitudini d'ascolto e la normale prassi dello spettacolo d'opera attuali – nelle esecuzioni moderne il balletto in genere viene omesso senza troppi complimenti.

⁴⁷ n. 10. Marche céleste.

Ci chiediamo se questa pagina abbia influenzato direttamente il *Mefistofele* di Arrigo Boito. È ovviamente una curiosità destinata a rimanere insoddisfatta, dal momento che *Le roi de Lahore* vide la luce proprio tra la prima versione dell'opera (1868), poi largamente rimaneggiata dall'autore, e la stesura bolognese (1875): restano la constatazione dell'analogia della situazione, e la certezza che il lavoro di Massenet (che, come torniamo a sottolineare ebbe poi un'enorme risonanza in Italia) sia stato tra i principali riferimenti per la generazione degli Scapigliati.

Una breve introduzione (*Adagio* – 4/4, Sol maggiore) definisce l'atmosfera 'paradisiaca' con gusto timbrico pre-impressionista; la successiva invocazione del coro (sulle parole «Voici le Paradis!» – che non compaiono nella prima versione del libretto):

ESEMPIO 12

delinea una sorta di ambientazione mistica (la successione di triadi non funzionale suggerisce un vago tono chiesa-stico, che sovrappone a quello orientaleggiante un altro genere di esotismo). Ma la *Marche céleste* (*Allegretto moderato* – 4/4, Sol maggiore) contraddice questo clima arcano proponendo una musica dal garbato kitsch salottieri; il primo intervento del coro («Dans ces jardins enchantés») è omesso nelle produzioni che includono il ballo, e in questo caso il passaggio viene eseguito solo strumentalmente, a sipario abbassato. Nella successiva transizione – caratterizzata da saltellanti figurazioni dei legni – il tono sconfinava esplicitamente nell'operetta. Per l'ascoltatore moderno è difficile conciliare una pagina di questo genere con la cornice di esotismo decadente dell'opera: ma non sarà difficile apprezzarne, se non altro, la magistrale strumentazione.

⁴⁸ Il levare del sipario è sottolineato da una breve fanfara, alla quale fa seguito una nuova invocazione del coro («Gloire, tout s'éclaire»: anche in questo caso il testo della prima versione del libretto fu rimaneggiato nelle succes-

ATTO TERZO

Il giardino dei beati nel paradiso d'Indra sulla montagna di Meru. Vegetazione magnifica. Luce intensa.

SCENA PRIMA

INDRA e le deità subalterne, le anime beate dei re e degli uomini, le apsare (urri del paradiso d'Indra).

CORO

Nei giardini sempre in fior,
alle eterne giovinezze

nous planons dans la lumière,
oubliant la vie amère,
pour les délices du ciel!
Sans jamais ternir l'aurore,
qui brille sur notre front,
mille siècles passeront!
et mille siècles encore!
Dans ces jardins enchantés⁴⁹
notre éternelle jeunesse,
voit sourire à son ivresse,
d'éternelles voluptés!

DIVERTISSEMENT⁵⁰

- A. Pantomime et danse
B. Mélodie hindoue variée
C. Final

SCÈNE II

Les mêmes, INDRA, puis ALIM

INDRA

Quel est celui qui vient? son front pâle s'incline,⁵¹

si disposano le ebbrezze
d'immortali voluttà.
Tutto è raggio, tutto è amor!
Gloria, gloria al sommo Indra!
Sciolti omai dal fragil vel,
noi vaghiam, aereo coro,
fra le stelle e gli astri d'oro,
con l'ali aperte e tese a nuovo ciel!
Mentre a noi le liete aurore
nembo alcun non sa turbar,
rivedrà l'uman dolore
a mille, a mille i secoli a passar!

BALLO

- A. Pantomime et danse
B. Mélodie hindoue variée
C. Final

SCENA II

I precedenti, INDRA, poi ALIM.

INDRA

Chi è mai colui che vien? – La sua fronte ci rechina

segue nota 48

sire). Il clima di serenità del Paradiso è suggerito, nella prosecuzione, dal repentino passaggio a La bemolle maggiore, e dal melodizzare disteso, ritmicamente levigato, condotto prevalentemente all'unisono: tenori e bassi sono raddoppiati, nella ripresa, dalle donne.

⁴⁹ Una ritrasizione altrettanto repentina a Sol maggiore porta alla ripresa della *Marche céleste*, che si chiude in una di quelle dissolvenze timbriche di cui Massenet si è già dimostrato maestro nel corso dell'opera.

⁵⁰ È a questo punto che le convenzioni dell'Opéra prevedevano un ampio balletto, che, di solito, si inseriva, con maggiore o minore risultato drammatico, nel contesto dell'azione. È quanto avviene anche in *Le roi de Lahore*, dove il balletto è occasione come di consueto per l'esibizione di gustose caratterizzazioni nell'ambito di situazioni musicali decisamente convenzionali. Non ci addentriamo in un'analisi dettagliata di questo ampio *divertissement*, sia perché eccederebbe i limiti del nostro commento, sia perché non ha un'incidenza sulla sostanza drammaturgico-musicale dell'opera; tra l'altro nella prassi esecutiva, quando non venga del tutto omesso, il balletto è spesso eseguito con tagli o altre alterazioni della successione dei brani del testo originale. Ci limitiamo pertanto a schematizzare la successione dei movimenti, segnalando almeno l'intervento dei due sassofoni che cuociano la melodia nell'*Adagio sostenuto* e *moderato* della *Pantomime et danse*, intervenendo con un efficace colpo di scena timbrico a caratterizzare la situazione scenica.

A. Pantomime et danse

1. *Andantino moderato* – 9/8 Re maggiore; 2. *Adagio sostenuto moderato* – 6/8, Mi bemolle maggiore

B. Mélodie hindoue variée.

1. *Andantino tranquillo* – 2/4, Re maggiore; 2. *Allegretto* – 5/4; 3. *Un poco ritenuto* – 6/8; 4. *Allegretto con moto* – 2/4; 5. *Allegretto deciso* – 2/4 6. *Un poco ritenuto* – 2/4.

C. Final

1. *Allegro brillante vivo assai* – 3/8, Sol maggiore; 2. *Allegro più mosso* – 2/4.

⁵¹ n. 11. Scène finale. *Andante sostenuto* – 4/4, Mi minore

L'atto terzo si conclude con un grandioso concertato, preceduto da un'ampia scena. Il recitativo di Indra è precedu-

comme si dédaignant la volupté divine,
il regretterait ici les misères d'en bas!
(Parait Alim. Il marche lentement et tristement, au milieu de la foule brillante. Indra s'avance vers lui. À Alim, prosterné)⁵²

Homme, qui donc es-tu, toi, qui ne souris pas?

ALIM

Hier je comptais dans la vie,⁵³
parmi les grands et les beureux,
mon âme doucement ravie,
se berçait d'un songe amoureux!

INDRA

Espère en la vie immortelle!

ALIM (se prosternant aux pieds d'Indra, puis avec éclat)

Souverain du ciel, écoute mes vœux!
Rends-moi celle que j'aime!

INDRA (calme et grave)

Son jour n'est pas venu.

ALIM

Mais la mort elle même

in atto di sdegnar - la voluttà divina.

Rimpianger forse può - la vil terra quassù?

(Alim comparisce. Egli incede lentamente e con tristezza tra la folla brillante. Indra gli move incontro. Ad Alim)

Uom che non hai sorrisi - chi mai, chi mai sei tu?

ALIM

A me sorrideva la vita,
qual astro da' bei raggi d'ôr;
corona cingevami ambita,
e in estasi l'alma rapita
cullavano i sogni d'amor.

INDRA

Ti arride or la vita immortale!

ALIM (prostrandosi a' piedi d'Indra)

O re del ciel, ascolta il mio pregar!
Mi rendi a lei che adoro!

INDRA (calmo e grave)

Suo dì non giunse ancor -

ALIM

Ma la grazia che imploro,

segue nota 51

to da una frase del sassofono, la cui voce, come abbiamo sottolineato, non era stata fatta udire prima del divertimento, per riservarne il timbro misterioso alla caratterizzazione dell'aldilà. L'effetto, naturalmente, doveva essere particolarmente efficace all'epoca di Massenet, quando il sassofono era uno strumento di recente introduzione. Tuttavia anche per l'ascoltatore moderno il suo uso in questo contesto timbrico risulta piuttosto inconsueto, e l'effetto di magia coloristica pensato dall'autore è di conseguenza preservato.

⁵² Adagio sostenuto - 3/4, Mi minore

Una solenne e accorata pagina strumentale dall'appassionato slancio melodico:

ESEMPIO 13



accompagna l'ingresso di Alim, che viene condotto al cospetto della divinità.

⁵³ Largo e sostenuto - 4/4, 9/8, Do maggiore

La scena in cui Alim implora Indra perché gli restituisca la vita è un piccolo capolavoro di sottigliezza espressiva: ancora una volta Massenet trapassa dal recitativo, all'arioso e infine al canto spiegato in un calcolato crescendo di tensione espressiva che sfocia in un

l'obéit, roi du ciel, et je puis être heureux!
(Avec une ardeur suppliante)

Indra! redonne moi la vie!⁵⁴

De l'amour de Sitâ, du destin que j'envie,
laisse encore s'enivrer mon cœur.

Ah! dix siècles d'enfer pour une autre existence!

INDRA

Dix siècles de tourments pour une vie humaine! ...⁵⁵

Insensé!

Vs, cependant tu sera exaucé.

Les dieux ont pitié de ta peine:

tu vivras!

ALIM

Ô Dieu bon!

INDRA⁵⁶

Tu ne seras plus roi.⁵⁷

Parmi ceux qui tremblaient naguère devant toi,

può d'un gaudio divin - quest'alma, inebriat!

Indrà, Indrà, mi torna ancora in vita!

(Con supplice ardore)

Dell'amor di Nair, - al mio bacio rapita,

non è il ciel che mi dai, gran Dio, più bel!

(Con grande risoluzione)

Dammi eterno dolor, - ma rifammi mortale...

INDRA (con espressione di pietà)

Dei secoli d'orror - per un umano frale!

Insenzato!

ALIM

Pietà!...

INDRA

E l'han gli Dei del nuovo tuo tormento...

Va!... tu vivrai!...

⁵⁴ Andante appassionato - 9/8, Fa maggiore

Qui, ancora una volta, è il sassofono ad aggiungere magia timbrica alla curva melodica.

⁵⁵ Le frasi solenni di Indra su una bella successione di accordi cromatici discendenti (Molto lento e sostenuto) creano l'opportuna suspense prima dell'attacco del concertato conclusivo.

⁵⁶ Incantation. Andante molto sostenuto - 4/4, Re maggiore

La frase di Indra che apre questo finale d'atto in partitura (il libretto della prima riporta solo la ripresa)

ESEMPIO 14



è perfettamente calibrata per esprimere una composta solennità: si staglia sul sottofondo di una successione armonica di classica eleganza con il pizzicato dei bassi che scandisce una regolare pulsazione ritmica. Indra sviluppa la sua frase attraverso trasposizioni dell'incipit su altri gradi, sempre col sostegno di un'armonizzazione arricchita da venature cromatiche, fino alla cadenza sulla tonica. A questo punto il tema, ripreso dal coro (diviso in sette parti), acquisisce un respiro ampio e solenne; ma l'armonizzazione ricca di sottigliezze impedisce all'enfasi di sconfinare nell'eccesso bandistico.

⁵⁷ Stesso tempo cantabile sostenuto - 3/4, Fa maggiore

Ancora una volta Massenet affida la sezione centrale di una scena corale alla voce di un solista. Le gravi espressioni di ammonimento di Indra si traducono in un breve arioso, il cui motivo principale è un'elaborazione del tema dell'Incantesimo (es. 14), e la cui funzione musicale è quella di allentare il clima di tensione armonica e di pregnanza tematica della sezione precedente, per renderne possibile un'ulteriore ripresa senza creare ridondanza.

humble, tu t'en iras, sous les habits de laine,
et mon seul pouvoir te protégera.
Que Sitâ sois parjure ou qu'elle soit fidèle,
un commun destin vous enchaînera,
et quand elle mourra, tu mourras avec elle.
Ne redoutes-tu pas cette épreuve aujourd'hui?
ALIM
Non! je suis prêt!

INDRA, puis LES DIVINITÉS ET LES CHEURS CÉLESTES
Incantation.

Qu'il soit lui! qu'il ne soit plus lui!⁵⁸
Qu'il dorme dans la tombe et marche sur la terre!
Que son âme immortelle ait un corps de poussière,
qu'elle prenne encore une voix,
qu'il aille vivre, aimer, souffrir, jusqu'à cette heure
où celle qui le pleure
subira de la mort les éternelles lois.

ALIM (*pendant l'incantation*)
Vivre! ... aimer! ... souffrir! ... lier à sa vie
un nouveau destin!
Ô douce promesse! ô bien que j'envie!
Ô bonheur divin!

(*Alim semble s'endormir au milieu des apsaras et des divinités qui l'entourent*)

RIDEAU

ALIM
Ciel! che intendo!
CORO
Ei vivrà!
INDRA
Tu non sarai più re. – Ravvolto in umil lana,
oscuro apparirai – in quella bolgia umana,
e il mio solo poter t'assisterà.
Spergiuira sia Nair, – o fida a sua promessa,
un comune destin vi legherà,
e il giorno in cui morrà – tu andrai spento con essa!
Il tremendo avvenir – esitar non ti fa?

ALIM
No! pronto io sono!
INDRA, poi le DEITÀ e i CORI CÉLESTI
Torna tu, nè tu sii più!
Riposa nell'avello, – e sulla terra movi!
Il tuo spirito immortale – il frale uman rinnovi!
Riacquerra il sospir,
apprendi ancora ad amar, a soffrir!

ALIM
Amar e vivere! – Legar sua vita
al mio destin!
Oh santa ebbrezza! – promessa ambita!
Gioir divin!
(*Alim sembra si addormenti fra le apsare e le deità che lo circondano*)

(*Quadro. – Cala la tela.*)

⁵⁸ Il ritorno del tema del concertato (*A tempo* – 4/4, *Re maggiore*), in una nuova veste corale e con una strumentazione ulteriormente arricchita, si presenta ora in tutto il suo splendore innoico, culminando in una franca e opulenta sonorità. Per la versione italiana dell'opera Massenet aveva operato per un finale caratterizzato da un maggiore *understatement*, facendo diminuire la sonorità per concludere su un *pianissimo* del coro, seguito da una ripresa della *Marche céleste*, per tornare ad un *fortissimo* soltanto nelle nove battute conclusive. Ci sembra tuttavia che in questo caso la tensione espressiva del concertato, e la sua non banale elaborazione in un *crescendo* diremmo concettuale, oltre che sonoro, giustifichino la conclusione all'insegna di un trionfalismo senza esitazioni.

ACTE QUATRIÈME⁵⁹

Labore. Grande place. Au fond, la ville. A droite, le palais des rois. Alim est endormi sur les marches. Il est vêtu comme un homme de peuple. Premières clartés du matin.

SCÈNE PREMIÈRE
ALIM, CHEUR INVISIBLE, puis quelques chefs

CHEUR INVISIBLE
(*Paroles de l'Incantation répétées par des voix célestes. Pendant le chœur Alim s'éveille, écoute, se lève, et vient au scène*)⁶⁰

ALIM (*comme extasié*)
Voix qui me remplissez d'une ineffable ivresse,⁶¹
voix qui parlez du ciel à mon cœur éperdu,
ah! je comprends enfin la divine promesse:
je revois mon palais, je vis, tout m'est rendu!
(*Avec égarement*)
Mon palais! qu'ai-je dit?
(*A ce moment, quelques officiers sortent du palais. Alim se tient à distance et les observe*)

ATTO QUARTO

Labore. Vasta piazza. Nel fondo, la città. A dritta, la reggia. Alim è addormentato sulla gradinata; è vestito come uno del popolo. Crepuscolo del mattino.

SCENA PRIMA
ALIM, CORO INVISIBILE, poi alcuni duci

CORO INVISIBILE
(*Il coro di voci celesti ripete alcune parole dell'incantesimo. Durante il coro, Alim si desta, ascolta, si alza e viene in scena*)

ALIM (*come in estasi*)
Voci, che nel mio sen – versate tanta ebbrezza,
a me la gran pietà – rammentando del ciel...
L'anima il vostro suon – dolcemente accarezza;
la mia reggia è pur qui – è là la mia fedeltà!
(*Come smarrito*)
Che diss'io? che diss'io? –
(*Alcuni ufficiali escono dalla reggia, Alim li osserva in silenzio*)

⁵⁹ È negli atti conclusivi dell'opera che Massenet apportò le più consistenti modifiche per le esecuzioni italiane. Così all'inizio del quarto atto introdusse un Preludio, recitativo e duetto (tra Sitâ – Nair, nel libretto italiano – e Timour) che costituisce l'intero primo quadro della versione italiana. Incluso nelle prime tirature della nuova edizione francese – tuttavia mai eseguito all'Opéra – in una successiva ripresa dell'opera (Roma, 1878) questo duetto fu poi rimpiazzato da una scena drammatica scritta appositamente per il soprano Maria Mariani-Masi. Anche questo quadro si può leggere (come il n. 7 bis), nell'appendice, alle pp. 114-115.

⁶⁰ n. 12 bis. Scène, récit et Air. Adagio – 4/4, *Re maggiore*
La successione di accordi *fortissimo* che apre l'atto quarto (secondo quadro, nelle versioni successive alla prima) è la medesima (trasposta tonalmente) dell'invocazione del coro all'inizio dell'atto precedente (cfr. es. 12). È possibile che l'ascoltatore non ricollegli immediatamente le due sequenze: in effetti qui la veste strumentale e la dinamica sono alquanto differenti. Tuttavia questo richiamo armonico è un efficace collegamento con la musica dell'atto terzo, e sottolinea l'idea della consequenzialità drammatica tra terzo e quarto atto. Da questo punto di vista l'interpolazione del duetto n. 12 può apparire controproducente nella misura in cui indebolisce il senso di coesione dell'insieme. E che Massenet cercasse questo tipo di compattezza è confermato dalla ripresa dell'invocazione (*Andante maestoso*), questa volta cantato all'unisono e 'a cappella' (cfr. es. 14).

⁶¹ La sezione successiva è da classificare come «recitativo» in base alla sua funzione drammaturgico-musicale: tuttavia la definizione appare riduttiva a fronte dell'eleganza della costruzione e della pregnanza espressiva dell'invenzione. Il declamato di Alim su pedale di tonica si trasforma immediatamente nell'esplosione gioiosa di una frase dall'ampia tornitura melodica: il passaggio al metro di 12/8 – Massenet associa volentieri i tempi composti agli empiti sentimentali – ne sottolinea la temperie emotiva. Ma l'attacco di una inopinata marcia (*Allegro moderato* – 4/4, *Mi minore*) giunge a raffreddare l'entusiasmo del protagonista:

UN DES OFFICIERS (à ses compagnons)

Durant la nuit dernière,⁶²

Scindia dans le temple a veillé saintement;
il revient, acclamé; la ville tout entière
applaudit aux splendeurs de son couronnement.
Allons le recevoir!
(Ils s'éloignent)

ALIM

Ah! le traître, à cette heure,⁶³

plus que moi redouté,
est maître de cette demeure,
l'usurpateur par le peuple est fêté!
Mais elle! ...

Ô Sitâ bien aimée,⁶⁴

Alim ne règne plus! ton maître a pu mourir.

UN DUCÉ (agli Ufficiali)

Nella decorsa sera,
presso all'ara il gran re - santamente vegliò,
plauso fanno al signor - le genti in fitta schiera,
chè del serto regal - la fronte incoronò!
Moviamlo ad incontrar!
(Si allontana)

ALIM (fra sé)

Traditore!

Questo vil, cui lo sprezzo - dare un nome non può,
ha già la reggia invasa.
L'usurpator la mia gente acclamò!
Ma... dessa!...

Anima dolce e cara,

Alim non regna più,

segue nota 63

ESEMPIO 15

Allegro moderato



Le undici battute di questa miniatura orientaleggiante (la scrittura affidata prevalentemente ai fiati ed ai legni, con l'ottavino in evidenza, rimandano alla secolare tradizione della «marcia alla turca») non dipingono un quadro di genere fine a se stesso: con la loro baldanzosa sfrontatezza - che straggia non senza adeguata ironia la intanza del nuovo *establishment* - puntualizza efficacemente la delicata situazione del protagonista.

⁶² Dopo il breve recitativo di un ufficiale (ma si noti: la continuità dell'accompagnamento strumentale, affidato agli archi, e l'accuratezza della sua linea melodica fanno sì che questo stacco non interrompa del tutto la tensione) la marcezza riattacca.

⁶³ Usciti gli ufficiali, Alim riprende e conclude con un ulteriore segmento di recitativo questa scena magistralmente costruita, dal montaggio incalzante e dalla calibrata scelta di ritmi e tempi.

⁶⁴ Anche la successiva aria del protagonista (*Andante cantabile sostenuto*) ha subito parecchie vicissitudini. Nelle prime versioni francesi è in una forma ad arco piuttosto complessa (A-B-C-B'-A'); la frase A, dalla funzione di introduzione («Ô Sitâ bien aimée», 9/8, Re bemolle maggiore), espone una passionalità quasi eroica, scandita com'è sulle note della triade di tonica;

ESEMPIO 16

ALIM And.te cantabile sostenuto



Una breve transizione (*Allegro agitato*) conduce al segmento B («Je te revois», *A tempo* - 4/4, Do diesis minore) dal carattere intensamente espressivo; dopo una cadenza alla tonica l'aria prosegue elaborando il materiale di B in una sezione centrale («Ô désespoir») concepita come arioso drammatico: armonicamente instabile, questo passag-

Qu'importe que d'un roi la tombe soit fermée!
Ton amant seul revient pour te reconquérir!
Ah! dans la nuit, la nuit fatale
où j'expirais, seul, impuissant,
je te revois tremblante et pâle,
mélant tes larmes à mon sang!
Sous la clarté du ciel immense,
ô désespoir! ta voix amie
murmurait un petit aveu
quand de ma lèvre inassouvie
dans un soupir d'amour, un éternel adieu
allait s'enfuir, avec ma vie!
Et je mourais, désespéré!
Sous la clarté du ciel immense
je t'appelais dans le silence,
le ciel semblait désert à mon cœur déchiré!
Mais, j'ai retrouvé l'espérance!
Un jour plus radieux commence
pour notre amour transfiguré!

(Il se précipite dans le palais. À ce moment on entend le cri de la foule annonçant l'arrivée de Scindia. Fanfares. Le peuple envahit la place. Entrée du cortège)

morir l'hai visto tu!
Ma pur... che cal se un re
chiudea la fredda bara!
L'amante tuo ritorna
al primo suo sospir!
L'amante sol ritorna a te, Nair!
Nella notte fatal, in cui cadea
per empia man,
del pianto tuo - col sangue mio
confusa l'onda - io sento ancor!
Ti veggio ancor, - tronco il respir,
il mio raccòr - fatal sospir!
Ma del patir - svanita è l'ora,
trasfigurato - io son per te!

(Si slancia verso la reggia. Si odono grida dalla folla, che annunciano l'arrivo di Scindia. Il popolo invade la piazza. Entrata del corteggio)

SCÈNE II

SCINDIA, TIMOUR, prêtres, représentants de toutes les castes, soldats, esclaves, prêtresses, bayadères, peuple, suite de Scindia

Cortège - Marche⁶⁵

SCENA II

SCINDIA, TIMOUR, sacerdoti, rappresentanti di tutte le caste, soldati schiave, sacerdotesse, bayadere, popolo, seguito di Scindia.

Corteggio. - Marcia.

segue nota 64

gio rappresenta un vero e proprio segmento autonomo (C, sempre 4/4, Do diesis minore) che conduce quindi alla ripresa dei segmenti B e A.

In una successiva versione francese (Paris, Heugel, 1897) Massenet eliminò il passaggio di sviluppo centrale (C): il risultato, tuttavia, non è una vera e propria forma tripartita, considerando il contrasto metrico, espressivo e funzionale delle sezioni rimanenti: l'aria si configura invece come un ampio cantabile espressivo (B), con una sezione di introduzione (A) che ritorna come epilogo (A').

Per la versione italiana dell'opera (Milano, Ricordi, 1877) Massenet scrisse invece un'aria completamente nuova, in una forma tripartita (ABA') più convenzionale, impiantata tuttavia in Do anziché in Re bemolle maggiore-Do diesis minore. È curioso il fatto che la tonalità di Do maggiore risulti più coerente in relazione all'architettura armonica della precedente scena introduttiva, che in questo caso configurerebbe un'ampia preparazione cadenzale per l'aria: coo e recitativo - Re maggiore (doppia dominante); marcia - Mi minore (relativa minore della dominante); recitativo (dominante) / aria - tonica (Do maggiore). È difficile non considerare l'ipotesi che un'aria in Do maggiore - la tonalità adottata per la versione italiana - corrispondesse all'originale intenzione dell'autore.

Tutte e tre le versioni dell'aria utilizzano, come epilogo strumentale, una ripresa della beffarda marcezza turca (es. 15) degli ufficiali (*Allegro moderato* - 4/4, Si minore).

⁶⁵ n. 13. Final: A. Cortège. *Allegro moderato - tempo di marcia* - 4/4, Mi minore

Il grandioso finale d'atto è un classico *tópos* del *grand-opéra*. Il cortico nuziale era l'occasione per una splendida pa-

CHIEUR GÉNÉRAL (*pendant le cortège*)

Ô roi des rois de la terre,⁶⁶
tous, le front dans la poussière,
proclament ta majesté!

(*Scindia et sa suite s'avancent au milieu de la foule prosternée*)

CORO GENERALE (*durante il corteggio*)

Re dei regi della terra,
Divo in pace, Nume in guerra,
ci prostriamo innanzi a te!

(*Scindia e il suo seguito si avanzano in mezzo alla folla prosternata*)

segue nota 65

rata e l'esibizione di un rutilante sfarzo scenografico. A questo scopo Massenet riprende ed amplifica la marcia turca (es. 15) per il corteo dei soldati e la musica del n. 3 (Stesso tempo - 4/4, Sol maggiore)

ESEMPIO 17



per l'ingresso delle sacerdotesse. La ripresa della marcia conclude questa prima sezione. L'ingresso delle baïadere (Do maggiore) - un prevedibile tripudio di maniere orientalescanti - ha una funzione di transizione tra la prima sezione ed il conclusivo episodio di massa.

⁶⁶ Il corteo culmina infatti in un'imponente acclamazione corale

ESEMPIO 18



il cui senso di monumentale ieraticità e di distacco esotico è sottolineato dal grandioso unisono e dalla condotta melismatica (la loro allusione al canto gregoriano sovrappone un altro temporale all'altro geografico). Ancora una volta Massenet vince la sfida con le convenzioni del *grand-opéra* creando un meccanismo in grado di sostenersi grazie alle pure qualità della forma e della struttura della musica (mutare questo scorcio con tagli significherebbe semplicemente privarlo del suo significato). Non solo, ma esasperandone l'autoreferenzialità, e rendendo perciò esplicita la dimensione cerimoniale intrinseca allo spettacolo d'opera, il maestro, paradossalmente, ne trasforma il momento più convenzionale in una pagina anticipatrice di atteggiamenti propri della modernità in musica. Da questo punto di vista appare significativa la straordinaria somiglianza tra l'attacco del coro dell'es. 18 e un'analoga situazione nella *Turandot* di Puccini

SCINDIA (*en scène*)

Aux troupes du Sultan qui menaçaient Lahore,⁶⁷
la royale cité,
notre puissance est redoutable encore!
Comme si les chassait une invisible main,
elles ont du désert regagné le chemin.
Le peuple est rassuré; c'est mon nom qu'il acclame,
la calme est rentré dans mon âme,
et je puis être heureux enfin.

(*A lui-même*)

Ô Sitâ, rêve de ma vie,⁶⁸
promesse de mon avenir,
ô beauté qui me fus ravie,
enfin tu vas m'appartenir!
Laisse en leur retraite profonde,
tes compagnes servir les dieux,
viens sourire aux splendeurs du monde,
viens charmer mon cœur amoureux!

SCINDIA

Le barbare tribù, - che stavan quasi a campo
nanz l'alma Lahor',
indietreggiâr de' nostri acciari al lampo!
Quasi invisibil mano - premesse i fianchi lor,
del deserto fatal - rivarcârò il confin!
La calma rinascea, - acclamato è il mio nome!
Un nuovo lauro cinge a me le chiome,
io son felice alfin!

(*Fra sé*)

O casto fior - del mio sospir,
o raggio d'or - de' sogni miei,
chi al labro mio, - se mia tu sei,
chi il bacio tuo - mi può rapir?
Imparadisa - il mio dolor,
ogni tuo velo, - o mia Nair,
discinga a te - per me l'amor!
A queste braccia - or t'abbandona,

segue nota 66

ESEMPIO 19



Non sapremmo dire se Puccini, per la sua opera esplicitamente 'cerimoniale' - avesse consapevolmente ripreso lo spunto di Massenet, ma senza dubbio - come si è già osservato - *Le roi de Lahore* era tra i suoi modelli di riferimento negli anni di apprendistato con Ponchielli.

⁶⁷ B. Récit et arioso, *Largo et soutenu / Andante molto sostenuto cantabile* - 4/4, 3/4, Do maggiore-Sol bemolle maggiore

Anche questo assolo di Scindia si colloca sui binari della convenzione operistica. In questo caso, tuttavia, non si può non rilevare l'incongruenza psicologica di un'aria da giovane amoroso - priva oltretutto di riferimenti al contesto della vicenda - messa in bocca al re. La sua giustificazione - a parte l'ovvia ragione di fornire un adeguato veicolo di esibizione al baritono protagonista - è di natura strutturale e non drammatica: quest'aria infatti interpone un'opportuna oasi lirica tra due scene corali di carattere cerimoniale.

⁶⁸ Al recitativo piuttosto generico fa seguito una splendida aria (che la partitura, con inspiegabile *understatement*, designa come «arioso»). Impostata nella solita forma tripartita A-B-A' di classica compostezza, punta sulla bellezza dell'invenzione melodica, e si caratterizza per l'impennata ascendente dell'inciso principale, nella quale si traduce lo slancio amoroso del personaggio. Nella sezione centrale (*Plus animé*) il clima emotivo si colora di una maggiore concitazione: questa sezione si pone peraltro non tanto come elemento di contrasto, ma come sviluppo della tematica della sezione principale, di cui conserva la tipica propensione agli slanci ascendenti. L'aria si conclude senza sorprese con la riproposta della sezione iniziale, arricchita dalle debite varianti cadenzali, che tra l'altro consentono all'interprete di sfoggiare il Sol³ acuto. Una breve coda (*Andante sostenuto religioso*) riprende il motivo corale (es. 18) della scena precedente, fornendo il collegamento alla scena conclusiva.

(Scindia se dirige vers le Palais. Au même instant Alim, chassé par les gardes à l'intérieur, réparaît sur le seuil du palais et se trouve en face de Scindia. Trouble et stupeur de la foule. Le cortège s'arrête.)

SCÈNE III

Les mêmes, ALIM

ALIM *(avec un cri)*

Scindia!⁶⁹

SCINDIA *(frappé)*

Dieux vengeurs!

TIMOUR, LES PRÊTRES, LES SOLDATS, LA FOULE

Ô prodige! ô mystère!⁷⁰

Il a les traits d'Alim! son regard... et sa voix...
est-ce un spectre, ou la terre...

Nous rend-elle vivant le dernier de nos rois?

SCINDIA

Ô terrible mystère!

Et pourtant j'ai frappé, j'ai vu mourir le roi!

Est-ce donc que la terre,
comme un spectre vengeur le place devant moi?

ALIM *(à Scindia trouble)*

Scindia, tu pourrais redouter ma présence,⁷¹
car je te parle au nom de celui qui n'est plus,
tu lui pris lâchement le trône et la puissance;
il peut te pardonner ce crime, et cette offense,
mais rends lui le plus cher des biens qu'il a perdus.
(Avec éclat)

C'est l'amour de Sitâ que je te redemande!

SCINDIA *(avec fureur)*

Sitâ!

a te serbata - ho una corona,
muta restar - non puoi, s'io chiamo,
ah! vieni, ah, vien! - ti attendo e t'amo!

(Scindia s'incammina verso la reggia. Nello stesso istante ricompare Alim sulla soglia e si trova in faccia di Scindia; stupore e turbamento del Popolo. Il corteggio si arresta.)

SCENA III

I precedenti, ALIM.

ALIM *(con un grido)*

Traditor!

SCINDIA *(con terrore)*

Giusto ciel!

TIMOUR, I SACERDOTI, I SOLDATI, LA FOLLA

Oh prodigio! oh mistero! - È sogno, o orribil vero!

Ei rassomiglia a Alim, - n'ha il guardar, il parlar!

È uno spettro, o risorto

nuove carni vesti - chi fu già nostro re?

SCINDIA *(con terrore)*

Terribile mistero! - Eppur, trafitto io l'ho,

pur di mia man l'ho morto!

Chi l'avei scoperchiò - dove dormono i re,

per gettar questo spettro innanzi a me?

ALIM *(a Scindia, turbato)*

Fissa in me il guardo tuo! - L'ombra pallida io sono

morta e pur viva insiem - di lui che non è più.

Involato tu gli hai - vilmente e vita e trono!

Eppur ti può accordar - magnanimo perdono,

sol che un dolce tesor - gli voglia render tu!

(Con impeto)

È l'amor di Nair - ch'io ridomando a te!

SCINDIA *(con furore)*

Nair?

TOUTS

Que dit-il? son audace est grande!⁷²

SCINDIA

Saissez l'imposteur!

ALIM

Ah! Je brave la mort!

Soldats, je ne crains pas votre inutile effort!

(Les soldats reculent devant le geste souverain d'Alim)

Quel qu'on de vous peut-il me méconnaître?

Je suis Alim! votre roi!

LA FOULE

Il est fou!⁷³

TIMOUR, puis LES PRÊTRES

C'est un Dieu qui l'inspire peut-être!

LA FOULE

Il est fou!

SCINDIA *(complètement hors de lui, à Timour)*

Je te le dis, prêtre,

je veux qu'il meure. Obéis-moi! ...

Je suis le roi, je suis le maître! ...

Obéis! obéis! Ma voix l'a condamné!

Né le dérober pas à ma juste colère,

cède au droit souverain que les chefs m'ont donné,

cet homme est un danger puisqu'il est un mystère,

que les dieux soient en lui, que leur esprit l'éclaire.

Que m'importe! obéis! ma voix l'a condamné!

TIMOUR et LE CHEUR *(regardant Alim avec une respectueuse crainte)*

Sois clément! sois clément! c'est un illuminé!

Détourne de son front le poids de ta colère!

Au seuil de ton palais, par le sort amené,

cet homme porte en lui quelque imposant mystère,

c'est un Dieu qui l'inspire et le ciel qui l'éclaire!⁷⁴

Qu'il soit libre! Il le faut! c'est un illuminé!

TUTTI

Che dice mai? - oh strana frenesia!

SCINDIA

Mie guardie, olà! còlto sia l'impostor!

ALIM

Disfido il tuo furor!

(Ai soldati)

Alcun di voi sconosciarmi potria?

Alim io sono, Alim, il vostro re!

IL POPOLO

Egli il re? folle egli è!

TIMUR poi i SACERDOTI

No, è un Dio che lo investe

di foco celeste,

di un raggio immortal!

SCINDIA *(fuori di sé, ai soldati)*

Trafitto ei sia! ch'ei mora!

(A Timour)

Strapparlo non puoi tu, - Timur, a un giusto sdegno.

Dal profanato altar - con me non puoi lottar!

Il Nume in ciel, quaggiù - fra queste genti io regno!

Ed ei perir qui de'!

TIMUR e il CORO

Perdonar devi tu, - un ispirato egli è!

Su lui piombar non può - del tuo corrucio il peso;

a tua regal magion - un Nume lo guidò,

di un fascino fatal - nel guardo ha il lampo acceso!

Un ispirato egli è!

⁶⁹ C. Scène finale. Allegro - 4/4

La scena conclusiva prende l'avvio dall'inopinata ricomparsa di Alim.

⁷⁰ Lent et soutenu - 4/4, Re minore

Il colpo di scena suscita espressioni di stupore e di orrore in tutti i presenti: sulla frase di Timour (che riprende il tema dell'aerioso di Indra alla fine del n. 11), si sovrappongono le interiezioni del coro: questi due elementi sono elaborati in un concertato per sfociare in una sezione in Re maggiore.

⁷¹ Questa volta è il solenne tema dell'incantesimo (es. 14) a fare da sfondo alle spavalde dichiarazioni di Alim, mentre Scindia, Timour e il coro continuano con le proprie interiezioni stupefatte, fino alla

⁷² ripresa, fortissimo, del tema di Indra (di nuovo in Re minore) che conclude la prima parte del finale sulla rivelazione di Alim «Je suis Alim, votre roi!».

⁷³ Allegro deciso con moto - 4/4, Re maggiore

La reazione dei presenti a questa stupefacente dichiarazione si esprime su un motivo esitante in orchestra (in Re minore, nonostante l'armatura di chiave). Il successivo intervento del coro (A tempo subito animato), che inizia con brevi incisi assertivi su un intervallo di quarta discendente Re-La («Soumets-toi! Il le faut!»), si sviluppa poi in una condotta solenne, quasi da corale: la semplicità ritmica è peraltro bilanciata dal trattamento a 'doppio coro' dell'insieme vocale.

⁷⁴ L'elemento conclusivo viene presentato senza transizione: la frase di ampio respiro e dal tono ampolloso di Timour (cfr. es. 20), peraltro ampiamente in sintonia con la situazione, si ricollega alla sezione precedente, dal mo-

ALIM

Soumets-toi! soumets-toi! les Dieux ont ordonné!
Sità ne t'aime pas et vaine est ta colère!

(Avec foi)

Oh! le ciel est pour moi, l'esprit d'en haut m'éclaire.

TIMOUR *(à Scindia, avec autorité, après l'ensemble)*

Roi, cet homme t'a dit la volonté divine:⁷⁵

il réclame Sità car Dieu nous la destine,
c'est un illuminé!

cris de LA FOULE *(au loin)*

Voici la Reine!⁷⁶

SCINDIA *(avec un sourire triomphant et dédaigneux, à Timour, pour toute réponse)*

Voici la Reine!

ALIM *(comprendant tout)*

Ah! dieux!

(il veut s'élancer, les gardes. Sur un dernier geste de Scindia, se disposent à s'emparer de lui)

TIMOUR *(s'interposant, à Alim)*

Viens, je te sauverai!

(Il le pousse parmi les prêtres, fait un signe. Les prêtres l'entourent et le déborent aux soldats. A ce moment, paraît le palanquin de Sità, escorté de femmes et des gardes. Le peuple, les soldats et Scindia se portent au devant de Sità. Les prêtres et Timour, ainsi qu'Alim, forment un groupe isolé à droite)

ALIM *(pendant le passage de Sità)*

Reine! Parjure! Infâme! ... Ah! je la reverrai.

RIDEAU

segue nota 74

mento che è costruita amplificando ed elaborando l'intervallo discendente Re-La intonato dal coro. Questa frase viene trattata in forma antifonica: proposta da Timour con l'accompagnamento dell'arpa, è ripresa successivamente da Scindia e da Alim; ciascuno di questi interventi è seguito dalla ripetizione del tema da parte del coro sostenuto dalla piena orchestra. Questa elaborazione, che alludendo ad un carattere chiesastico sottolinea un momento misticamente ispirato, ancora una volta esalta la dimensione cerimoniale insita nella forma operistica stessa, più e prima ancora che nella situazione scenica. Infine, in una sorta di appendice, gli interventi dei solisti (accompagnati dall'arpa) e del coro (accompagnato dall'orchestra) si alternano in modo più concitato, fino a scaricare la tensione in un epilogo suggellato da una cadenza onorifica, a valori allargati. Sulla risoluzione di questa cadenza prende avvio una stretta *(Sempre più mosso)* il cui movimento viene interrotto

⁷⁵ dall'autorevole recitativo di Timour e dalle fanfare e acclamazioni corali che salutano l'ingresso della regina.

⁷⁶ Un fulmineo dialogo - di quella stessa pregnante sinteticità che troviamo nel Verdi di *Aida* - precede la conclusiva acclamazione del coro su una ripresa in orchestra del tema principale.

ALIM *(a Scindia, con accento autorevole)*

Eppure, subir mi dèit - I Numi son con me.

Nair giammai ti amò, - di me soltanto è accesa!

Recarla in braccio a te - la colpa tua non può,

Avran gli Dei mercè - e al bacio mio fia resa.

TIMOUR *(a Scindia, con grande fermezza)*

Re! Costui ti parlò - la volontà divina,

ei reclama Nair - che all'ara il ciel destina!

grida di POPOLO *(da lontano)*

La regina!

SCINDIA *(con un sorriso di trionfo e di sdegno, a Timur)*

Si, la regina!

ALIM

Gran Dio!

(Alim, fuori di sé, fa atto di slanciarsi verso la regina. Le guardie vogliono impadronirsi di lui. Timur e i sacerdoti lo proteggono)

TIMOUR

Vieni! ti salverò!

(Timur spinge Alim in mezzo ai sacerdoti, cui fa un segno d'intelligenza. - I sacerdoti lo circondano e lo scortano alla vista dei soldati. Compare il palanquin di Nair, scortato dalle sue donne e da guardie. Il popolo, i soldati e Scindia le muovono incontro. I sacerdoti e Timur, con Alim in mezzo, formano un gruppo isolato, a parte)

ALIM

Nair! Spergjura! Oh ciel! -

(con accento desolato)

Oh! almen ti rivedrò!

(Quadro. - Cala la tela)

ACTE CINQUIÈME⁷⁷

ATTO QUINTO

Le sanctuaire d'Indra. Même décor qu'au deuxième tableau du premier acte, vu sous un autre aspect. La statue colossale du dieu rayonne dans l'ombre.

SCÈNE PREMIÈRE

SITÀ *(elle entre précipitamment, s'arrête un instant haletante et écoute)*

J'ai fui la chambre nuptiale,⁷⁸

sans doute, Scindia m'appelle en ce moment,

en menaces de mort sa colère s'exhale;

ah! je crains son amour plus que son châtement!

De sa pitié que puis-je encore attendre?

Un seul homme devait contre lui me défendre:

il a bravé Timour! rien ne l'arrêtera!

Il me fera poursuivre ici, mais que m'importe!

Vainement ses soldats franchiront cette porte,

la mort est un refuge où nul ne m'atteindra!

Oui, l'heure est venue où lasse de vivre⁷⁹

segue nota 76

ESEMPIO 20



che conduce rapidamente alla chiusura del sipario.

⁷⁷ Entr'acte. Adagio sostenuto - 3/4, Sol minore

Questa breve pagina elabora l'importante tema dell'ingresso di Alim al cospetto di Indra nell'atto terzo (cfr. es. 13), estendendo la rete di rimandi tematici che conferiscono omogeneità e compattezza all'insieme dell'opera. Ma soprattutto, imponendo uno stop alla progressione dell'azione, sembra invitare lo spettatore a mettersi a fuoco le tensioni in una sorta di riflessione individuale, preparando un terreno su cui lo scioglimento dell'azione possa esercitare un'aspirata efficacia emotiva. Più ancora che nelle analogie di dettaglio, è in questa sua originale funzione drammaturgico-musicale - una funzione indiretta e di natura psicologica - che l'Entr'acte si rivela essere l'esplicito modello degli analoghi momenti di *Manon Lescaut*, *Pagliacci*, e *Cavalleria rusticana*: la pagina di Massenet, pur contenuta in dimensioni assai più limitate rispetto alle filiazioni italiane, non ne è tuttavia meno efficace.

⁷⁸ n. 14. Scène et air

L'ultimo atto si apre con una scena e aria che rappresenta prima di tutto - come da convenzioni - un veicolo per l'esibizione dell'abilità interpretativa del soprano protagonista: par in questi limiti, si pone come un saggio di notevole mestiere compositivo, anche se non si può additare ad esempio di particolare originalità. Così si apprezzerà la coerenza e la compattezza - nell'ambito di una certa convenzionalità espressiva - del recitativo drammatico (*Allegro agitato molto*). La linea vocale si mantiene qui nel registro centrale, con frequenti puntate su note gravi (si ascolti la cadenza alle parole «La mort est un refuge où nul ne m'atteindra»).

⁷⁹ Naturalmente l'effetto di una pagina di questo genere è condizionato dalla presenza di un'interprete in grado di declamarla efficacemente (cosa possibile solo ad una cantante di generosi mezzi vocali) e dotata di una flessibilità tale da consentirle di intonare con altrettanta delicatezza la bella frase «a cappella» (*Lent*, 12/8) che funge da ponte tra il recitativo e l'aria.

apaisant mon cœur d'amour consumé,
je pourrai te suivre, ô mon bien aimé!
De ma douleur que la mort me délivre!⁸⁰
Adieu donc, ô cruel passé!
Ô mort, ta volupté m'enivre,
tu me rendras l'amour, l'amour trop tôt brisé!
Dans l'azur et dans la lumière
pour toujours nous serons réunis!

(Vers la statue d'Indra)

Témoin de mon chaste délire,⁸¹
confident de mes premiers vœux!
Image du dieu bon dont les traits radieux
dans l'ombre semblent me sourire,
j'ai voulu revenir expirer sous tes yeux!

(Avec une exaltation croissante)

Reçois mon âme, Dieu!

Que la mort me délivre!⁸²

oui, je vais te suivre
ô mon bien aimé!

(Elle va se frapper. À ce moment viennent des profon-
deurs du temple des voix disant la prière du soir déjà
entendue au premier acte. Sitâ s'arrête)

La prière... Ah! parfums de la saison lointaine!⁸³

La morte è asil che violar niun può!

La timida aurora
di rose colora
il cielo lontan...
Mio pallido amante,
è giunto l'istante
che è senza doman!
Spiega, o morte, i bruni veli
e componi il mio lenzuol;
nume amico a me riveli
qual lassù d'Alim è il sol,
si che errar possiam nei cieli,
pari a pari, in dolce vol!

(Volgendosi alla statua d'Indra)

O tu, de' miei casti deliri amica
custode, immagin del buon Name, i cui
raggi d'amor mi sorridean nell'ombra...
A' piedi tuoi Nair viene a morir...
Indrà, raccogli il mio fatal sospir!

(Con esaltazione crescente)

Spiega, o morte, i bruni veli
e componi il mio lenzuol;
si che errar possiam ne' cieli,

⁸⁰ Andante sostenuto - 3/4, Mi maggiore.

Come quella di Scindia (cfr. n. 13), con cui condivide l'impostazione complessiva e l'altissimo livello della qualità melodica, l'aria è in forma tripartita A-B-A'.

⁸¹ Anche in questo caso la sezione centrale, più concitata, non introduce nuovi e significativi elementi tematici.

⁸² Si noti un particolare prezioso: al momento della ripresa il primo inciso è lasciato all'orchestra, che ripropone il tema in una strumentazione più densa, raddoppiandolo su più ottave. È un altro degli elementi che finiranno nell'armamentario della giovane scuola italiana:

ESEMPIO 21

⁸³ n. 15. Scène finale. Très lent et soutenu - 9/8

La scena conclusiva dell'opera è introdotta da una ripresa del coro delle sacerdotesse (cfr. n. 3). Oltre a fornire un opportuno stacco tra l'aria di Sitâ (sostanzialmente estranea allo sviluppo della vicenda) e il suo incontro risolutivo

Ah! souvenir charmant de mes heures d'espoir!
Où vous me revenez quand va finir ma peine.
(Révuse)

Aux premières ombres du soir,
quand je chantais ainsi je le voyais paraître,
(Pendant que la prière continue au loin)
il parlait... un frisson agitait tout mon être!...
Jamais sa main n'osa toucher ma main!...
Souriant, il passait en murmurant: «demain»!

(La prière a cessé. Alim, sous le vêtement blanc des prêtres d'Indra, vient lentement en scène. Un rayon de lune lui montre bientôt une forme immobile au pied de l'autel. Il essent vers elle. Il reconnaît Sitâ. Jeu de scène. Sitâ, haletante, comme foudroyée; puis courant vers Alim avec un cri déchirant)

SCÈNE II

ALIM, SITÂ

ALIM

Sitâ! ... C'est elle!⁸⁴

SITÂ

Alim! ... vivant! ... Je suis sauvée! ...

(Elle se jette dans ses bras)

ALIM

Je te possède enfin! C'est l'ivresse rêvée!⁸⁵

Chère âme! Chère âme! c'est l'ivresse rêvée!

SITÂ (défaillante)

Alim! ...

ALIM (doucement)

Reconnais-moi,⁸⁶

chère âme! ... reviens à toi.

segue nota 81

70 con Alim, questa introduzione richiama uno dei più efficaci elementi di caratterizzazione esotica della vicenda: richiamo opportuno perché consente di apprezzare nuovamente un momento di sicura suggestione 'scenografica', e perché ricontestualizza l'assunto fiabesco della vicenda, in vista dell'irrealistica conclusione.

⁸⁴ L'ultimo duetto tra Sitâ e Alim si presenta in numerose varianti nelle successive versioni dell'opera: fu infatti rimangiato più volte da Massenet, alla ricerca di una più puntuale aderenza alla situazione scenica. A una breve introduzione concitatissima, che sottolinea la tumultuosa passione dei protagonisti (Allegro con fuoco - 4/4, Mi bemolle maggiore), segue

⁸⁵ la riproposizione (Andante appassionato - 9/8, Mi bemolle maggiore) del tema del grande duetto (cfr. es. 11), come richiamo all'abbandono sentimentale dei protagonisti.

⁸⁶ Segue una splendida sezione cantabile (Andante sostenuto - 3/4) che, libera da schematismi, asseconda il dispiegarsi dei sentimenti dei personaggi. Partendo in modo quasi esitante - è condotta inizialmente in forma di 'parlante melodico' sul filo conduttore del tema lirico disegnato in orchestra - si accende progressivamente in una sezione

pari a pari, in dolce vol!

(Fa atto di trafiggersi. A questo punto, dalle volte del tempio, udonsi le sacerdotesse intonare la preghiera della sera. Nair si arresta)

Alle prim'ombre, a' piedi dell'altar...

Quand'io scioglieva il canto,

io lo vedea spuntar!

Giammai la sua sfiorava la mia man...

Sorridendo ei passava e mi dicea:

doman!

(Alim viene lentamente in scena. Un raggio di luna gli disegna una forma immobile a' piedi dell'altare. Muove verso di essa. Riconosce Nair. Nair, come colta da fulmine, corre verso di lui con un grido straziante)

SCENA II

ALIM, NAIR

ALIM

Nair!

NAIR

Alim!

ALIM

È dessa! è dessa!

ALIM

Nair, è il tuo fedel!

NAIR

Alim! tra vivi egli è!

SITÀ (*relevant doucement la tête*)
C'est n'est point un mensonge!
Vivant! Il est vivant!
Je croyais faire un songe,
un songe décevant,
non! son visage étincelle!
Et sur mon front ses lèvres ont frémi!
Une espérance nouvelle
luit dans son regard ami!

ALIM
Oui, je t'aime! je t'aime!⁸⁷

SITÀ
Ah! quelle main puissante,
toi, sur qui je pleurais, te sauva de la mort!

ALIM (*radieux*)
Ne songeons qu'à l'heure présente!
Je vis! Tu m'es rendue et je bénis le soer.
Viens! ...
(*Au moment où Alim entraîne Sità, des bruits de pas et de voix se font entendre de tous côtés, et des lueurs de torches apparaissent à toutes les issues*)

ALIM (*s'arrêtant*)
Ces lueurs! ces bruits menaçants!⁸⁸

SITÀ
Malheureuse!
J'oubliais ... Scindia! nous sommes perdus!

ALIM
Ah!
Que dis-tu? Non! voici la route ténébreuse
qui m'amène vers toi. Viens, fuyons!
(*Ils s'élancent vers le passage. Sur le seuil apparaît tout à coup Scindia, le visage menaçant*)

ALIM et SITÀ (*reculant*)
Scindia!

ALIM
Io ti possedo alfin, - anima mia fedel!
O mio sogno adorato - a me ti rende il ciel!
(*Nair sviene fra le braccia di Alim*)

ALIM (*con tenerezza*)
Nair, mio dolce amor, ritorna in te!
NAIR (*ritornando in sé a poco a poco*)
Sei tu!... sei tu! l'egra mente non sogna...
Alim, sei tu!... non è vana menzogna!
Il raggio tuo divin risplende, a me!

ALIM
T'amo! t'adoro!
NAIR
Ah! qual possente mano
quest'adorata vita a me serbò?

ALIM
Or tutto omai scordiamo...
(*Mentre Alim trae seco Nair, gli squalli dei sacri gong risuonano sotto le volte del tempio. Frequenti bagliori brillano fra le colonne. Alim e Nair si arrestano*)

ALIM
Ciel! que' baglior! quei sinistri ramon!

NAIR
Sciagurata! obliava il mio tiranno!
Ah! perduti noi siam...

ALIM
Che di' tu? No!
Questo segreto varco
Tentiam, che m'adduceva a te. - Fuggiamo!
(*Si slanciano verso il passaggio sotterraneo. Sulla soglia comparisce improvvisamente Scindia, in atto minaccioso*)

ALIM e NAIR (*rinculando*)
Dannazioni!

segue nota 88

dialogica; si ascolti come il soprano dapprima indugi in sensuali pantate nel registro grave, per sfogarsi poi nel registro acuto, cadenzando infine all'unisono col tenore.

⁸⁷ Sulla risoluzione di questa cadenza attacca, senza soluzione di continuità, il conclusivo *Allegro appassionato* (anche qui si riscontrano palesi differenze tra libretto e partitura). Ricompare qui, in un breve ma appassionato sfogo sentimentale, uno dei temi esposti nell'*ouverture* (Es. 4). Conciso, aderente nell'articolazione della forma all'evoluzione psicologica della situazione e melodicamente generoso, il duetto porta a conclusione l'opera con un'impenata di invenzione rivelatoria dell'abilità di Massenet tanto nel rifinire i dettagli, quanto nell'articolare la forma complessiva. La cadenza d'inganno del duetto vero e proprio risolve direttamente sulla scena che conclude l'opera.

⁸⁸ Questo epilogo si apre con un segmento di recitativo («Ces lueurs!...»), *Allegro* - 4/4 cui fa seguito una sorta di

SCENE III
Les mêmes, SCINDIA

SCINDIA
Lui! ... cet homme! ... avec elle!
SITÀ (*résolument*)
Ah! Tais-toi, misérable!⁸⁹
Ne lève pas sur nous tes mains pleines de sang.
Cet homme c'est ton roi! Demeure obéissant,
implore le pardon d'un vengeur redoutable!

ALIM
Obéis, Scindia!
SCINDIA (*avec une ironie terrible*)
T'obéir! Insensé!
Quand la force est pour moi c'est vous qui menacez.
(*S'avançant vers Sità*)
À mon pouvoir je vais pour jamais te soumettre!

ALIM
Lâche! oseras-tu donc! ...
(*Courant aux issues*)
Ah! ... partout des soldats!
Partout la mort pour elle!...
SCINDIA (*près de saisir Sità*)
Oui, je suis le seul maître!
À moi, soldats!

SCENA III
I precedenti, SCINDIA

SCINDIA
Là! ... quell'hom... con essa sta!
NAIR (*sfidando Scindia*)
Ah! non siamo in tua man, crudel! Grondante
ancora ell'è del sangue del tuo re!
Qui Alim impera e può, nel suo furor,
schiacciarti sotto al piè, vil traditor!

ALIM
E schiacciar ti saprò!
SCINDIA (*con ironia terribile*)
Tu! tu, fello!
Minaccie, oltraggi a me!
A me, quand'io qui sono il solo re!
(*Avanzandosi verso Nair*)
Ma in mia balia per sempre,
insensata, cadrà!...

ALIM
Vile! e oseresti
ancor?
SCINDIA
Sì, mia sarà! Qui solo impero!

⁸⁹ stretta (*Allegro agitato* - 4/4, Do minore)

FRAMMENTO 22

SITÀ
Tais toi, mi - se - ra - ble! Tais toi!

la cui inquietudine - espressa dagli accenti spazzati e dalla nervosa scala cromatica dell'accompagnamento - è sottolineata dai repentini cambiamenti di tonalità (Do minore-Do diesis minore-Mi bemolle minore).

SITĀ (avec exaltation)

Non! traître!

Je ne t'appartiendrai pas!

(Elle se frappe et jette son arme)

ALIM

Sitā! Dieux! ... Qu'as tu fait?

(Il chancelle comme frappé du même coup que Sitā. Ils marchent en se tendant les bras, l'un vers l'autre)

SCINDIA

Fatalité cruelle! ...

*(Soudainement vers Alim)*Je saurai me venger! ...⁹⁰

ALIM (soutenant Sitā et bravant Scindia)

Ah! je meurs de sa mort!

Tu ne peux rien sur nous! Et je triomphe encore! ...

Car les dieux bienfaisants me frappent avec elle!

SCINDIA (sous l'impression d'une terreur religieuse)

Je sens planer sur eux la puissance éternelle!⁹¹

ALIM et SITĀ (avec exaltation, se tenant embrassés)

Tu m'appartiens! Je t'aime et je bénis le sort!

SCINDIA

Ils triomphent encor!

Ah! je maudis mon sort!

Sitā! Sitā! Je t'aime!

Je t'aime et c'est par moi qu'elle succombe, hélas!

Ils sont heureux; la mort même

ne les sépare pas!

ALIM et SITĀ

Que cette dernière heure

ne nous sépare pas!

Restons unis; que je meure ...

Que je meure dans tes bras!

(Sur l'effet final de l'ensemble, la nuit s'illumine, le sanctuaire s'ouvre au fond. Vision du Paradis, avec Indra, les dieux, les bienheureux assemblés. Musique céleste. Alim et Sitā, faiblissant peu à peu, tombent à genoux et toujours embrassés. Scindia les contemple avec une émotion profonde)

NAIR

No! non sei rel...

ALIM (correndo verso gli sbocchi)

Perduti siamo!

SCINDIA (chiamando le sue guardie)

A me!

NAIR (a Scindia, con risoluzione feroce)

No! non t'apparterrò!

(Si trafigge e getta lontano il pugnale)

ALIM

Ciel! che facesti!

(Vacilla, come colpito dal ferro che ha trafitto Nair)

SCINDIA

Vendicarmi saprò! -

ALIM (sostenendo Nair e sfidando Scindia)

Più nulla puoi, crudel!

Me il suo ferro colpì! - D'una morte moriamo

per la pietà del ciel!

SCINDIA (sotto l'impressione di un terrore religioso)

Veggio librarsi a volo - di beati uno stuolo...

Ei trionfano ancor!

ALIM e NAIR (restando abbracciati)

Mio! per sempre sei tu, - o celeste sospit...

NAIR

Alim!...

ALIM

Nair!...

a 2

È pur bello il morir!

Stringimi ancor

più stretto! al cor!

Sì ch'io mora in braccio a te!

*(La notte si rischiarò. Il santuario d'Indra s'apre nel fondo. Visione del paradiso: musica celeste)*⁹⁰ La ripresa di un motivo (*Allegro con fuoco*) dal recitativo che aveva introdotto il duetto Sitā-Alim sottolinea l'organicità complessiva della pagina.⁹¹ La coesione viene confermata nella successiva sezione (*Assez large e sostenuto* - 9/8, *Mi bemolle maggiore*) da un'ulteriore ripresa del tema d'amore (cfr. es. 11).

ALIM et SITĀ (expirants, dans une sorte d'extase)

Une splendeur nouvelle⁹²

à nos yeux se révèle

et nous entrons, joyeux, dans la gloire d'Indra!

(Leurs corps fléchissent et doucement ils tombent ensemble, morts, sur les marches de l'autel)

SCINDIA

Ah! mon œuvre est infâme et Dieu me frappera!

(Il se prosterne le visage voilé de ses mains)

TABLEAU FINAL

(Dans un rayonnement céleste, Alim et Sitā transfigurés apparaissent dans le paradis, aux pieds d'Indra et des divinités.)

FIN

ALIM e NAIR (in una specie d'estasi)

La luce dei fedeli

fra gli astri là ci appar,

e ai desiati cieli

voliamo pari a par!

SCINDIA

Ah! fui vile ed infame - e il Dio mi punirà!

(Alim e Nair cadono morti, sempre abbracciati insieme, a' piedi dell'altare. Scindia cade a terra, coprendosi il volto con ambe le mani)

QUADRO FINALE

(Alim e Nair appaiono trasfigurati nel paradiso, a' piedi d'Indra e delle altre deità.)

FINE

⁹² A suggellare la conclusione ricompaiono le atmosfere timbriche della *Marche céleste*, sulla quale Scindia esprime la propria tardiva resipiscenza: la sua scarna esternazione è sottolineata da un convenzionale gesto dell'orchestra (*Allegro agitato mosso*) la cui vera funzione è segnalare la conclusione dell'opera e accompagnare la rapida chiusura del sipario.



Copertina dello spartito edito da Ricordi nel novembre 1877 (timbro a secco nel frontespizio). In basso a sinistra: Cenni (Quinto; 1845-1917). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

Appendice

Le principali varianti del libretto dopo la prima assoluta

ACTE DEUXIÈME

SCÈNE II

KALED (*sen*)

Repose, ô belle amoureuse,¹
que la nuit, t'apporte un songe d'or.
Ton roi, l'âme joyeuse,
ici revient encore
vers toi, doux trésor.

Ferme les yeux, ô belle maîtresse.
La nuit plus calme succède au jour.
Bannis enfin, la crainte et la tristesse;
rien n'est plus doux qu'un songe d'amour.
Ferme les yeux, ô belle maîtresse.
Léger dans l'ombre mon chant s'élève;
que ma voix berce aussi ton rêve,
que l'heure passe encore plus brève,
que l'espérance soit dans ton cœur.
Il va venir, ton beau vainqueur!
Légers zéphyrs, accourez près d'elle
brise amoureuse, ô souffle charmant,
rapporte-lui, rapporte sur ton aile
le doux baiser du fidèle amant!
Il va venir, ton beau vainqueur; le voilà
que l'espérance soit dans ton cœur!
C'est lui!

ATTO SECONDO

SCENA II

KALED (*solo*)

O vaga innamorata,
a te la notte apporti i sogni d'or,
e l'aura imbalsamata
il più gentili ti dia de' suoi bei fior!
Viaggia, o bella, nei limpidi cieli,
insin che il monte indori il primo albor;
solleva del tuo seno i casti veli,
nulla è più dolce del sogno d'amor.

Sulla mandola
voglio frattanto
tentar la corda
molle di pianto,
che ancor ricorda
l'ultimo canto
che afflitta e sola
levasti al ciel.

Fra quei zaffiri la tenera stilla
nasce del pianto dell'uman dolor;
fra quei zaffiri è l'immortal scintilla,
che accende gli astri, che illumina i fior!

¹ n. 7bis. Romance-Sérénade. *Recit - Andante sostenuto* - 9/8, Fa maggiore - *Allegretto moderato* - 2/4, Fa minore. La romanza di Kaled è una pagina dalla trasparente forma strofica (A-B-A'-B') con i due elementi principali contrastanti per l'agogica e il cambiamento di modo. Qui tuttavia la ricercata eleganza e l'esibito esotismo nella strumentazione tendono a sconfinare decisamente nel *kitsch*. Questo brano, evidentemente motivato dalla necessità di concedere un momento di esibizione all'interprete del ruolo di Kaled, è peraltro del tutto superfluo sia dal punto di vista della progressione drammatica che degli equilibri della struttura formale complessiva, e non a caso è frequentemente ommesso nelle produzioni dell'opera.

ACTE QUATRIÈME

PREMIER TABLEAU

À Lahore, une chambre dans le palais royale.

SCÈNE PREMIÈRE

SITĀ, puis TIMOUR

SITĀ (*seule*)

Ô nuit, terrible nuit!²

Parfois mon cœur repousse ton sanglant souvenir;
je crois que j'ai rêvé, que mon deuil va finir,
que la réalité, plus riante et plus douce,
va me rendre l'amour pour jamais triomphant.
Hélas, Alim est mort et rien ne me défend.
Je suis captive. On vient. Ah! Scindia, peut-être,
non, Timour.

TIMOUR

Je t'apporte ici l'ordre du maître
Scindia, roi, demain veut être ton époux.

SITĀ (*avec un sentiment de dédain*)

Et c'est toi toi, qui vient m'apporter ce message,
toi qui parlais naguère au nom d'un dieu jaloux ...
Prêtre, n'as-tu donc plus d'orgueil ni de courage?

TIMOUR (*paternellement et avec un sentiment de reproche*)

Ô Sitā, je t'ais dit que je t'abandonnais?
Non, c'est l'âme indignée
que vers toi je venais.

ATTO QUARTO

QUADRO PRIMO

Una stanza nella reggia.

SCENA PRIMA

NAIR, poi TIMUR

NAIR (*sola*)

Da me vogl'io bandir,
cruenta notte, il tetro souvenir! ...
Io vuo' talor sognar — che la mia dolce stella
la vita mi ritorni — più ridente e più bella ...
E m'inebrā l'amor
de' suoi palpiti ancor.
Ahimè fu spento Alim! ...
Più protettor non ho ... captiva io sono,
Alcun vien ... Scindia forse ... ah no ... è Timur.

TIMUR

Nunzio a te son d'ordine sovrano. Il re,
Scindia, doman vuol trarti al sacro altare.

NAIR (*con accento di sdegno*)

E sei tu ... tu il lator — dell'indegno messaggio!
Tu, che d'un Dio geloso — parlavi in nome a me?
Spento t'han dunque in sen — l'orgoglio ed il
[coraggio]

TIMUR (*paternamente e in aria di rimprovero*)

O Nair, ti diss'io — che abbandonata io t'ho?
No! di sdegno al tuo pari — il mio cuore si gonfiò.
La voce mia sdegnò
colui che spento t'hanno

Par celui qui n'est plus ma voix fut dédaignée
quand je parlais au nom d'Indra;
aujourd'hui plus puissante elle t'attachera
aux vœux d'un sacrilège, au pouvoir d'un impie,
tant que le dieux éléments me laisseront la vie.
Ne désespère pas!

SITĀ (*avec abandon*)

Ah! Sois béni, Timour! sois béni!
Tu me rendra l'humble retraite
où, pleurant mes rêves d'un jour,
comme en une tombe muette
j'ensevelirai mon amour.
Évoquant une ombre adorée,
je veux la revoir aujourd'hui,
cette solitude sacrée
où tout va me parler de lui ...
Là revit avec ma jeunesse,
avec mes désirs et mes vœux,
le parfum de notre tendresse,
les reflets de nos jours heureux.

TIMOUR

Viens! ma fille je saurai te sauver
et des dieux je tiens la puissance,
ma fille je veux te sauver.

e il Dio l'abbandonò!
Da allor più avventurato
or io ti strapperò
del tuo fatal tiranno
al bacio abominato!
Sen che mi resti un cor
calma l'ardente affanno,
non disperare ancor!

NAIR (*con abbandono*)

Ah benedetto allor tu sia sa me!
Per te vedrò — fulgere ancor
dei primi giorni — i sogni d'or ...
L'umil mia cella — sarà la tomba,
sin ch'io soccomba, dei nostri amor.
Ti rivedrò — ombra adorata,
dove apparisti — un tempo a me ...
Mi parleran — dall'ara amata,
incensi e raggi — allor di te!
Fu là ch'io trassi — i miei verd'anni,
là ch'ebbe un nome — il mio dolor ...
De' nostri primi — e casti affanni
il tempio serba — intatto il fior.

TIMUR

Deh! vien, Nair, — t'affida in me ...
Dai numi stessi — ho la potenza
né disfidar — la ponno i re.

² n. 12. Entr'acte et duo. Allegro agitato — 4/4, Fa minore

La breve introduzione strumentale è impensata sul tema (cfr. es. 10) introdotto nella *Scène de l'abandon* (n. 8). L'iniziale clima di tensione ben presto si stempera: l'accordo di dominante, *pianissimo*, sul quale Sitā attacca la propria frase di recitativo ha un carattere luminoso. Dopo un arioso (*Andantino moderato*) in Fa maggiore, la tonalità di Do maggiore è riaffermata con l'ingresso di Timour (*Andantino maestoso*), sottolineato da un motivo che rielabora quello dell'es. 2. Dopo il breve confronto tra i due personaggi, la scena prosegue con un assolo del basso: poche battute di recitativo, poi Timour prosegue con un energico arioso in Re minore (*Allegro*) al termine del quale le voci dei due personaggi si uniscono in un duettino (*Andantino espressivo*): la ritrovata tonalità di Fa maggiore sottolinea l'atteggiamento paterno di Timour ed il fiducioso abbandono di Sitā: sentimenti rispetto ai quali l'appassionata conclusione — la voce del soprano sale, in cadenza, fino al Do acuto — appare in effetti piuttosto incongrua e giustificata dalla ricerca di un effetto musicale più che dalla situazione drammatica. L'intero brano, concepito da Massenet subito dopo il debutto dell'opera allo scopo di fornire un nesso logico più chiaro allo sviluppo della vicenda, appare in sé piuttosto scontato dal punto di vista drammaturgico, e si fa ammirare soprattutto per la classica compostezza formale e l'uso magistrale, per quanto accademico, dei piani tonali.



Rappresentata per la prima volta al Teatro dell'Opéra di Parigi il 27 Aprile 1877

VENDUTO UNICO DAL FRATELLO DI
A. ZANARDINI

OPERA COMPLETA PER CANTO E PIANOFORTE

Netti Fr. 15.-

EDIZIONI MILANO
FIRENZE ROMA NAPOLI RICORDI

Ed. W. Hofmann

Frontespizio dello spartito Ricordi, Venezia. Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

L'orchestra

2 Flauti (il II anche Ottavino)	4 Corni
2 Oboi (il II anche Corno inglese)	2 Cornette a pistoni
2 Clarinetti	4 Tromboni
Sassofono contralto	Tuba contrabbasso
Sassofono tenore	
2 Fagotti	Timpani
	Triangolo
2 Arpe	Tamburo militare
Violini I	Gran cassa
Violini II	Piatti
Viole	Tamburo indiano
Violoncelli	<i>Glockenspiel</i>
Contrabbassi	Tam-tam

Sul palco

Atti I, IV e V	Atti II e IV
Harmonium	4 Cornette
2 Arpe	4 Saxhorn tenori
Triangolo	
Tamburo indiano	
Tam-tam	
Atto III	
4 paia di cimbali antichi per le danzatrici	

L'orchestra di *Le roi de Lahore* utilizza un organico di dimensioni medio-grandi, non insolito nelle partiture sinfoniche e d'opera del periodo. I legni sono «a due», ma la famiglia è arricchita dalla presenza di due sassofoni di diverso registro (un contralto e un tenore): l'evocazione di un clima «misterioso» per l'aldilà di Indra è affidata alla loro spiccata personalità timbrica (è in effetti uno strumento ad ancia semplice dalle caratteristiche tecniche assai simili a quelle del clarinetto, dal quale si distingue per il caneggio conico e per essere costruito in metallo anziché in legno) e soprattutto alla loro presenza

inaspettata: il loro uso è inconsueto in questo contesto, e Massenet opportunamente li fa tacere fino alla scena del Paradiso, creando così un efficace colpo di scena timbrico. L'effetto doveva essere ancor più suggestivo all'epoca della prima dell'opera, quando il sassofono era uno strumento di introduzione recente (era stato brevettato dal belga Adolphe Sax nel 1840). Il sassofono, del resto, era da poco entrato nelle scene d'opera, dove il primo esempio illustre fu dato da Ambroise Thomas in *Hamlet* (1868).

Tra gli ottoni troviamo i consueti quattro corni e, secondo una soluzione tipicamente francese, una coppia di trombe e una di cornette. Nata in Francia intorno al 1825, la cornetta è affine alla tromba, differenziandosene per il tipo di caneggio, marcatamente conico e di sezione più ampia, che le conferisce maggiore agilità, a scapito però della brillantezza del suono. Nella regione grave troviamo tre tromboni (un quarto si aggiunge nell'atto quarto), e uno strumento nel registro contrabbasso che Massenet indica in partitura come Saxhorn. Il Saxhorn, brevettato nel 1845 dal solito Adolphe Sax, che lo realizzò in ben nove taglie (da sopranino al sub-contrabbasso) è la variante francese del nostro Flicorno. La parte di saxhorn contrabbasso è solitamente eseguita dal bassotuba. Ricordiamo che l'introduzione in orchestra di un contrabbasso degli ottoni era allora un fatto relativamente recente, e i costruttori andavano sperimentando vari tipi di strumento in quel registro. In quel periodo, per le stesse ragioni, gli autori italiani usavano il termine «cimbasso» - che non corrisponde ad uno strumento in particolare - per indicare astrattamente la funzione strumentale che oggi è affidata al basso-tuba, strumento della famiglia dei flicorni anch'esso ideato nella prima metà dell'Ottocento e che ha poi finito per soppiantare gli altri ottoni contrabbassi.

Nessuna sorpresa tra le percussioni, dove accanto ai timpani troviamo i consueti gran cassa, piatti e triangolo oltre a un tam-tam (spesso è confuso con il gong - che si distingue esteriormente per il rigonfiamento al centro e per i bordi rivoltati - rispetto al quale, a causa del maggior spessore della lastra, ha un suono meno rotondo e 'fluttuante', dal timbro più aperto ed aggressivo nel *forte* e più misterioso nel *piano*). A questi si aggiungono un *jeu de timbres* (campanelli, o *glockenspiel*, secondo il termine ormai adottato internazionalmente) ed un «tamburo indiano», introdotto evidentemente alla ricerca di un tocco di originalità esotica: dovrebbe trattarsi di un tamburo a una pelle, dalla cassa di legno o terracotta a forma di barile. Nella buca d'orchestra, oltre agli archi divisi in cinque sottosezioni, troviamo infine due arpe, praticamente sempre all'unisono se non nel *divertissement*, dove una assume il ruolo di solista mentre l'altra la accompagna: perciò il taglio del balletto consente di eseguire l'opera utilizzando un solo strumento.

Piuttosto ricca anche la presenza di strumenti sul palcoscenico: un harmonium, un'arpa (in partitura indicata però come «harpes» al plurale, secondo la tipica prassi delle partiture francesi, pur essendo prevista una sola parte reale), cui si aggiungono un triangolo, un tam-tam, e ancora una volta, un tamburo indiano.

Le fanfare dell'atto quarto sono affidate a quattro cornette a pistoni e a quattro saxhorn tenori. Infine è previsto che nelle danze le ballerine suonino quattro coppie di «cembali antichi», ossia piattini dal timbro acuto e squillante, come di campanello, introdotti da Berlioz e così denominati sul modello dei *Kymbala* greci e romani.

Le voci

La parte di Sitâ richiede un soprano dotato di notevole estensione, in grado di raggiungere il Do_3 con scioltezza, ma dotato di un registro grave pieno e sonoro, poiché Massenet non solo lo fa indugiare spesso in frasi intensamente espressive nel registro centrale, ma gli riserva vari passaggi nella regione grave da rendere con timbro fascinioso e sensuale. D'altra parte la scrittura non prevede il possesso di particolari doti di agilità. Così il ruolo - fermo restando che richiede senza dubbio una voce 'importante' - pur essendo idealmente destinato ad un soprano lirico di generosa ricchezza sia per timbro che per volume, potrebbe essere affrontato anche da soprani drammatici capaci di un legato impeccabile al centro, e perfino da mezzosoprani dotati di un facile acuto.

La parte *en travesti* di Kaled è meno estesa di quella di Sitâ sia all'acuto che al grave, e la scelta dell'interprete cui attribuire questo ruolo appare condizionata soprattutto dalla necessità di una voce capace di fornire una sufficiente alternativa timbrica a quella della protagonista. Si tratta comunque, sulla carta, di una tipica parte di mezzosoprano. La eventuale soppressione della

romanza n. 7bis dedicata al personaggio semplifica naturalmente le esigenze vocali connesse all'assegnazione del ruolo.

L'estensione della parte di Alim non scende al di sotto del Mi_2 nel registro grave (mentre all'acuto si spinge al Si bemolle₃, il normale limite acuto per i tenori ottocenteschi). Non particolarmente impegnativo per estensione o per agilità, il ruolo esige nondimeno una voce generosa nel registro centrale, dove deve sostenere un fraseggio di ampio respiro: pertanto appare destinata a tenori lirico-spinti, se non a voci decisamente drammati-

che. Non a caso a Torino, nel 1878, la parte fu affidata a Giuseppe Fancelli, l'interprete di Radames alla prima italiana di *Aida* (1872), mentre alla Scala, nella produzione del 1879, Alim fu Francesco Tamagno.

Le tre rimanenti parti maschili gravi sono equilibratamente - e chiaramente - distribuite a tre diversi registri gravi. Scindia è una parte schiettamente baritonale, destinata ad una voce in grado di disimpegnarsi agilmente nel registro acuto ma limitatamente impegnata in quella grave. Timour e Indra sono invece due veri e propri bassi, per quanto le loro parti siano state evidentemente concepite per voci di diversa natura timbrica: Timour canta in un'ampia estensione, ma richiede soprattutto una voce elasticamente disponibile nel registro centrale, mentre la parte di Indra richiederebbe il colore scuro e l'emissione generosa al grave di un tipico basso profondo.

La partitura prevede infine due parti di 'piccolo comprimariato': scritte in chiave di basso, comportano un'estensione limitata e non richiedono doti di timbro o di estensione particolari: tuttavia in un *cast* ideale anche questi ruoli - dalla funzione rilevante dal punto di vista dello sviluppo dell'azione - dovrebbero essere oggetto di cura adeguata, e riservati possibilmente ad artisti dalla dizione impeccabile.

Le roi de Lahore, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Nell'opera francese, la voga dell'orientalismo, ben presente in letteratura fin dai primi anni dell'Ottocento, produsse e sviluppò un vero e proprio filone solo nel periodo *fin de siècle*, non prima, cioè, che il linguaggio musicale maturasse una sua iconografia, canonizzata, dell'alterità geografica.

Ai titoli più rappresentativi dell'opera francese ottocentesca, che da tempo il Teatro La Fenice va proponendo al suo pubblico - rammentiamo fra i più recenti *Samson et Dalila* di Saint-Saëns nel 1999 e *Les pêcheurs de perles* di Bizet la scorsa stagione (ibridazione fra oratorio, *grand-opéra*, modelli italiani e wagnerismo, il primo, *opéra-lyrique* il secondo) -, si aggiunge ora un caso esemplare di rivisitazione del modello del *grand-opéra* alla luce dei nuovi contenuti esotici. In *Le roi de Lahore* la tipica contrapposizione fra privato e politica (occasione per spettacolari scene di massa) si realizza non tanto nel conflitto fra induisti e musulmani (che rimane se mai piuttosto sullo sfondo), bensì in quello fra il mite re Alim e l'invidioso Scindia: invidioso del suo amore quanto del suo potere.

Al testo di Louis Gallet, scandito nei tipici cinque atti del *grand-opéra*, Massenet lavorò, stando alle date della partitura autografa, a partire dal 1872, credendo a tal punto nel progetto da applicarvi senza alcuna commissione. Compiuta nel luglio 1876 (ma ritoccata sino all'andata in scena), l'opera fu sontuosamente allestita, e presentata al pubblico parigino il 27 aprile 1877, decretando il primo grande successo di Massenet, con ben cinquantasette repliche in due anni e risonanza a livello internazionale, specie in Italia.

Si è spesso sostenuto che l'avvicinamento di Massenet al *grand-opéra* non sarebbe stato il frutto d'una vocazione, bensì d'una volontaria autoimposizione, risiedendo la cifra più autentica di questo autore nell'intimismo del dramma borghese, come in *Manon* e *Werther*, e nella correlativa caratteristica dell'indagine psicologica, specie di quella femminile. Senza nulla togliere a questa convinzione, il successo di *Le roi de Lahore* sta a documentare un'indubitabile capacità di destreggiarsi fra l'opulenta *grandeur* orchestrale e lo sfarzo del genere più spettacolare fra quelli concepiti durante l'Ottocento nell'intera Europa; non senza, peraltro, che ciò ne inibisse la vena (ritenuta) più autentica, che si esplica nei soliloqui e nei duetti fra i due protagonisti.

Lungi dal risolversi in banale convenzione, lo stesso *divertissement* - l'appuntamento spettacolare con la danza, obbligatorio per ogni *grand-opéra* - si segnala per originalità, essendo inscenato nientemeno che nel paradiso della religione induista (davvero una preziosa suggestione timbrica), ed è una rara occasione per coinvolgere un altro luogo topi-



Alessandro Camera, bozzetto scenico (t.1, a) per *Le roi de Lahore* a Venezia, Teatro La Fenice, 2004; regia di Renaud Bernard, costumi di Carla Ricotti.

co, cui il *grand-opéra* di conio più tradizionale preferiva ricorrere nell'atto conclusivo: il *merveilleux*.

Sul *grand-opéra* pesano ancor oggi gli strali mossi soprattutto da Wagner, che lo accusava di un'aspirazione troppo 'facile' alla gratuità sonora e d'un'eccessiva concessione al superficiale edonismo dei frivoli parigini. Implicitamente condividendo tale prospettiva per qualche istante, si potrebbe oggi sorridere dell'idea che (vedi il terzo atto di *Le roi de Lahore*) nel paradiso induista risuoni un valzer per sassofono, ma forse sarebbe bene riflettere sulla possibilità che questo sorriso sia condizionato dall'interferenza di successive associazioni (che legano l'immagine del sax ad esuberanti balere sudamericane o a fumosi *night-club* nei seminterrati di New York), laddove la novità del timbro impiegato poteva apparire a quei tempi un affascinante strumento per evocare l'alterità orientale. Quanto all'idea che la musica dell'aldilà sia un valzer, non dovremmo stupircene, così come accettiamo di buon grado che nella corte del Duca di Mantova risuoni un minuetto (il *Rigoletto* è ambientato nel Cinquecento), o che il Parmigianino raffiguri la *Madonna dal collo lungo* agghindata come una dama rinascimentale.

Potremmo, inoltre, ragionare sul fatto che questa particolarissima scelta timbrica finì per creare non pochi problemi all'esportazione di *Le roi de Lahore* fuori dall'Opéra di Parigi (nuocendo all'istanza della sua commercializzazione): arriveremmo ad interessanti (e finalmente nuove) considerazioni sul deprecato genere ... eppoi, insomma, alzi la mano chi può provarci inconfutabilmente che la musica del paradiso induista non sia proprio quella ...

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Sera. Il popolo di Lahore (città dell'odierno Pakistan) chiede la salvezza al dio Indra, raccogliendosi davanti al suo tempio: l'avanzata dei musulmani, guidati dal sultano Mahmoud, sembra inarrestabile. Il gran sacerdote Timour invita tutti ad aver fede: Indra recherà infine la salvezza tanto agognata.

Il maligno Scindia, segretamente innamorato della sacerdotessa Sità, è a conoscenza della sua relazione con uno sconosciuto, e la accusa davanti al gran sacerdote Timour. Ma quando incontra Sità viene respinto, e perciò la minaccia di rivelare l'infame tresca che la rende impura. Ella tuttavia non cede, e Scindia decide di attuare la sua vendetta.

Le campane del tempio chiamano il popolo a raccolta. Davanti a tutti Timour accusa Sità, che si difende proclamando la propria purezza. Si avvicina la sera e con essa l'ora della preghiera; Scindia sa che il canto di Sità è il segnale pattuito per dar via libera all'uomo che la incontra, ma la donna rifiuta di pregare, dichiarando di preferire la morte. Sta per essere giustiziata quando compare d'improvviso Alim, re di Lahore, dichiarando apertamente il proprio legame con la donna e imponendo che sia risparmiata. Sità potrà vivere, tuttavia il sacerdote Timour reclama a gran voce da Alim un gesto di espiazione per il peccato commesso: raccolga le truppe e si diriga contro gli invasori musulmani. Alim accetta. Timour gli impartisce la sua benedizione.

ATTO SECONDO

La battaglia nel deserto di Thòl si è conclusa rovinosamente per l'esercito di Alim, che è in fin di vita. Scindia approfitta dell'occasione per proporsi ai soldati come nuovo sovrano: tutti giurano obbedienza e si preparano a muovere alla volta di Lahore. Impallidito e sofferente, sopraggiunge Alim, che deve sopportare lo scherno dei soldati e di Scindia: il malvagio infierisce contro il rivale, lasciandogli intendere che possiederà Sità. Alim, affranto, sviene, per essere ridestato da Sità. L'incontro intenso fra i due è fatalmente breve: mentre l'esercito muove alla conquista di Lahore, Alim spirava.

ATTO TERZO

Nel paradiso d'Indra le Anime felici e gli Spiriti celesti gioiscono dell'eterna voluttà, fra cori, danze e pantomime.

Alim si presenta ad Indra pregandolo di restituirlo alla vita terrena e all'amore, dichiarandosi pronto a passare dieci secoli all'inferno pur di condurre una vita umana al fianco di Sità. Indra acconsente, ma a due condizioni: Alim tornerà in terra come un mendicante, ma alla morte di Sità egli pure morirà nuovamente.



Alessandro Camera, bozzetto scenico (1,2) per *Le roi de Lahore* a Venezia, Teatro La Fenice, 2004; regia di Arnaud Bernard, costumi di Carla Ricotti.

ATTO QUARTO

In una camera del Palazzo reale di Lahore, Sitâ lamenta la propria sorte, ma Timour la raggiunge, promettendole di strapparla al matrimonio sacrilego.

Frattanto Alim raggiunge la piazza antistante, giusto in tempo per assistere all'incoronazione dell'usurpatore. Scindia annuncia d'aver respinto i musulmani e pregusta fra sé l'incontro con la donna dei suoi sogni, ma quando prende la via verso il palazzo si trova di fronte Alim. Stupiti e terrorizzati, tutti lo riconoscono, nonostante le vesti logore, ma egli è pronto a perdonare, in cambio di riunirsi a Sitâ. Scindia ordina ai soldati di ucciderlo, finché s'interpone Timour, che li ferma, in nome della volontà divina. Ma quando le fanfare annunciano la nuova regina, Alim grida il proprio amore ferito e, accusandola di spergiuo, si lancia su di lei: i soldati lo bloccano, ma Timour ed i sacerdoti lo difendono, mentre il popolo inneggia a Scindia.

ATTO QUINTO

Dopo esser fuggita dalla camera nuziale, Sitâ si ripara ne' santuario d'Indra ed auspica serenamente la morte, che la unirà per sempre al proprio amato. Voci di sacerdotesse intonano la medesima preghiera che nei giorni della felicità amorosa segnalava il via libera ad Alim. Sitâ rievoca i loro casi incontri, ma proprio in quel momento Alim appare, e i due si abbracciano appassionatamente. Si apprestano quindi a fuggire, ma Scindia sbarra loro la strada. L'usurpatore afferra Sitâ, ma ella si divincola e si trafigge. Si compie così il destino: simultaneamente anche Alim si sente trafiggere. Mentre l'impotente Scindia assiste alla loro agonia, i due amanti, in una sorta d'estasi celeste, assistono alla rivelazione del regno d'Indra. Scindia si stringe il volto fra le mani, pentito, fatalmente troppo tardi.

Argument

PREMIER ACTE

Soir. Le peuple de Lahore (aujourd'hui une ville du Pakistan) implore le secours de la divinité autour du temple du dieu Indra: l'avance des musulmans, conduits par le sultan Mahmoud, paraît impossible à arrêter. Le grand prêtre Timour exhorte tous à avoir foi: Indra leur apportera ce salut si convoité.

Le perfide Scindia, qui est secrètement amoureux de la prêtresse Sitâ, sait qu'elle a une liaison avec un inconnu, et l'accuse devant le grand prêtre Timour. Mais quand il rencontre Sitâ elle le repousse: il la menace alors de révéler l'infâme intrigue qui la rend impure. Pourtant elle ne cède pas, et Scindia jure de se venger.

Les cloches du temple appellent le peuple qui accourt. Devant tout le monde, Timour accuse Sitâ, qui se défend en proclamant sa pureté. Le soir approche, c'est l'heure de la prière: Scindia sait que l'hymne chanté par Sitâ est le signal convenu entre les deux amants, mais la femme refuse de chanter et déclare qu'elle préfère mourir. Sitâ va donc être exécutée, mais soudainement Alim, roi de Lahore, apparaît et déclare franchement son amour pour elle, en sauvant ainsi sa vie. Sitâ est épargnée, cependant le prêtre Timour exige tout haut qu'Alim expie le péché qu'il a commis: qu'il rassemble donc ses troupes et parte combattre les envahisseurs musulmans. Alim accepte tout de suite et Timour lui donne sa bénédiction.

DEUXIÈME ACTE

L'issue de la bataille dans le désert de Thôl a été désastreuse pour l'armée d'Alim, qui a été mortellement blessé. Scindia profite de l'occasion pour se proposer aux soldats comme leur nouveau roi: tous lui jurent obéissance et se préparent à se mettre en marche en direction de Lahore. C'est alors qu'Alim arrive, blême et souffrant, mais il doit endurer le mépris des soldats et du perfide Scindia, qui s'acharne sur son rival, en lui laissant entendre qu'il possédera Sitâ. Amin, accablé, s'évanouit, et c'est Sitâ qui le réveille. L'intense rencontre entre les deux amants est fatalement brève; alors que l'armée part à la conquête de Lahore, Alim rend son âme.

TROISIÈME ACTE

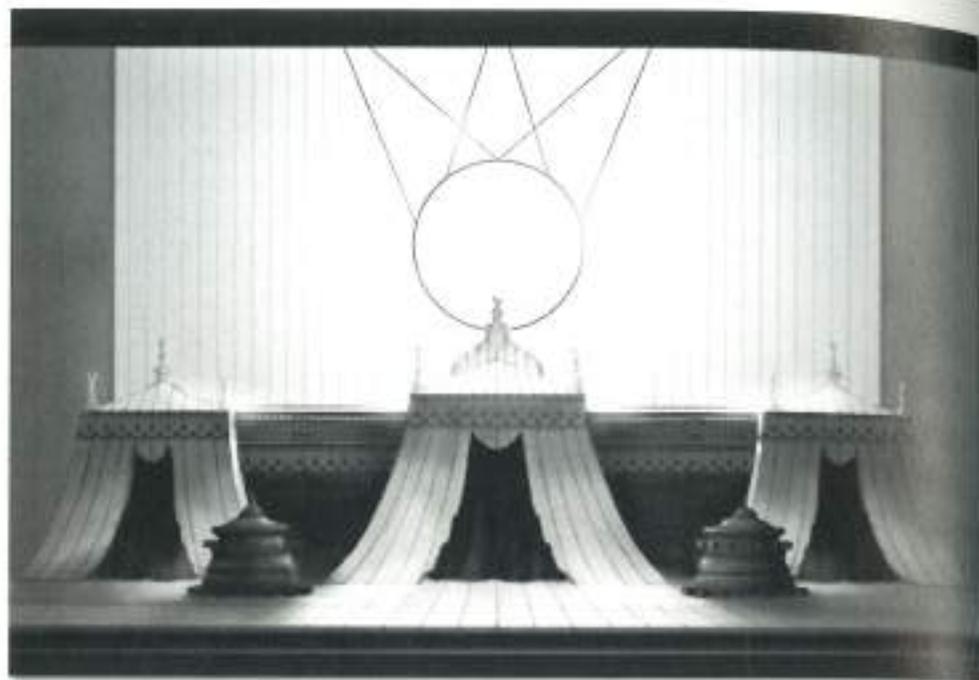
Dans le paradis d'Indra les Âmes heureuses et les Esprits célestes jouissent de l'éternelle volupté, entre chœurs, danses et pantomimes.

Alim se présente à Indra et le supplie de lui accorder de retourner à la vie humaine et à l'amour; il se déclare prêt à passer dix siècles à l'enfer, pourvu qu'il puisse mener une vie humaine à côté de Sitâ. Indra consent, mais à deux conditions: Alim retournera sur terre sous la forme d'un mendiant, et à la mort de Sitâ il mourra lui aussi de nouveau avec elle.

QUATRIÈME ACTE

Dans une chambre du palais royal de Lahore, Sitâ déplore son sort, mais Timour lui promet qu'il l'arrachera à l'impie mariage qui l'attend.

Entre-temps Alim arrive à la place en face du palais, juste à temps pour assister au couronnement de l'usurpateur. Scindia annonce qu'il a refoulé les musulmans et se dirige vers le palais, en savourant sa proche rencontre avec la femme de ses rêves, lorsqu'Alim surgit devant lui. Tous sont frappés de stupeur et de terreur en le reconnaissant, malgré ses vêtements râpés, mais Alim est prêt à pardonner, pourvu qu'il puisse se réunir avec Sitâ. Scindia ordonne aux soldats de le tuer, mais Timour s'interpose et les arrête, au nom de la volonté divine. Mais lorsque les fanfares annoncent la



Alessandro Camera, bozzetto scenico (I.L., b) per *Le roi de Lahore* a Venezia, Teatro La Fenice, 2004; regia di Arnaud Bernard, costumi di Carla Ricotti.

nouvelle reine, Alim crie son amour blessé et se lance contre Sirâ, en l'accusant de parjure; les soldats l'arrêtent, mais Timour et les prêtres le défendent, pendant que le peuple acclame Scindia.

CINQUIÈME ACTE

Sitâ, qui s'est enfuie de la chambre nuptiale, cherche refuge dans le temple d'Indra et souhaite avec sérénité la mort, qui la réunira à jamais avec son bien-aimé. Des voix de prêtresses entonnent la même prière qui signalait à Alim, aux jours heureux, qu'il pouvait s'approcher. Pendant que Sitâ est en train d'évoquer leurs chastes rendez-vous Alim paraît, et les deux amoureux s'enlacent passionnément. Puis ils s'appêtent à s'enfuir, mais Scindia se dresse devant eux et leur barre le passage. L'usurpateur saisit Sitâ, mais elle se débat et se poignarde. Ainsi leur destin s'accomplit: au même moment Alim aussi se sent transpercer. Pendant que Scindia assiste impuissant à leur agonie, le royaume d'Indra se révèle aux deux amants, absorbés dans une sorte d'extase céleste. Scindia cache son visage entre ses mains, finalement repentant, mais hélas trop tard.

Synopsis

ACT ONE

Evening. The people of Lahore (a city in today's Pakistan), are asking the God Indra for deliverance, gathering together in front of his temple: the Muslims are advancing without respite, led by Sultan Mahmoud. The high priest Timour tells everyone to have faith: Indra will eventually be their long-coveted saviour.

The evil Scindia, who is secretly in love with the Goddess Sitâ, knows she is meeting an unknown man, and he accuses her in the presence of the high priest Timour. But when he meets Sitâ he is snubbed, and he therefore threatens to reveal the infamous relationship that is making her impure. However, she does not give in, and Scindia decides to carry out his revenge.

The temple bells are summoning the people. In front of everyone, Timour accuses Sitâ who defends herself saying she is pure. Evening draws in and with it, the hour of evening prayer. Scindia knows that Sitâ's song is the signal for the man to come and meet her, but the woman refuses to pray, saying she would rather die. She is about to be executed when Alim, the king of Lahore, suddenly arrives, openly admitting his feelings for her and demanding she be released. Sitâ is allowed to live, but the high priest Timour demands a gesture of atonement from Alim for the sin they have committed – he summons the troops and heads for the Muslim invaders. Alim accepts. Timour gives his blessing.

ACT TWO

Alim's army has suffered terribly at the battle in the desert of Thôl and Alim is dying. Scindia uses the opportunity to declare himself the soldiers' new sovereign – they all swear obedience and get ready to move in the direction of Lahore. Pale and in great suffering, Alim arrives and has to suffer the mockery of both the soldiers and Scindia – the latter acts cruelly towards his rival and makes it clear that he will claim Sitâ. Broken-hearted, Alim faints, only to be reawoken by Sitâ. The intense meeting between the couple is fatally brief – while the army moves on to conquer Lahore, Alim dies.

ACT THREE

In the paradise of Indra amidst choirs, dances and pantomimes, the happy Souls and the celestial Spirits are rejoicing eternal rapture.

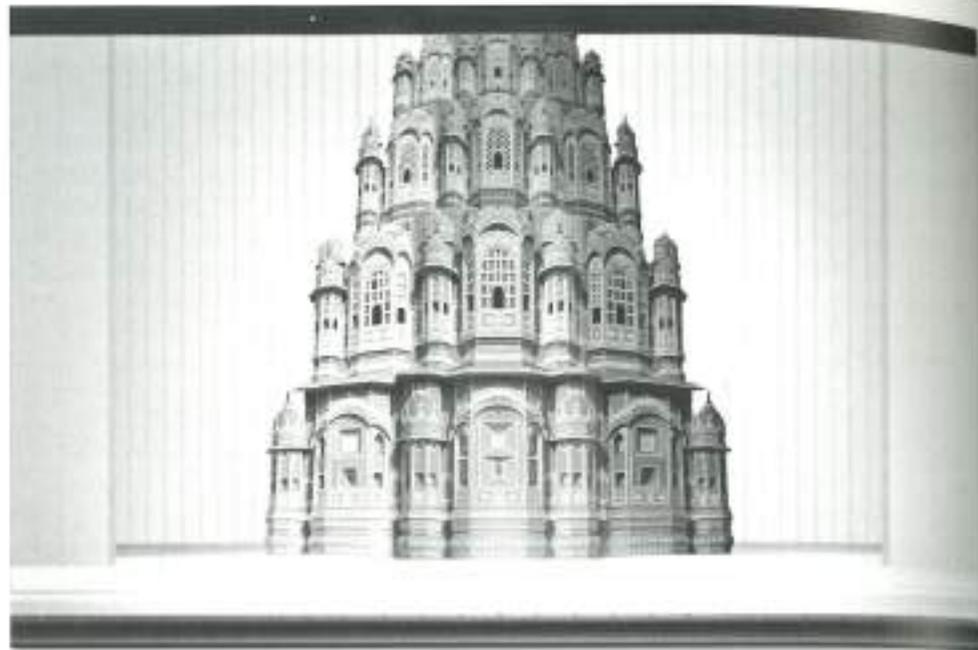
Alim appears before Indra begging him to let him return to life on earth and his love, declaring he is prepared to spend ten centuries in hell as long as he can live a life as a human with Sitâ. Indra agrees but on two conditions: Alim is to return on earth as a beggar, and when Sitâ dies, he will die once again.

ACT FOUR

In a room in the royal palace of Lahore, Sitâ is lamenting her fate, but Timour reaches her, promising to free her from the sacrilegious marriage.

Meanwhile Alim arrives in the square behind the palace, just in time to witness the coronation of the usurper. Scindia announces he has repulsed the Muslims and is eagerly anticipating the meeting with the woman of his dreams, but when he turns into the street leading to the palace he finds himself face to face with Alim.

Amazed and overcome with terror, everyone recognises him despite his threadbare clothing, but he is ready to forgive them all, if he is allowed to meet Sitâ. Scindia orders his soldiers to kill him, until Timour intervenes, stopping them in the name of God. But when the fanfares announce the ar-



Alessandro Camera, bozzetto scenico (IV, 2, a) per *Le roi de Lahore* a Venezia, Teatro La Fenice, 2004; regia di Arnaud Bernard, costumi di Carla Ricotti.

rival of the new queen, Alim proclaims his own betrayed love and, accusing her of perjury, throws himself against her: the soldiers stop him but Timour and the bishops defend him, while the people acclaim Scindia.

ACT FIVE

After fleeing from the bridal room, Sitā finds shelter in Indra's sanctuary, peacefully praying for death so that she will be reunited with her beloved. The voices of goddesses are singing the very same prayer that she used as a signal for Alim when they were still happy. Sitā remembers their chaste meetings, but at that very moment Alim himself appears and the pair passionately fall into each other's arms. They then get ready to flee, but Scindia blocks their way. The usurper grabs Sitā, but she escapes and stabs herself. Thus their fate is sealed – Alim feels himself being stabbed at the very same moment. While a powerless Scindia is witness to their agony, the two lovers watch the revelation of the kingdom of Indra in a sort of celestial ecstasy. Scindia clasps his head in his hand, repentant of his actions, but too late.

Handlung

ERSTER AKT

Abend. Das Volk von Lahore (einer Stadt im heutigen Pakistan) versammelt sich zum Gebet vor dem Tempel des Gottes Indra und fleht um Rettung: die von Sultan Mahmud angeführten Muselmanen nähern sich scheinbar unaufhaltsam. Der Hohepriester Timour hingegen ermutigt die Gläubigen, auf Indras Beistand zu vertrauen: früher oder später werde die erhoffte Hilfe zweifellos eintreffen.

Der böse Scindia, der sich insgeheim in die Priesterin Sitā verliebt hat, weiß von deren Verhältnis mit einem Fremden und schwärzt diesen beim Hohepriester Timour an. Als er von Sitā abgewiesen wird, droht er ihr, ihr Verhältnis zu verraten. Dadurch wäre sie als Priesterin entehrt. Da sie sich nachgiebig zeigt, beschließt Scindia, seine Drohung wahrzumachen.

Mit Glockengeläut wird das Volk vor dem Tempel zusammengerufen. Vor der versammelten Menge richtet Timour seine Anklage gegen Sitā, die sich verteidigt und ihre Unschuld beteuert. Der Abend bricht an und die Gebetsstunde naht; Scindia weiß, daß Sitās Gesang das verabredete Zeichen für ihr Stelldichein mit dem Geliebten ist; die Priesterin weigert sich jedoch zu beten und erklärt, lieber sterben zu wollen. Als sie eben hingerichtet werden soll, taucht plötzlich Alim, der König von Lahore auf. Er gesteht öffentlich, ein Verhältnis mit der Priesterin zu haben und befiehlt, sie zu verschonen. Sitās Leben ist damit gerettet, doch der Hohepriester Timour fordert luthals ein Sühnezeichen von Alim: er soll seine Truppen sammeln und sich den muslimischen Eindringlingen entgegenwerfen. Als sich Alim dazu bereit erklärt, gibt ihm Timour seinen Segen.

ZWEITER AKT

In der Schlacht in der Wüste Thöl ist Alims Heer vernichtend geschlagen worden, er selbst ist tödlich verwundet. Scindia nutzt die Gelegenheit, um sich von den Soldaten zum neuen Herrscher ausrufen zu lassen: die Soldaten leisten ihm den Treueid und rüsten sich zum Zug gegen Lahore. Alim tritt auf und läßt den Spott der Soldaten und Scindias bleich und mit schmerzverzerrtem Gesicht über sich ergehen: der grausame Scindia gibt ihm zu verstehen, daß er nun auch Sitā besitzen werde. Vor Erschöpfung bricht Alim ohnmächtig zusammen und wird von Sitā wachgerüttelt. Doch diese letzte innige Begegnung der beiden ist nur von kurzer Dauer: während das Heer zur Eroberung Lahores anrückt, stirbt Alim.

DRITTER AKT

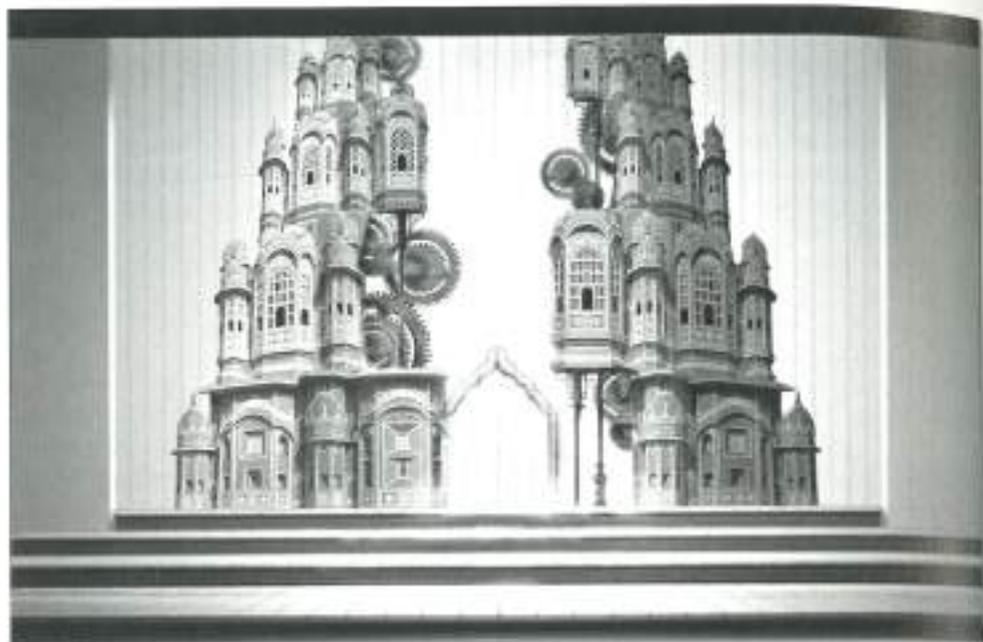
In Indras Paradies verkünden die glücklichen Seelen und himmlischen Geister ihre ewige Wonne in Chören, Tänzen und Pantomime.

Alim tritt an Indra heran und bittet ihn, noch einmal ins irdische Leben zu seiner Geliebten herabsteigen zu dürfen: um ein einziges Menschenleben an Sitās Seite verbringen zu können, wäre er bereit, zehn ganze Jahrhunderte in der Hölle zu schmoren. Indra willigt ein, allerdings nur unter zwei Bedingungen: Alim muß als Bettler auf die Erde zurückkehren und bei Sitās Tod ebenfalls erneut sterben.

VIERTER AKT

In einem Gemach im Königspalast von Lahore beklagt sich Sitā über ihr Schicksal, aber Timour erichtet sie mit dem Versprechen, sie von der frevlerischen Hochzeit zu befreien.

In der Zwischenzeit gelangt Alim am Vorplatz an und wird Augenzeuge der Krönung seines Thronräubers. Scindia verkündet, er habe die Muselmanen erfolgreich zurückgedrängt und freut



Alessandro Camera, bozzetto scenico (IV.2, b) per *Le roi de Lahore* a Venezia, Teatro La Fenice, 2004; regia di Arnaud Bernard, costumi di Carla Ricotti.

sich innerlich bereits auf das Treffen mit der Frau seiner Träume. Als er sich jedoch dem Palast nähert, sieht er sich plötzlich Auge in Auge mit Alim. Überrascht und voll Schrecken erkennen alle den in Lumpen gehüllten König wieder. Alim ist bereit, allen zu verzeihen, wenn er nur wieder mit Sitā zusammen sein darf. Scindia befiehlt den Soldaten, ihn zu röten, aber Timour tritt dazwischen und gebietet ihnen im Namen Gottes Einhalt. Aber als die Fanfaren die neue Königin ankündigen, schreit Alim seinen Liebeschmerz gegen die vermeintlich meineidige Sitā heraus und stürzt sich auf sie: Die Soldaten halten ihn zurück, aber Timour und die Priester verteidigen ihn, während das Volk Scindia bejubelt.

FÜNFTER AKT

Nachdem Sitā aus dem Hochzeitsgemach geflohen ist, versteckt sie sich im Heiligtum Indras und sehnt ihren Tod herbei, der sie auf ewig mit dem Geliebten vereinen wird. Die Priesterinnen stimmen das Gebet an, das in den Tagen ihres ungetrübten Liebesglücks das verabredete Zeichen für Alim gewesen ist. Als Sitā an ihre unschuldigen Treffen mit dem Geliebten zurückdenkt, erscheint Alim; die beiden fallen sich leidenschaftlich in die Arme. Ihr Fluchtversuch wird jedoch von Scindia vereitelt, der ihnen den Weg versperrt. Der Thronräuber ergreift Sitā, der es schließlich gelingt, sich loszureißen und sich einen Dolch ins Herz zu stoßen. Dadurch ist ihr Schicksal besiegelt: auch Alim spürt im selben Augenblick einen Stich ins Herz. Während Scindia den beiden Sterbenden hilflos zusieht, offenbart sich den Liebenden in einer Art himmlischer Ekstase das Reich Indras. Scindia schlägt die Hände vor dem Gesicht zusammen und bereut seine Tat – allerdings zu spät.

Marco Gurrieri Bibliografia

Dalle miniere di carbone di Saint-Étienne ai comignoli sbuffanti dei caminetti parigini di fine secolo, sembra proprio che la fuliggine abbia segnato la vita e le sorti ricettive del compositore Jules Massenet, offuscandone gli spostamenti domiciliari e, in qualche modo, anche la ricerca musicologica a lui dedicata. A tutt'oggi, infatti, si è assistito ad una produzione scientifica 'fumosa', resa tale dalle frequenti incursioni editoriali ad opera di appassionati, melomani e degli instancabili aneddotisti della musicologia 'vecchia maniera'.¹

A peggiorare la situazione, l'azione congiunta di associazioni e società votate al recupero della figura del compositore francese. La Massenet Society, con un'inspiegabile sede centrale a Londra, può vantare una ben più strategica filiale transoceanica, che ospita una nutrita collezione di partiture e fotocopie di partiture di opere di Massenet. La filiale del Nord America, infatti, può giovare della vicinanza geografica al polo universitario di Yale, la cui biblioteca, da sola, possiede più della metà degli autografi di Massenet. Nonostante queste enormi potenzialità, le iniziative editoriali della Massenet Society si riducono ad un periodico ad uscita semestrale, «The Massenet Newsletter», che raccoglie recensioni di spettacoli ed interviste ad interpreti massenetiani, e di una pubblicazione in due volumi, *The Massenet Compendium*,² che, fornendo notizie utili sui libretti e sulla prime rappresentazioni con relativi cast, trame e punti di vista di critici, colleghi, amici e studenti, si presenta a tutti gli effetti come una guida alle opere di Massenet. Esiste, anche, una Association du Festival Massenet di Saint-Étienne, che finora ha prodotto otto *bulletins* di diversa natura (perlopiù miscellanee di stampo biografico), reperibili *online*:³

¹ EUGÈNE DE SOLENIÈRE, *Massenet, Étude critique et documentaire*, Paris, Bibliothèque d'art de La Critique, 1897; HENRY THEOPHILUS FINCK, *Massenet and his operas*, New York, John Lane, 1910 (rist.: New York-London, 1976); ARTHUR POUGIN, *Massenet*, Paris, Fischbacher, 1914; LOUIS SCHNEIDER, *Massenet, l'homme - le musicien; illustrations et documents inédits*, Paris, L. Carteret, 1908 (Paris, Fasquelle, 1926²); MARC DELMAS, *Massenet: sa vie, ses œuvres*, Paris, Editions de la Jeune Académie, 1932; ALFRED BRUNEAU, *Massenet*, Paris, Delagrave, 1935 («Les Grands musiciens par les maîtres d'aujourd'hui, 6»); *Hommage à Massenet: inédits, études, témoignages d'hier et d'aujourd'hui, référence, bibliographie*, a cura di Yves Leroux, Fontainebleau, Pierre Goswiler, 1962; JOSÉ BRUYD, *Massenet: musicien de la belle époque*, Lyon, HSE, 1964; ANDRÉ COQUIS, *Massenet. L'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1965.

² *Massenet Compendium*, a cura di Otto T. Salzer, Fort Lee (New Jersey), Massenet Society, 1984.

³ <http://www.jules-massenet.com/bulletins.htm>

in particolare, vanno segnalati il n. 6 e il n. 7, rispettivamente un *Catalogue des œuvres originales de Massenet* e un *Catalogue exhaustif avec arrangements*. Alle attività dell'Associazione si aggiunge la collaborazione con l'Università «Jean Monnet» di Saint-Étienne che dal 1992 ha organizzato tre convegni internazionali dal titolo: *Massenet et son œuvre dans le contexte esthétique de son temps*, *Le livret d'opéra au temps de Massenet* e *Le Naturalisme sur la scène lyrique*.⁴

Sebbene queste ultime iniziative lascino ben sperare, il quadro complessivo degli studi su Massenet presenta alcune gravi lacune: non esiste un catalogo definitivo delle opere,⁵ bensì solo sporadici aggiornamenti che dipendono dalla graduale scoperta di collezioni e fondi,⁶ o persino dai resoconti di battute d'asta;⁷ la redazione di un epistolario⁸ è solo agli inizi, e anch'essa è legata alla disponibilità di fondi documentari e collezioni private;⁹ infine, mancano lavori sistematici sul processo creativo, sullo stile e sulle tecniche compositive di Massenet.¹⁰ Fanno eccezione gli studi di Gottfried Marschall,¹¹ di Sie-

⁴ Di questi convegni sono stati pubblicati gli atti: *Massenet en son temps. Actes du Colloque Massenet 1992*, a cura di Gérard Condé, St.-Étienne, Association du Festival Massenet - L'Esplanade Opéra, 1999; *Le livret d'opéra au temps de Massenet. Actes du colloque des 9-10 novembre 2001. Festival Massenet*, a cura di Alban Ramaut e Jean-Christophe Branger, St.-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne - L'Esplanade Opéra, 2002; *Le Naturalisme sur la scène lyrique. Actes du colloque des 7-8 novembre 2003*, in preparazione.

⁵ Opera menziona che avrebbe visto la firma del giovane belga Patrick Gillis, se una morte tragica non gli avesse impedito di condurla a termine.

⁶ La collezione del capitano Rudolf Nydahl, presso lo Stiftelsen Musikulturens Främjande di Stoccolma, contiene alcune partiture manoscritte di Massenet, cfr. ANDERS WIKLUND, *The Nydahl Collection of Stockholm and its Importance for Nineteenth-Century Opera*, in *Opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del convegno internazionale di studio. Bergamo, 17-20 settembre 1992*, a cura di Francesco Bellotto e Roger Parker, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, pp. 69-75.

⁷ Il 6 dicembre 1996, presso la casa d'aste londinese Sotheby's, sono stati battuti alcuni schizzi di *Hérodiade* di Massenet, cfr. STEPHEN ROE e SIMON MAGUIRE, *Five Printed and Manuscript Music*, London, Sotheby's, 1996.

⁸ *Quelques photographes et lettres inédites de Gounod, Massenet et Saint-Saëns*, a cura di Emmanuel de Brier de Sauvigny, La Jourdan, Société de Musicologie du Languedoc, 1980; ALEXANDRE ZNYGULSKY, *Jules Massenet et Pauline Viardot d'après une correspondance inédite*, in «Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran», n. 16, Paris, Association des amis d'Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot et Maria Malibran, 1992, pp. 168-77; ANNE MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris, Éditions de Fallois, 2001.

⁹ Circa trecento lettere sono conservate presso l'Università di Yale (cfr. VINCENT GIROUD, *Massenet à Yale*, in *Le livret d'opéra au temps de Massenet cit.*, pp. 219-49), mentre oltre milleducento missive sono in possesso della famiglia Massenet (cfr. MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres cit.*).

¹⁰ L'unico studio con pretese esaustive risale alla fine degli anni Sessanta, cfr. ÉLIANE BOULHOI, *Massenet. Son rôle dans l'évolution du théâtre musical*, Saint-Étienne, Imprimerie Bornier de Mans, 1969; mentre, i contributi di Hugh Macdonald e di Steven Huebner limitano il campo di indagine l'uno al metodo di lavoro di Massenet, l'altro ai grandi-opéras del compositore francese (*Le roi de Lahore, Hérodiade, Le Cid, Le Mage*), cfr. HUGH MACDONALD, *Massenet's Craftsmanship*, in *Musiques, signes, images. Liber amicorum François Lesure*, a cura di Joël-Marie Fauquet, Genève, Minkoff, 1988, pp. 183-90; STEVEN HUEBNER, *Configurations musico-dramatiques dans les grands opéras de Jules Massenet. Reflets français de modèles italiens*, in *L'opéra en France et en Italie, 1791-1925. Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Actes du colloque Franco-Italien tenu à l'Académie musicale Villacroze (16-18 octobre 1997), a cura di Hervé Lacombe, Paris, Société Française de Musicologie, 2000, pp. 117-39.

¹¹ GOTTFRIED R. MARSCHALL, *Art mélodique et technique de composition chez Massenet. Exemple de la fonction diachronique du paradigme*, «Canadian University Music Review», VI, 1985, pp. 58-89; ID., *Zur Entwicklung der musikalischen Deklamation und ihrer Bedeutung für die französische Oper in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, a cura di Albert Guer, Heidelberg, Winter,



1. Joséphine de Reszké (1855-1891), la prima Sitk. Sorella dei più celebri Jean e Edouard.
2. Metu, il primo Indra. Da «L'Avant-scène Opéra», n. 187.
3. Jeanne Fouquet, il primo Kaled. Da «L'Avant-scène Opéra», n. 187.

ghart Döhning¹² e di Steven Huebner¹³ che si occupano più specificamente del fenomeno del wagnerismo. In definitiva, non ci sono i presupposti metodologici per procedere ad una qualsivoglia edizione critica che risulti attendibile,¹⁴ e questo nonostante molti sforzi siano stati profusi nell'inquadramento dell'opera di Massenet all'interno del contesto dell'epoca.¹⁵

Detto ciò, non resta che passare in rassegna le ultime biografie su Massenet e i contributi più settoriali ed analitici sulla sua produzione musicale.

derts, in *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, a cura di Albert Guer, Heidelberg, Winter, 1986, pp. 289-98; ID., *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, Saarbrücken, Lucie Galland, 1988.

¹² SIEGHART DÖHNING, *Wagner-Aneignungen: Jules Massenets «Esclarmonde»*, in *Von Wagner zum Wagnerismus. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, a cura di Annegret Fauser, Manuela Schwartz, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1999, pp. 379-399.

¹³ STEVEN HUEBNER, *Massenet and Wagner: Bridling the influence*, «Cambridge Opera Journals», v/3, 1993, pp. 223-238; ID., *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

¹⁴ Coraggioso ma prematuro il tentativo di edizione critica della *Maison*, attestata in più versioni, ad opera di MARK W.J.J. DAVER, *A Critical Edition of the Vocal Score of Massenet's «Maison»*, Dissertation, University of Liverpool, 1988.

¹⁵ JEAN-MICHEL NECTOUX, *Musique, Symbolisme et Art Nouveau. Notes pour une esthétique de la musique française fin de siècle*, in *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, a cura di Jürg Stenzl, Zürich-Freiburg, Atlantis, 1980,

Biografie

La prima segnalazione, per amor di feticcio, spetta senz'altro alla cosiddetta 'autobiografia' di Massenet.¹⁶ In realtà si tratta di un elenco di ricordi del compositore, originariamente pubblicati su «L'Écho de Paris» fra il 12 febbraio 1911 e l'11 luglio 1912. Queste memorie, a lungo considerate apocriefe a causa della loro inattendibilità, sono, invece, da ritenersi autentiche, in seguito al ritrovamento di alcuni documenti. Infatti, stando all'ipotesi formulata da Jean-Christophe Branger, lo stile affettato e le inesattezze cronologiche riscontrate in *Mes souvenirs* sarebbero più che altro da imputare ad un effetto secondario della morfina che Massenet prendeva per alleviare i dolori provocati dal cancro, che da lì a breve avrebbe stroncato la sua vita.¹⁷

Cavalcando l'onda del feticcio bibliografico, percorriamo la linea di discendenza di Jules per trovare la biografia che il nipote, Pierre Bessand-Massenet,¹⁸ realizza nel 1979 sfruttando documenti inediti in possesso della famiglia, e che, a pieno titolo, va a completare la precedente biografia di James Harding,¹⁹ brillante, molto ben scritta e corredata da numerosi esempi musicali. Di tutt'altra pasta, invece, la più recente pubblicazione di Demar Irvine, come da titolo,²⁰ non è propriamente una biografia – ragionata e soggetta ad un inquadramento socio-politico-psicologico – bensì una più asettica cronologia, sicuramente meno interessata ad una analisi della produzione musicale di Massenet. Inoltre, il taglio è decisamente poco scientifico visto che Irvine infarcisce la trattazione con numerose citazioni di 'seconda mano' e con testimonianze indirette di cui non segnala le fonti. Per nulla delle biografie, ma di stretta pertinenza biografica, i contributi di Jack Winsor Hansen²¹ e di Steven Huebner²² si occupano della relazione, professionale o amorosa che fosse, fra Jules e il soprano californiano Sibyl Sanderson, e delle conseguenze che essa ebbe sulla vita di Massenet e sulla genesi di alcune sue opere. Infine, per un quadro d'insieme su 'vita e opere' di Jules Massenet rimangono ancora due validissime *chances*: ad un pubblico di appassionati consigliamo l'*Invito all'ascolto di Jules*

pp. 13-30; ANSELM GERHARD, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, J.B. Metzler-Carl Ernst, 1992; trad. ingl. di Mary Whitall: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998; BRIGITTE OLIVIER, *Jules Massenet. Itinéraires pour un théâtre musical*, Arles, Actes Sud, 1996; MICHEL DUCHESNEAU, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga, 1997; HERVE LACOMBE, *Les voix de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997; trad. ingl. di Edward Schneider: *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2001.

¹⁶ JULES MASSENET, *Mes souvenirs (1848-1912)*, Paris, Lafitte, 1912; nuova ed. a cura di Gérard Condé: *Mes souvenirs. A mes petits enfants*, Paris, Plume, 1992.

¹⁷ JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Mes souvenirs. De nouvelles sources relatives aux mémoires de Jules Massenet*, «Revue de Musicologie», LXXIII/1, 1997.

¹⁸ PIERRE BESSAND-MASSENET, *Massenet*, Paris, Juilliard, 1979.

¹⁹ JAMES HARDING, *Massenet*, London, Dent, 1970.

²⁰ DEMAR IRVINE, *Jules Massenet. A chronicle of his life and time*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1994.

²¹ JACK WINSOR HANSEN, *Sibyl Sanderson's Influence on «Mamou»*, «The Opera Quarterly», XVI/1, 1999, pp. 38-48.

²² Cfr. il capitolo biografico che Steven Huebner dedica a Sibyl Sanderson nel suo *French Opera at the Fin de siècle cit.*, *Around an American Muse*, pp. 73-81.

*Massenet*²³ che, essendo in lingua italiana e di alto livello divulgativo, rappresenta una lettura scorrevole, completa e affidabile; in attesa che venga pubblicato il volume biografico della *Neue MGG* relativo alle lettere L-M, la sola voce enciclopedica rivolta ad un pubblico di specialisti è quella del *New Grove*,²⁴ che costituisce un punto di riferimento essenziale per gli studiosi – soprattutto per il fatto che in essa sono confluite, almeno in parte, le ricerche documentarie del compianto Patrick Gillis.

Produzione musicale

Per quanto riguarda la produzione operistica di Massenet non si può fare a meno di citare i vari numeri dell'«Avant-Scène Opéra»²⁵ dedicati al compositore, cui va ad aggiungersi anche il primo numero di «La Fenice prima dell'Opera».²⁶ Per il resto, invece, una buona fetta della letteratura scientifica ha puntato su aspetti puramente comparativi, soffermandosi molto sul rapporto tra i libretti d'opera musicati da Massenet e le relative fonti letterarie, o sul fatto che alcuni di questi soggetti operistici sono stati sfruttati anche da altri compositori. Così, ad esempio, un certo interesse ha suscitato la resa operistica del romanzo di Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*,²⁷ e del romanzo di Anatole France, *Thais*,²⁸ o la *querelle* Massenet-Debussy (at-

²³ MAURIZIO MODUGNO, *Invito all'ascolto di Jules Massenet*, Milano, Mursia, 1994.

²⁴ HUGH MACDONALD (text and bibliography), ANNEGRET FAUSER e PATRICK GILLIS (work-list), voce «Massenet, Jules (Emile Frédéric)», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, a cura di Stanley Sadie, London-New York, Macmillan, 2001, 29 voll., xv, pp. 89-105.

²⁵ Jules Massenet, «Don Chichotte», «L'Avant-scène Opéra», n. 93, 1986; Jules Massenet, «Esclarmonde»/«Grisélidis», «L'Avant-scène Opéra», n. 148, 1992; Jules Massenet, «Mamou», «L'Avant-scène Opéra», n. 123, 1989; Jules Massenet, «Pamirge»/«Le Cid», «L'Avant-scène Opéra», n. 161, 1994; Jules Massenet, «Le Roi de Lahore»/«Hérodiade», «L'Avant-scène Opéra», n. 187, 1992; Jules Massenet, «Thais», «L'Avant-scène Opéra», n. 109, 1988; Jules Massenet, «Werther», «L'Avant-scène Opéra», n. 61, 1984.

²⁶ Jules Massenet, «Thais», «La Fenice prima dell'Opera», 2002-2003/1, novembre 2002.

²⁷ HEINZ BECKER, *Massenet's «Werther». Oper oder vertonter Roman?*, in *Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüsch zum fünfundsiebzigsten Geburtstag am 2. März 1980*, a cura di Detlef Altenburg, Köln, Verlag der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte, 1980, pp. 30-47; ELEAZH GUIBERT-SLEDZIEWSKI, *Massenet: «Werther», ou les souffrances de la jeune Charlotte*, in *Littérature et opéra. Colloque de Cerisy 1985*, a cura di Philippe Berthier e Kurt Ringger, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, pp. 109-16 (che sembra accogliere la lettura drammatica del *Werther* di Massenet proposta da CARL DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980; trad. it. di Laura Dallapiccola: *La musica dell'Ottocento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990, pp. 298-300); LIRI BELLINGARDI, *L'idea di Werther da Goethe a Massenet, in Ottocento e oltre. Scritti in onore di Raoul Meloncelli*, a cura di Francesco Izzo e Johannes Streicher, Roma, Pantheon, 1993, pp. 423-36; JÜRGEN STENZL, *Die weltliche Heilige und ihr Märtyrer. Zu Jules Massenets «Werther»*, in *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, a cura di Hanns Werner Heister, Karin Heister-Grech e Gerhard Scheit, 3 voll., II (Musik/Theater), Hamburg, Böckel, 1993, pp. 109-20; ANTOINE LIVRO, *Le favori des compositeurs*, «Magazine Littéraire», n. 175, 1999, pp. 63-66.

²⁸ ALBERT GIER, «Thais». Ein Roman von Anatole France und eine Oper von Jules Massenet, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 5/1981, pp. 232-256; ID., *Der Skeptiker im Gespräch mit dem Lesen. Studien zum Werk von Anatole France und zu seiner Rezeption in der französischen Presse, 1879-1905*, Tübingen, Niemeyer, 1985; ELISABETH RAVOUX-RALLO, «Thais», *du roman à l'opéra, et d'Anatole France à Jules Massenet, en passant par Louis Gallet*, in *Les écrivains français et l'opéra*, a cura di Jean-Paul Capdevielle, Peter-Eckhard Knabe,

traverso l'esame comparativo fra *Le Cid* e *Rodrigue e Chimène*,²⁹ o ancora la fortuna musicale del racconto di Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (Henry Purcell, *The comical history of Don Quixote*, 1694-5; Giovanni Paisiello, *Don Chisciotte della Manica*, 1769; Jules Massenet, *Don Quichotte*,³⁰ 1910; Manuel de Falla, *El retablo de Maese Pedro*, 1923; Maurice Ravel, *Don Quichotte à Dulcinée*, 1934)³¹ e della saga biblica legata al personaggio di Salomè (solo per citare alcuni esempi, Alessandro Stradella, *San Giovanni Battista*, 1675; Jules Massenet, *Hérodiade*, 1881; Richard Strauss, *Salome*, 1905, etc.).³² Quest'ultimo filone, poi, trova, in ambito letterario, un corrispettivo nell'ironica diagnosi dello scrittore Alberto Arbasino: la cosiddetta 'sindrome di Salomè'.

Ma è con la novella di Antoine-François Prévost, *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, che si è dato il via ad una vera e propria 'fuga' di raffronti operistici dagli studi specifici sull'*opéra-comique* di Massenet, *Manon*,³³ fino all'ingresso 'a canone' delle altre versioni operistiche (Daniel-François-Esprit Auber, *Manon Lescaut*, 1856; Giacomo Puccini, *Manon Lescaut*, 1893; Hans Werner Henze, *Boulevard Solitude*, 1952).³⁴

Köln, DME Verlag, 1986 («Kölner Schriften zur Romanischen Kultur», vol. 7), pp. 215-227; CLAIR ROWDEN, «Thais»: dossier de presse parisienne (1894), Heilbronn, Lucie Galland, 2000.

²⁹ DANIELE PISTONE, *Debussy et Massenet. Invitation à une analyse comparative*, «Analyse Musicale», xxxi, 1993, pp. 27-30; FRANÇOIS LESURE, *Massenet, Debussy et la compétition des Cid*, «L'Avant-scène Opéra», n. 161, 1994, pp. 120-5; RICHARD LANGHAM SMITH, *La jeunesse du Cid. A Mislead Act in «Rodrigue et Chimène»?*, in *Debussy Studies*, a cura di Richard Langham Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 201-28.

³⁰ Nel caso del *Don Quichotte* di Massenet, il librettista prese molti spunti dalla pièce teatrale omonima di Jacques Le Lorrain, andata in scena a Parigi il 3 aprile 1904.

³¹ KURT PAHLEN, *Don Quixote in der Musik*, in *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992*, a cura di Peter Csobáck, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Anif (Austria), Verlag U. Müller-Spenser, 1993, pp. 689-98; cui si aggiungono gli studi specifici sulla *comédie héroïque* di Massenet: ANNEGRET FAUSER, *Musik als «Leselhilfe»*, *Zur Rolle der Allusion in den Opern von Jules Massenet*, in *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, a cura di Hermann Danuser e Tobias Pleblich, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1998, 462-4; ERNST KRAUSE, *Traum und Wirklichkeit des Eros. Über die Opern von Jules Massenet*, «Jahrbuch der Komischen Oper», xii, 1973, pp. 35-42; KLAUS SCHLEGEL, *Don Quichotte. Die Fabellesart in der Inszenierung der Komischen Oper Berlin*, «Jahrbuch der Komischen Oper», xii, 1973, pp. 43-51.

³² GIAMPIERO TINTORI, *Note sulla tradizione musicale di Salomè, del Battista, di Erode e di Erodiade*, in *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino*, a cura di Bianca Maria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 1993, pp. 197-208.

³³ Jules Massenet: «Manon», a cura di Nicholas John, New York, Riverrun, 1984; JEAN-CHRISTOPH BRANGER, *Le mélodrame musical dans «Manon» de Jules Massenet*, in *Le théâtre lyrique en France au XIX^{ème} siècle*, a cura di Paul Prévost, Metz, La Serpenoise, 1995, 239-77; ID., «Manon» de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique, Metz, La Serpenoise, 1999.

³⁴ In realtà la prima versione operistica sul soggetto di Prévost fu *The Maid of Artois* (1836) di Michael William Balfe, ma gli studi comparativi hanno riguardato solo le 'altre Manon': MOSCO CARNER, *The Two Manons*, in ID., *Major and Minor*, London, Duckworth, 1944, 1980², pp. 136-138; JEAN SGARD, *D'une Manon à l'autre*, in *Giacomo Puccini, «Manon Lescaut»*, «L'Avant-scène Opéra», n. 137, 1991, pp. 4-7; PHILIPPE GODFROD, «Boulevard Solitude»: *Manon* 52, in *Jules Massenet, «Manon»*, «L'Avant-scène Opéra», n. 123, 1989, pp. 122-5. Tre Manon: JEAN SGARD, *Manon avec ou sans «camélias»*, in *Littérature et opéra cit.*, pp. 81-91; GUIDO PADUANO, *Tu, tu, amore tu*, in ID., *Il giro di vite*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992, pp. 187-208. *Quattro Manon*: DIETRICH KÄMPER e PETER-ECKHARD KNABE, *Un requiem pour Manon*, in *Les écrivains français et l'opéra cit.*, pp. 185-95.

Naturalmente il binomio più studiato è stato Massenet-Puccini, in considerazione della vicinanza cronologica delle due opere e, soprattutto, in virtù delle differenti concezioni drammatiche che stanno dietro agli adattamenti imposti al modello letterario.³⁵

Gli altri campi d'indagine frequentati dalla ricerca musicologica seguono di pari passo le tematiche presenti nelle opere di Massenet: religione-spiritualità (in *Le roi de Lahore*, *Hérodiade*,³⁶ *Esclarmonde*,³⁷ *Le Mage*, *Thais*, *Grisélide*), e nei quattro oratori sacri:³⁸ *Marie-Magdaleine*, *Ève*, *La vierge*, *La terre promise*), esotismo-ismatismo³⁹ (in *Don César de Bazan*, *Le roi de Lahore*, *Le Cid*, *Esclarmonde*, *La Navarraise*, *Thais*, *Chérubin*), costumi sessuali e sensualità (in *Manon*⁴⁰ e *Thais*), Settecento⁴¹ e Medioevo⁴² (rispettivamente in *Manon*, *Le portrait de Manon*, *Chérubin*, e in *Le Cid*, *Grisélide*, *Le jongleur de Notre-Dame*), mito e antichità⁴³ (in *Ariane*, *Bacchus*, *Rome*, *Cléopâtre*).

³⁵ Cfr. MICHELE GIRARDI, «Manon» e «Manon Lescaut», in ID., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995 (2000²), pp. 79-81.

³⁶ CLAIR ROWDEN, «Hérodiade»: Anticlerical, Imperial or Republican Opera?, «British Postgraduate Musicology», II, October 1998, pp. 2-15.

³⁷ ANNEGRET FAUSER, «Esclarmonde»: dossier de presse parisienne (1889), Saarbrücken, Lucie Galland, 1999.

³⁸ DANIELE PISTONE, *L'oratorio à Paris de 1870 à 1900*, in *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, a cura di Rainer Cadenbach e Helmut Loos, Bonn, Voggenreiter, 1986, pp. 345-56; ERIK W. GOLDSTROM, *A Whore in Paradise. The Oratorios of Jules Massenet*, PhD, Stanford University, 1998.

³⁹ HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*, a cura di Heinz Becker, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 371-385; RAGNHILD GULRICH, *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850-1910) unter besonderer Berücksichtigung der Münchener Oper*, Anif-Salzburg, Müller-Spenser, 1993; RALPH P. LOCKE, *Catthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands. Musical Images of the Middle East*, in *The Exotic in Western Music*, a cura di Jonathan Bellman, Boston, Northeastern University Press, 1998, pp. 104-36.

⁴⁰ JOSEPH KESTNER, *Reign of pleasure. In «Manon», Massenet chronicled the sexuality and materialism of the Belle Époque*, «Opera News», 11/12, 1987, pp. 16-9.

⁴¹ JACQUES JOLY, *Massenet et la mémoire du XVIII^{ème} siècle: «Manon», «Le portrait de Manon», «Chérubin»*, in *Opéra, théâtre: une mémoire imaginaire*, a cura di Georges Banu, Paris, Herne, pp. 53-76.

⁴² JENS MALTE FISCHER, *Singende Recken und blitzende Schwerter. Die Mittelalteroper neben und nach Wagner – ein Überblick*, in *Mittelalterrezeption. Ein Symposium*, a cura di Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, pp. 511-530.

⁴³ JAMES N. DAVIDSON, *Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*, London, Harper Collins, 1997.



Apsaras flautista (X sec.), Khajurao, Tempio di Kandariya Mahadeva. Da RAYMOND BURNIER, *Visages de L'Inde médiévale*, Paris, La Palme, 1950.

Online

a cura di Roberto Campanella

Una Norma indù

A quanto pare nell'ambito del melodramma ottocentesco non si nutriva grande considerazione per le virtù morali delle antiche sacerdotesse, visto che un tema abbastanza ricorrente nel repertorio, dall'età napoleonica al tardo romanticismo, è quello delle passioncelle amorose di cui s'infiammano tutt'altro che irreprensibili ministre del Cielo: Julia, la vestale, Norma, ispirata dal dio druidico Irminsul, Leïla, che canta e invoca Brahma, Sitâ, custode del santuario indù di Indra, sono tra le più famose vittime dell'irriverente Cupido. Grazie al filtro estraniante della distanza temporale, con l'aggiunta a volte di quella geografica, si poteva toccare un argomento altrimenti così delicato: tanto quel che poteva accadere ad una fanciulla, che adorava (chi sa dove o quando?) uno dei tanti «dèi falsi e bugiardi», non poteva turbare nemmeno le più candide coscienze tra lo spettabile pubblico, che intanto fremeva di voluttà per quei sacrileghi e quasi sempre esiziali amori. Ma questa – si dirà – è la magia del teatro, almeno nella sua accezione *vulgata*: quell'adorabile finzione che, sopravvivendo incolume agli sperimentalismi d'un recente passato, continua ancora oggi a coinvolgere le platee di tutto il mondo, o meglio della sua parte più privilegiata.

La distinzione non sembri leziosa o pedantesca: in questi tempi di globalizzazione e, contemporaneamente, di scontro tra etnie, tra civiltà, è meglio lasciar da parte una visione geopolitica troppo tradizionale, acriticamente fondata su un'eterna centralità dell'Occidente, e prendere coscienza della svolta epocale che intanto è avvenuta, spazzando via molti preconcetti, molte comode illusioni. Il regno dell'esotico si va paurosamente restringendo, e anche gli ultimi luoghi avvolti, fino a qualche tempo fa, da un affascinante alone mitico si mostrano in tutta la loro stridente realtà. È il caso – per tornare al nostro argomento – di Lahore o meglio della suggestione per lungo tempo evocata dal suo stesso nome, ormai sommersa dal mediatico clamore della cronaca, proveniente col suo luttuoso corteggio da questa come da tante città del Pakistan, oltre che da altre martoriare terre d'Oriente. Certo il buon Massenet non poteva immaginare che il suo *Roi de Lahore* avrebbe mai potuto suscitare simili fosche riflessioni, ma il mondo è cambiato, e quelle favolose contrade, quegli oleografici personaggi che frullavano nella sua mente ad evocarvi estenuate melodie con cui carezzare tante egemoniche membrane timpaniche d'Europa o d'America cozzano ora contro la tragica realtà, che ci agguanta ogni giorno dal piccolo schermo. Non c'è, dunque, più spazio per le 'illusioni' del palcoscenico? La risposta ce la dà – ma si tratta dell'ennesimo sofisma – il pirandelliano Mattia Pascal,

quando teorizza una non meglio definita «distrazione provvidenziale», che consentirebbe all'uomo contemporaneo, a cui la scienza ha svelato senza mezzi termini la profonda miseria della propria esistenza, di pascersi ancora della finzione letteraria.¹ Un modo come un altro per dire che ciò che la fredda ragione rifiuta continua ad appagarci in base alla logica del cuore. Guai se così non fosse! A patto, però, che il facile piacere estetico, sin troppo generosamente elargito da certe opere 'd'evasione', non divenga un alibi per mistificare la realtà e giungere a teorizzare un'arte, cui sia negata ogni possibilità di svolgere una funzione politica e sociale.

Ma lasciamo questi discorsi, che qualcuno potrebbe ritenere un po' seriosi, e tuffiamoci nel mare telematico alla ricerca, anche noi, di qualche salutare... «distrazione». Nei confronti del compositore francese la Gran rete si mostra abbastanza generosa soprattutto per la presenza di un sito monografico davvero completo, con dovizia di testi ed immagini. Si tratta di *Jules Massenet: une passion*, ad opera di Patrick Goetz, consultabile nella versione originale francese o nella traduzione inglese, a dire il vero un po' troppo incline a toni enfatici ed apologetici. Nella *home page*, ad esempio, risulta un po' stucchevole il giochino del compositore preferito, da cui risulta ovviamente che la palma della vittoria spetti a Massenet, a pari merito con Mozart.² La ridondante *Introduction*, a sua volta, dopo una citazione da Poulenc sull'influenza determinante che l'autore di *Manon* esercitò sulla musica francese – affermazione, per quanto generica, certamente condivisibile – prosegue con l'esaltazione delle innumerevoli doti del musicista (raffinatezza, chiarezza, fascino, grazia, perfetta aderenza della musica alla vocalità e alle inflessioni della lingua francese, e chi più ne ha più ne metta) per concludere con accenti abbastanza trionfalistici sull'attuale fortuna del Maestro dopo un periodo di quasi totale oblio. La *Biographie*, strutturata nella forma schematica della cronologia, è tutto sommato esauriente e di facile consultazione, ricca di collegamenti ipertestuali, tra cui uno che rimanda alla genealogia della famiglia Massenet. Segue l'elenco completo delle opere (*Œuvres*), corredato da documenti iconografici d'epoca (manifesti e foto di scena), riassunti, i *cast* delle prime e altre curiosità. Troviamo, poi, un'essenziale *Bibliographie*, una monumentale *Discographie* e una sezione dedicata al Massenet docente (*Le pédagogue*), nella quale sono riportate alcune testimonianze di suoi allievi, che ne ricordano, ancora con un pizzico di retorica, il temperamento affettuoso, la segreta complicità che sapeva instaurare con loro, le capacità maieutiche, la vasta cultura, insieme ad altre virtù. A margine, figurano l'elenco degli allievi più famosi, tra cui spicca Debussy, e una foto che ritrae il Maestro contornato dai suoi amatissimi discepoli. Ma veniamo alla sezione più interessante: la *Galerie* fotografica. Vi si possono trovare molte immagini del compositore e di personaggi a lui legati, alcune di carattere pubblicitario: tra esse il ritratto di Thomas, a promuovere il cioccolato Guerin-Boutron, e l'effigie dello stesso Massenet, accompagnata da una dedica all'amico Angelo Mariani, «en souvenir reconnaissant "du pays de La Coca"»

¹ LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cap. 8.

² <http://www.jules-massenet.com/>.

e da due pentagrammi con la trascrizione di un «antique chant Péruvien». Più oltre troviamo alcuni ritratti dei «creatori» del ruolo dei principali personaggi, tra cui le predilette, Emma Calvé, Sybil Sanderson e Mary Garden. Di particolare interesse per l'occasione veneziana una foto di Boudouresque, primo interprete del ruolo di Timour in *Le roi de Lahore* e un ritratto di Louis Gallet, il librettista – oltre che dell'opera testé citata – di *Marie-Magdeleine*, *Ève*, *Thaïs* e *Le Cid*. Il sito offre anche informazioni aggiornate sulle esecuzioni delle opere di Massenet attualmente in cartellone in Francia e nel mondo e sulle nuove edizioni di libri e DVD (*Actualité*), nonché un elenco di siti (*Liens*), una breve cronologia comparata (*Repères*) e alcune pagine dedicate all'Association Massenet. Una galleria di trentotto immagini relative al compositore, tra ritratti e documenti vari, è disponibile su *Gallica*, il *server* della Bibliothèque nationale de France.³ Due ritratti della prima interprete di Sità si trovano su *Cantabile-subito*, contenente un vasto repertorio di informazioni ed immagini relative a grandi cantanti del passato, che dedica una pagina, appunto, a Joséphine de Reszké insieme ai fratelli Edouard e Jean.⁴ Altre foto di famose interprete dell'opera, ritratte dall'obiettivo di Nadar, sono presenti sul sito del Ministero della cultura francese.⁵

Tra i siti generalisti, il multilingue *Karadar Classical Music* propone qualche notizia biografia piuttosto sommaria, il catalogo delle opere, qualche libretto (compreso quello di *Le roi de Lahore*), nonché una discreta galleria di immagini, fra cui la riproduzione di una lettera autografa indirizzata a Giacomo Puccini.⁶ Molte altre lettere e documenti autografi sono disponibili su una *Special Page* della Morrison Foundation,⁷ mentre ulteriori brevi biografie si trovano su: *Licos.fr*,⁸ *France diplomatie*,⁹ la rivista *Regard en Coulisse* (che insiste sulla *Massenet renaissance*),¹⁰ e tra le pagine dedicate al maestro Maurice Abravanel.¹¹ Alcuni interessanti saggi si segnalano su *Rodoni.ch*, intorno al tema: «Massenet et les femmes».¹² Indicazioni di carattere pratico sono, invece, offerte da *Operissimo*, che si occupa di esecutori, compositori, opere e loro rappresentazioni, teatri e agenzie.¹³ Analogamente *Operabase* di Mike Gibb (nella traduzione italiana di Claudia Manera), oltre a proporre recensioni da ogni parte del mondo, permette di consultare un *database*, relativo alle opere in cartellone, da molteplici angolazioni: per compositore, per titolo, per periodi dell'anno e persino per vicinanza geografica all'utente, fornendo anche

³ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721590>.

⁴ http://www.cantabile-subito.de/Tenors/The_De_Reszke_Family/hauptheil_the_de_reszke_family.html.

⁵ http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memprtr_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_3=AUTP&VALUE_3=Nadar&FIELD_7=TTITRE&VALUE_7=Roi%20de%20Lahore.

⁶ <http://www.karadar.it/Dizionario/massenet.html>.

⁷ http://www.morrisonfoundation.org/Massenet_Main_Page.html.

⁸ <http://membres.lycos.fr/andros/otlabor.htm>.

⁹ http://www.france.diplomatie.fr/culture/galerie_composit/massenet.html.

¹⁰ <http://www.regardencoulisse.com/articles/article.php?num=192>.

¹¹ http://www.maurice-abravanel.com/massenet_english.html.

¹² <http://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/massenetintro.htm>.

¹³ <http://www.operissimo.com/index.dxa>.

indicazioni su come prenotare.¹⁴ Nel caso dell'edizione dell'opera di Massenet programmata alla Fenice entrambi i siti contengono notizie e immagini relative ai singoli interpreti.¹⁵ *Concerto.net*, invece, contiene la recensione dell'edizione di *Le roi*, realizzata nel novembre 1999, nell'ambito del Festival Massenet, a Saint-Étienne.¹⁶ Merita anche una menzione il *Dizionario dell'Opera* (versione digitale della pubblicazione cartacea della Baldini & Castoldi), facilmente consultabile accedendo all'indice completo dei lemmi,¹⁷ che offre informazioni di buon livello su ben millecento titoli dagli albori sino ai giorni nostri: anche nel caso di *Le roi de Lahore* contiene dati sulla storia esecutiva e la genesi, un riassunto della vicenda con la citazione delle arie più note, oltre ad una valutazione critica, che tiene conto anche del suo gradimento presso il pubblico.¹⁸ Altre sintesi si possono reperire rispettivamente sul già ricordato *Lycos.fr* (che ne offre una davvero esauriente)¹⁹ e su *Buy Opera Online*.²⁰ Curioso il sito *Brainy History*, che propone un quadro degli avvenimenti più importanti del 1877, l'anno della prima parigina.²¹

Su Louis Gallet, il già ricordato librettista del *Roi*, il web offre veramente poco. L'unico documento degno di nota è una pagina del sito del *Dipartimento di Studi francesi* dell'Università di Toronto, che ne riporta una breve biografia (in francese),²² mentre nel sito dedicato a *The Lied and Songs Text* si possono trovare i versi di qualche *chanson* scritta per Gounod o Massenet (*Nuit d'Espagne*).²³

Sulla città di Lahore, «capitale historique et culturelle», si veda eventualmente la bella pagina di *Faits & Projets*.²⁴

E che Indra, il possente dio dell'atmosfera e della pioggia, sia propizio ai naviganti!

¹⁴ <http://operabase.com>.

¹⁵ <http://www.operissimo.com/operas/operas.html> e <http://www.operabase.com/oplist.cgi?lang=it&ask=t> (digitando «roi de lahore» sull'apposita voce del motore di ricerca).

¹⁶ <http://www.brainyhistory.com/years/1877.html>.

¹⁷ <http://www.deltateatro.it/doc/diz2bhome.asp>.

¹⁸ http://www.deltateatro.it/doc/result_opera.asp?idopera=1362.

¹⁹ <http://membres.lycos.fr/andros/rlahor.htm>.

²⁰ <http://www.buy-opera-online.com/plots/massenet-le-roi-de-lahore.php>.

²¹ <http://www.brainyhistory.com/years/1877.html>.

²² http://www.chass.utoronto.ca/french/sable/collections/zola/correspondance/index_g%20E9n%E9ral/bios/gall.htm.

²³ <http://www.recmusic.org/lieder/g/gallet/>.

²⁴ http://www.faits-et-projets.com/decouvrir_Lahore.htm. Si veda anche, in queste pagine, il saggio di Gian Giuseppe Filippi.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Il re di Lahore: l'India sbarca in laguna

Con la fine degli anni Settanta dell'Ottocento la città di Venezia e il suo maggior teatro conoscono una nuova stagione di lavori e di entusiasmo, probabilmente incentivati dalla recente annessione al Regno d'Italia: dopo gli importanti cambiamenti edilizi, e soprattutto urbanistici, dei primi decenni del secolo sotto la dominazione francese e quindi austriaca, era subentrata una forte crisi economica nel corso degli anni Sessanta, forse i più infelici per la città, con i quali aveva coinciso anche la lunga e ostentata chiusura della Fenice.¹

Nuovi ampi squarci vengono aperti nel tessuto cittadino, modificandolo definitivamente e trasformando la Venezia del passato in quella attuale. Le sommosse popolari della fine del 1866 e dell'inizio dell'anno successivo (vere e proprie rivolte con occupazione del Municipio) portarono a demolizioni indiscriminate, come ad esempio l'immediato abbattimento di un edificio a Sant'Angelo per l'ampliamento della calle della Mandola, e l'interramento del rio di Ognissanti. In più le commissioni del Piano di riforma (un vero e proprio piano regolatore) e della Società per l'aerazione delle calli (volta forse più ad una serie di speculazioni edilizie, piuttosto che ad un intervento di carattere igienico e sociale) giunsero ad una serie di decisioni veramente impressionante: i risultati consistettero nell'escavo del Bacino Orseolo dietro le Procuratie Vecchie a San Marco nel 1869 e l'apertura della Via Vittorio Emanuele II (ora più realisticamente Strada nova) nel 1871, grande arteria di Cannaregio che metteva in comunicazione diretta la stazione ferroviaria e campo Santi Apostoli, e quindi univa la zona di Rialto-San Marco con questa importante direttrice.²

Con queste operazioni la struttura di Venezia veniva a beneficiare (per lo meno nella mente degli architetti e ingegneri del tempo) di veri e propri raccordi anulari interni alla città: dalla stazione ferroviaria si poteva percorrere la Strada nova attraversando tutto il

¹ Chiusa dal 6 aprile 1859 all'autunno del 1866.

² E ancora: nel 1869 si era aperto il campo dei Santi Giovanni e Paolo, rendendo pubblico il suolo fino ad allora ricoperto dal cimitero della chiesa e abbattendo la scuola di San Pietro Martire, così come se ne liberavano le absidi aprendo il cimitero dei Trentini e dando vita alla calle Torelli (in segno di omaggio verso il Prefetto di allora, poi calle Cavallerizza) tra il lato est della basilica dei Santi Giovanni e Paolo e la chiesa dell'Ospedaletto. Nello stesso 1869 si ampliava campo San Paternian (oggi campo Manin), facilitando i collegamenti tra campo Santo Stefano e campo San Luca, mentre nell'anno seguente si dava vita alla via 22 Marzo tra San Moisè e Santa Maria del Giglio. Cinque anni più tardi analoga decisione veniva presa per via 2 Aprile, tra campo San Salvador e campo San Bartolomeo.

sestiere di Cannaregio, quindi con alcune modifiche e con l'apertura del campiello Riccardo Selvatico si giungeva sino a San Giovanni Crisostomo e a San Bartolomeo, da qui attraverso via 2 Aprile si giungeva in campo San Luca: a questo punto si poteva piegare verso San Marco attraverso il bacino Orseolo e percorrere l'intera Riva degli Schiavoni fino a raggiungere l'imbocco di Via Garibaldi giungendo ai limiti di Castello-est, oppure, sempre da piazza San Marco, attraverso via 22 Marzo si poteva giungere a Santo Stefano, così come vi si poteva arrivare attraverso campo Manin, calle della Mandola (opportuna-mente allargata) e campo Sant'Angelo (ampliato anch'esso). Da qui attraverso il ponte dell'Accademia si poteva raggiungere le Zattere (quindi tutto il sestiere di Dorsoduro) e arrivare, attraverso Santa Croce e sia pure in modo un po' tortuoso, alla chiesa di San Simeone «piccolo» (minore) e, attraverso il ponte degli Scalzi (allora della Ferrovia), ritornare al terminal ferroviario.

La riapertura del 1866 sembra dare nuovo impulso alla Fenice, ma già nei primi anni Settanta non si può fare a meno di notare una certa stanchezza nella fase organizzativa, probabilmente non disgiunta dalla consapevolezza di disporre di un edificio oramai bisognoso di interventi anche radicali. Il 25 maggio 1878, dopo un intero anno di chiusura del teatro,³ il Direttore anziano della Nuova e ristrutturata Società Proprietaria del Teatro La Fenice promuoveva il bando di concorso per l'appalto degli spettacoli d'opere e balli da darsi nel Teatro La Fenice durante la stagione di Carnevale e Quaresima colla dotazione di L. 100.000 cifra alla quale venivano aggiunti i benefici di undici palchi tra «pepian» (barcaccia) e secondo ordine e di altri ventuno palchi in quarta fila, oltre al canone per l'esercizio commerciale della ristorazione interna al teatro. Le condizioni d'appalto sono da poco assai ben regolamentate e diffuse ai principali giornali di carattere operistico.⁴ È quindi una città nella quale molte cose stanno cambiando, anche nel panorama musicale:

numerosi avvenimenti importanti modificano la situazione musicale veneziana nel 1876: chiude il Camploy di San Samuele; apre il conservatorio Benedetto Marcello, erede dell'Istituto Filarmonico fondato nel 1811; una legge del 3 ottobre rinnova l'assetto giuridico della Fenice, trasformando in ente morale, senza fine di lucro, la società che aveva retto saldamente il timone per novant'anni. [...] Ma soprattutto nel 1878 si eseguono alcuni interventi per ampliare e rimodernare le strutture di scena: «Tante [...] innovazioni vennero introdotte e utili e belle e di tutto questo va fatta la debita lode alla direzione del teatro, all'ingegnere architetto [Ludovico] Cadornin [...]. Insomma a lavoro compiuto il nostro teatro, che fu sempre uno dei più belli d'Italia, sarà divenuto anche uno dei più rinomati per comodità e per conforti e per tutto». Con l'occasione si sventra il quinto e ultimo ordine di palchi, il meno redditizio, eliminando i tramezzi per ospitare il loggione.⁵

³ In realtà due anni, ove si consideri la precarietà delle recite - straordinarie - tenute nel dicembre del 1877.

⁴ «La scena», in Venezia, e «La gazetta dei teatri», «Il mondo artistico», «Il cosmorama pittorico», «Il trovatore» e «La frusta», tutti di Milano; inoltre le comunicazioni vennero estese ai principali agenti teatrali: Elio Ascoli (Venezia), Banchieri (Roma), Gaetano Donatelli, Giuseppe Bonolla, Giuseppe Lamperti e Carlo Cambiaggio (Milano), Cesare Galbi e G. Bolzelli (Bologna), Ercole Timi (Firenze).

⁵ ANNA LAURA BELLINA - MICHELE GIRARDI, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 111.

A completare i lavori destinati al recupero e all'aggiornamento della sala teatrale concorsero anche il rifacimento del sipario. Un ultimo significativo intervento ottocentesco interessò la sala teatrale:

nel 1878, date le precarie condizioni del telone di Eugenio Moretti Larese, si affidò ad Antonio Ermolao Paoletti la pittura di un nuovo sipario, tuttora in uso, con la raffigurazione di Onfredo Giustiniani che porta a Venezia l'annuncio della vittoria di Lepanto: sul molo di S. Marco, fra sventolii di bandiere e vele di navi, come in un gran finale di melodramma, protagonisti, coro e comparse in costume gesticolano con enfasi sullo sfondo glorioso di Palazzo Ducale.⁶

Accanto agli interventi urbanistici della città e al rinnovamento edilizio e decorativo del teatro, sono molto interessanti anche le nuove normative legate all'organizzazione della stagione. Il *Capitolato normale d'appalto per gli spettacoli*⁷ vede la luce il 18 maggio 1878 firmato dai tre presidenti⁸ e dalla Commissione tecnica,⁹ quest'ultima formata da personalità comuni anche al neonato Liceo Musicale. Sono in tutto quarantaquattro articoli, suddivisi in *Disposizioni generali* (artt. 1-10), *Disposizioni relative agli Spettacoli* (artt. 11-30), *Corresponsivi* (artt. 31-36), *Cauzione e penalità* (artt. 37-39), *Norme diverse* (artt. 40-44). Nel capitolato viene definitivamente riconosciuta alla Stagione di carnevale e quaresima la definitiva preminenza sulle altre, il numero delle recite non deve essere inferiore a cinquanta, devono iniziare tassativamente e tradizionalmente la sera del 26 dicembre e concludersi attorno al 31 marzo successivo; nuovo impegno, e di evidente interesse, è l'obbligo di iniziare le prove il 1° dicembre, anticipando così di molto gli inizi spesso abborracciati di tante stagioni precedenti, quando a distanza di una decina di giorni dall'apertura ancora la stagione non era del tutto definita. Detta stagione deve comprendere «quattro opere e due balli grandi almeno, oppure due opere-ballo grandiose, due opere semplici, ed un ballo grande» (art. 11).

Il dettaglio del capitolato è efficacissimo anche per quanto riguarda le masse: «Le masse corali saranno sempre proporzionate all'importanza degli spartiti, a giudizio della Direzione; in ogni caso non mai minori di n. 32 coristi e 18 coriste. Del pari non sarà mai inferiore a 60 il numero delle comparse oltre a 14 ragazzi [...]» (art. 17); e ancora: «I balli grandi richiedono: a) una coppia danzante di notoria valentia; b) una ballerina supplemento; c) mimi e mime in numero corrispondente a giudizio del Coreografo e della Direzione; d) trentasei ballerine almeno di mezzo carattere o più a seconda dell'importanza dei balli; e) quattro ballerini o più, se il ballo lo richieda; f) quattordici fanciulli; g) sessanta comparse almeno» (art. 18). Molto dettagliati sono anche i tempi fissati per la consegna di scene e costumi, così come si sceglie di descriverne tipologia e qualità in manie-

⁶ MANLIO BRUSATIN - GIUSEPPE PIVANELLO, *Il teatro La Fenice. Il progetto - L'architettura - Le decorazioni*, Venezia, Albrizzi, 1987, p. 229.

⁷ Questo documento, come pure i successivi qui citati (nella loro grafia originale), sono conservati nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, faldone Buste Spettacoli, Stagione 1978-79.

⁸ Giuseppe Zannini, Giovanni Lazzari e Alessandro Tormelli.

⁹ Antonio Baschiera, Giuseppe Contin di Castelseprio e Graziano Ravà.

ra altrettanto pignola; per l'orchestra si ricorre invece alla citazione del numero totale, sessantotto professori, ai quali eventualmente aggiungere la costituzione della banda in scena. Per quanto riguarda gli introiti, è vero che l'impresa si aggiudica biglietti, abbonamenti, affitto degli scanni e delle sedie come pure la gestione di caffetteria e guardaroba, però ogni prezzo deve comunque essere precedentemente concordato con la Direzione. Tra le minuzie, più apparenti che reali, figurano alcune annotazioni interessanti, riguardanti lo sgombero della neve, evidentemente frequente più di oggi,¹⁰ ma soprattutto la normativa antincendio:

Per le precauzioni che la Società suole adottare contro gl'incendi, l'Impresa è tenuta: [...] b) a non introdurre senza il permesso di questa negli spettacoli fuochi di artificio con esplosione, piogge di fuoco e simili; c) a mantenere ripieni d'acqua dolce i recipienti a bella posta collocati sul coperto del Teatro, sul palco scenico, nelle soffitte e nella sottoscena [art. 8].

A fronte di tante buone intenzioni e di una organizzazione finalmente solida i risultati lasciano invece a desiderare; le prime proposte non sono affatto in linea con la normativa del capitolato, forse per la modestia della dote promessa a fronte di un impegno artistico e organizzativo di primo piano. Il 7 giugno Daniele Borioli sonda la Direzione del teatro proponendo il proprio impegno per il solo carnevale (senza quaresima), che punterebbe su tre opere da scegliersi fra *Aida*, *Ebrea*, *Roberto il diavolo*, *Mefistofele* e *Ugonotti*; la proposta è tanto più interessante ove si consideri che

in caso le esigenze della casa editrice Ricordi fossero conciliabili, il sig. Borioli farebbe tutto il possibile affinché uno dei tre spartiti fosse il *Re di Labore*. [...] Dal suo progetto il Sig. Borioli escluderebbe assolutamente il ballo grande. Facevamo però osservare che in tutte le suaccennate opere esiste il ballo, ed alcune di queste rendono pur anche necessarie la scritturazione di una prima ballerina, la quale specialmente nel *Re di Labore*, ha una parte importantissima.¹¹

La proposta di Borioli esce naturalmente dalla normativa fissata dal nuovo Capitolato e viene quindi bocciata inesorabilmente, sia pur con un certo rammarico.¹²

A questo punto le proposte si infittiscono, ed emerge spesso il timore che le idee e i progetti di un impresario possano filtrare ed essere fatte proprie da altri concorrenti: Carlo D'Ormeville scrive il 21 giugno a Giovanni Battista Tornielli affermando che il progetto di Davide Ascoli è in parte di sua invenzione: sono interessanti le proposte, dal momento che una parte di queste composizioni verranno utilizzate; si tratta di *Aida*, un nuovo lavoro di Flotow e il ballo *Rolla* di Manzotti, mentre tra i cantanti spunta Victor Maurel.¹³ Il 19 giugno Bergamin propone i tenori Barbacini, Campanini e De Sanctis

¹⁰ «L'Impresa sopporta pure tutte le spese [...] per ispazzare la neve dal piazzale del Teatro stesso e strade adiacenti a tenore dei regolamenti municipali». Nel corso della stagione effettivamente si rese necessario più volte questo intervento.

¹¹ Lettera di Bergamin (per conto di Enrico Carozzi) alla Direzione del teatro in data 7 giugno 1878.

¹² Risposta di Giuseppe Zannini in data 10 giugno, e di Tornielli e Lazzari assieme nella stessa data, che si incrociano con un sollecito di Carozzi dell'11, al quale Brenna risponde per conto di Lazzari il 13 giugno.

¹³ Lettera del 21 giugno, su carta intestata della «Gazzetta dei teatri».

«tutti approvati da Ricordi per *Aida* e *Re di Labore*», primo segnale della accresciuta importanza del parere dell'editore.

Tutte le proposte vengono respinte dalla Direzione del teatro il 30 giugno, con la proposta di aggiornare ogni decisione alla settimana successiva; evidentemente la decisione filtra, tanto che il 4 luglio Daniele Borioli scrive: «Dai giornali e dalle corrispondenze di varie Agenzie Teatrali rilevo che è andato deserto l'appalto per codesto Massimo Teatro Fenice» e ne approfitta per porre condizioni tanto pesanti da far sospettare il timore di essersi sbilanciato con un impegno eccessivo e da dimostrare una evidente volontà di recedere dall'affare pur senza darlo troppo a vedere.

Dopo tanti tentativi per impostare una procedura corretta, anodina, il 26 luglio la Presidenza si trova costretta a minacciare il ricorso a trattative private qualora il bando successivo non vada a buon fine, ed è forse proprio questa decisione a sortire qualche novità, visto che il 31 luglio l'impresario Giuseppe Brunello appare alla ribalta: «Dopo minute e serie riflessioni, e dopo avere bene esaminato il Capitolato, trovo pericoloso ed anzi impossibile combinare l'Appalto, se questo non viene modificato in quelle parti che qui sono per descriverle» e prevede una spesa di 230.000 lire; alla luce di queste osservazioni propone una riduzione del bilancio, eliminando voci destinate a pesare sulla contabilità: riscaldamento del teatro, deperimento del teatro, custodi del teatro, lavatura e imprimitura dei teloni, pulizia dalla neve, compenso all'ispettore, pompieri: con questo storno viene previsto un risparmio di 4.000 lire.

Il 3 agosto viene avanzata una prima proposta concreta da parte di Brunello: le quattro opere serie vengono per il momento taciute, mentre i due balli grandiosi vengono ipotizzati in *Rolla* di Manzotti, un eventuale altro di Pallerini o Borri, oppure ancora la *Stella di Granata* di Marzagora. Dieci giorni dopo Brunello cerca di forzare la mano alla Direzione, sostenendo di avere in tasca l'adesione di Fossa, Ortesi Broggi e Novara, mentre il ballo di Manzotti è assicurato; «L'opera di debutto per fare un'apertura trionfale avrei destinato la *Forza del Destino*, 2da opera di ripiego, terza il *Mefistofele*, la quarta nuova di quel maestro che troverò più opportuno». ¹⁴ La capacità persuasiva di Brunello tocca l'apice quando porterà a buon esempio delle proprie scelte una dichiarazione della Canobbiana che là il ballo *Ondina* aveva conosciuto «uno splendido successo». Il risultato, condizionato anche dalla sostanziale assenza di altri concorrenti, fu che il 9 agosto il contratto venne firmato e reso quindi operativo.

È proprio con la chiusura dei contratti che spesso l'impresario rivela i lati peggiori: il 12 settembre i contraenti sono già ai ferri corti, e il motivo è l'incertezza dell'impresa e il desiderio invece della Direzione circa l'allestimento del *Mefistofele* di Boito; nelle trattative per quest'opera rispunta, definitivamente, l'impegno per il lavoro di Massenet, da poco tempo gradito ospite - sia pure per poco - a Venezia:

Intempestiva e fuori di luogo trovo la pre.ta sua n. 136 colla quale mi si minaccia la perdita dell'avallo ove io non adempia l'obbligo di dare il *Mefistofele* opera promessa nel mio contratto d'ap-

¹⁴ Lettera dell'impresario Brunello alla Direzione del teatro in data 13 agosto.

palto [...] e spero ci riuscirò di aprire la stagione con la Grandiosa Opera-Ballo, il *Re di Lahore* e per tale motivi mi subarco a numero maggiore di Coristi, e professori d'Orchestra.

Lo scoglio sul quale rischia di incagliarsi l'opera di Boito è nella difficoltà di trovare un basso in grado di interpretarla al meglio, tanto che la presenza di Novara potrebbe rendere fattibile l'ambizioso progetto. Per il resto del programma ecco spuntare una nuova traccia sull'opera di Massenet: Cecchetti è a Bologna per studiare i ballabili e la messa in scena del *Re di Lahore*; una buona idea potrebbe consistere nell'assumere la di lui moglie Cornalba «artista provetta e molto bella, mi permetto accludere la di lei fotografia».¹⁵

È proprio quest'ultima opera però la causa di una violentissima polemica che vede protagonisti lo stesso Brunello, la casa editrice Ricordi, Fortunato Magi (assunto come concertatore della stagione)¹⁶ e la stessa direzione del teatro. La prima mossa spetta a Ricordi, preoccupatissimo per la buona riuscita delle opere da lui patrocinate, che fa pervenire queste righe all'impresario:

Il mio Sig. Giulio, sentendo che mi avete ordinato di spedire a Venezia 56 parti di Cori per *Re di Lahore* ha osservato che sarebbe un numero troppo limitato. Ne ha scritto al M.^o Magi, il quale è pur dello stesso parere, e suggerirebbe di far scritturare ancora almeno 10 parti [...] Interpellato il M.^o Magi anche sulla distribuzione dell'orchestra, dichiarò necessario di scritturare altri 3 buonissimi violini primi, surrogare 4 dei già scritturati e che sono insufficienti, e completare l'orchestra mancando ancora il 2° flauto, il battitore di piatti, l'arpa, le 2 cornette. Confesso che sono molto sorpreso che non abbiate consultato prima d'ora il M.^o Magi, dal momento che dovete sapere che in forza dell'art. 6° del nostro contratto sono a lui riservate piene facoltà per tutto ciò che riguarda la formazione delle masse di cori e d'orchestra e tutto ciò che riguarda l'esecuzione musicale.¹⁷

Seguono le neppure troppo velate minacce di cause civili previste dal contratto. Naturalmente la casa editrice ha il vantaggio di potersi dichiarare per il momento spettatrice neutrale della vicenda, salvo poi adire a vie legali qualora le cose dovessero mettersi al peggio; e la minaccia di sanzioni deve preoccupare non poco l'impresario, se a più riprese chiede – senza peraltro alcun successo – alla Direzione del teatro di esprimersi a suo favore presso Ricordi. Chi viene invece lasciato nei guai sono proprio i due contendenti, direttore d'orchestra e impresario: è divertente vedere come il possibile successo o insuccesso del lavoro non vada in alcun modo a pesare sul pubblico o sul compositore (e d'altra parte l'opera aveva conosciuto un sincero successo in numerose repliche anche italiane)¹⁸ bensì sulle difficoltà relative alla concertazione e sulla bontà del coro e dell'orchestra (le preoccupazioni per i cantanti sono invece tutte ancora e sempre sul *Mefistofele*

¹⁵ Lettera dell'8 ottobre.

¹⁶ Fortunato Magi (Lucca, 1839-Venezia 1882), dopo aver studiato musica con Michele Puccini del quale diventa cognato, è prima insegnante e dal 1872 direttore dell'Istituto musicale di Lucca, dal 1874 al 1876 risiede a Ferrara dove dirige la Scuola Musicale e quindi a La Spezia dove fonda il liceo musicale. Dal 1877 dirige il Liceo veneziano. Fu il primo insegnante di Giacomo Puccini.

¹⁷ Lettera di casa Ricordi all'impresario Brunello in data 16 novembre.

¹⁸ Si veda, in proposito, il saggio di Jean-Christophe Branger in questo volume, alle pp. 9-28.

le).

Lo stesso giorno Giuseppe Brunello tenta di pararsi le spalle scrivendo alla direzione della Fenice:

Il Signor Magi, con mosse macchiavelliche, scrisse una lunga lettera alla Casa Ricordi, dimostrandole un caos d'errori ed orrori nel complesso delle masse. Il Signor Magi, come più innanzi ne faremo cenno, sa di positivo d'essere inetto alla direzione di simili spettacoli, e fin d'ora incomincierebbe rovesciare sulla povera Impresa i mille guai che dovrebbe salvarlo nel caso molto probabile ch'egli fosse attaccato d'incapacità.¹⁹

Patetico, ma del tutto in linea con la tradizione impresariale, il riferimento alle migliori apportate al dettato del capitolato, avendo persino aumentato di sei elementi il coro e assunto dodici secondi ballerini in più e avendo scritturato «una compagnia di canto nel complesso quasi direi invidiabile».²⁰ Sostiene persino di aver speso ben 10.000 lire in più per i compensi e per il costo dei costumi relativi almeno ai ballerini sovranumerari. Ma il gesto che si rivela più melodrammatico è la velenosissima insinuazione sulle doti del direttore d'orchestra: «Lo stesso Ricordi se ne fece specie [delle richieste di Magi], ebbe a rimostrarmi che tutto questo non è altro che un salvaguardia per il Magi in caso di Caduta»; quasi avesse dimostrato la malafede del suo assunto, chiede persino che Magi venga richiamato e approfitti per spargere ancor veleno:

da tutti coloro che conoscono l'arte musicale mi si assicura in tutta buona fede che il M.^o Magi è assolutamente incapace di sostenere la carica alla quale io l'ho scritturato dietro raccomandazione del Morandini e qualche altro che ben non ricordo – tanto più che trattasi di spettacoli sommi e in tutto ciò va d'accordo la stessa casa Ricordi. La Spettabile Direzione deve certamente conoscere il valore del Magi, e la prego perciò caldamente di volermi significare se possa correre qualche pericolo.²¹

Quello che Brunello forse ignora è di aver a che fare con una Direzione avvezza a ogni sottigliezza e profondamente intrisa di spirito pratico e levantino: da bravi amministratori, i nobili presidenti riconoscono il pieno rispetto dei termini contrattuali e persino la buona volontà testimoniata con l'esuberanza di assunzioni, salvo poi sottolineare che «la Direzione non conosce gli obblighi assunti dall'Impresa verso la Casa Editrice Ricordi per la produzione dell'Opera *Il re di Lahore*, e non può per conseguenza entrare nelle esigenze della casa stessa» e ricorda che la scelta dell'opera non è stata obbligo della Direzione, che esigeva invece il *Mefistofele*, e se ne lava le mani:

Quanto al maestro Magi la Direzione non può dire consciamente come riuscirà nella qualità di Direttore d'Orchestra. Essa lo raccomandò conoscendolo vantaggiosamente nella sua qualità di Direttore Tecnico di questo liceo Musicale Benedetto Marcello. Tuttavia si limiterò a di-

¹⁹ Lettera dell'impresario Brunello alla Direzione del teatro in data 16 novembre.

²⁰ *Ivi*.

²¹ *Ivi*.



L'ultimo allestimento di *Manon* al Teatro La Fenice di Venezia (1982); scene e costumi di Lauro Criseman; regia di Jean-Reynald Prêtre. Archivio storico del Teatro La Fenice.

chiarare, che non avrebbe avuto difficoltà ad approvarlo come direttore d'orchestra, qualora in tale qualità fosse accettato dalla Casa editrice Ricordi. Nella qualità di Direttore d'Orchestra a Venezia ebbe pochissime occasioni d'esser messo alla prova. In taluna di queste però fu vantaggiosamente apprezzato. [...] Frattanto però in esito a conferenza or ora avuta col maestro Maggi si aggiunge che quanto all'Orchestra, qualora già completata convenientemente dalle parti reali mancanti si riserva di decidere alle prove sulla necessità o meno di surrogare taluno dei quattro designati come insufficienti. Così pure per i cori si riserva dopo averne udito l'effetto di dire se e quali modificazioni reputasse indispensabili.²²

La prudenza della Presidenza sta tutta forse proprio in quella frase espunta dalla lettera ufficiale: si fa sempre a tempo a rinunciare a chiedere tre bravi primi violini, meglio piuttosto insistere sulle possibili deficienze dell'organico ... e comunque l'accettazione di Casa Ricordi, posta in enfasi anche graficamente nel testo, dovrebbe smentire le perplessità e le maldicenze dell'impresario.

Patetica e persino ingenua la reazione di Brunello, che tenta oramai apertamente di gettare discredito sul direttore da lui stesso assunto, suggeritogli alla fin fine (una «voce dal sen fuggita»?) da non si sa chi:

²² Minuta della lettera della Direzione del teatro all'impresario Brunello in data 16 novembre.

Ritornando al Maggi mi giova ripetere a Loro Signori che non fu il Ricordi l'istigatore di aumenti nelle masse, ma il ripetuto Sig. Maggi sapendosi poca cosa tentò strisciarsi alla Casa Editrice e mettersi in salvo fin d'ora, incolpando l'Impresa [...] il Sig. Ricordi mi esternò i suoi dubbi pel merito di Direttore del Maggi aggiungendomi che sarebbe un colpo di stato il surrogarlo. In certo qual modo io fui obbligato scriverlo per le parole in di lui favore, mentre vengo sapere che anche a Ferrara fu nullità nella Direzione della messa di Verdi, e che a Venezia stessa in una sua esperienza ha dato prova ben poco lusinghiera - beninteso sempre come Direttore e Concertatore.²³

Quella che doveva essere una sorta di astutissima e tesissima partita a scacchi tra chi si riteneva un genio dell'imprenditoria e i suoi 'avversari' si risolve quindi in una ignobile serie di pettegolezzi, che verranno puntualmente smentiti dal franco successo non solo del tanto paventato *Re di Lahore*, ma dell'intera stagione. Come sempre, ma vista la presenza dell'opera-ballo la cosa potrebbe essere rimessa in discussione, la palma del più rappresentato spetta al ballo *Rolla* (trentaquattro serate, undici delle quali unitamente al *Re di Lahore*, nel quale evidentemente a lungo andare peccava proprio l'aspetto coreografico), mentre un minor successo spetta all'altro ballo *Ondina*, presente con sole dieci serate, compresa una nella quale vennero eseguiti i due balli assieme e senza opere. Sostanziale equilibrio nella presenza delle opere, con una leggera prevalenza del *Re di Lahore* con diciannove recite contro le diciassette di *Mefistofele* e una certa debolezza di *Ruy Blas* (nove recite) seguita a ruota da *Cleopatra* con otto, fanalino di coda della stagione.

Il sostanziale equilibrio rivela da una parte il buon successo della intera stagione e sottolinea però anche la mancanza di una composizione mattatrice negli incassi (se si esclude appunto *Rolla*), ivi compreso il sontuoso allestimento del *Re di Lahore* e il faticoso assemblaggio di *Mefistofele*, la cui incertezza è sottolineata dalle due sole recite nelle quali apparve senza il corredo di un altro ballo. Non negativi anche i bilanci economici dell'impresa, forti a consuntivo di introiti per biglietti, abbonamenti e caffetteria per oltre 110.000 lire, che aggiunte alle 100.000 di dote portarono l'impresa (che nel frattempo era naturalmente riuscita a ridurre le spese preventivate in 230.000 lire) a un sostanziale successo economico. Meno trionfale quindi di quanto non affermassero i giornali il successo di pubblico, evidente nelle prime e assai più modesto nelle repliche, e che assegna una maggior attenzione all'esotismo 'indiano' che ai temi più filosofici che gotici trattati nel pur tanto voluto *Mefistofele*.

²³ Lettera dell'impresario Brunello alla Direzione del teatro in data 18 novembre.



L'ultimo allestimento veneziano di *Werther* (PalaFenice, 1998); regia, scene e costumi di Lauro Crisman. In scena: Graciela Araya (Charlotte), Fabio Sartori (Werther). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Teatro la Fenice: stagione di carnevale e quaresima 1878-1879

Cariche sociali

Presidente dell'assemblea: Giuseppe Valmarana; direttore agli spettacoli: Alessandro Tornielli; direttore anziano e all'economia: Giuseppe Zannini; direttore cassiere: Giovanni Lazzari; segretario: Guglielmo Brenna; impresario: Giuseppe Brunello.

Ruoli musicali e di palcoscenico

Maestro concertatore e direttore d'orchestra: Fortunato Magi; direttore dei balli: Angelo Venanzi; direttore della banda: Dell'Aquila; maestro del coro: Lorenzo Poli; primo violino: Raffaele Frontali; rammentatore: Antonio Bigon; scenografo: Pietro Bertoja; direttore del macchinismo: Luigi Caprara; fornitore della luce elettrica: Antonio Trevisan; vestiarista: Luigi Zamperoni; attrezzista: Luigi Capuzzo; responsabile delle calzature: Francesco Fumagalli; parrucchiere: Gaetano Gasparotto; gioielliere: Napoleone Corbella.

Compagnia di canto

Prima donna: Amalia Fossa; altra prima donna: Ebe Treves; comprimaria: Virginia Canè; primo tenore: Gaetano Ortisi; tenore comprimario: Pietro Stecchi; primo baritono: Augusto Brogi; primo basso: Franco Novara; basso comprimario: Antonio Bonivento.

Il re di Lahore (*Le roi de Lahore*), opera ballo in cinque atti di Louis Gallet (trad.: Angelo Zanardini), musica di Jules Massenet - prima rappresentazione a Venezia, 26 dicembre 1878 (19 recite).

1. Alim: Gaetano Ortisi 2. Scindia: Augusto Brogi 3. Timur: Franco Novara 4. Indrà: Franco Novara 5. Un duce: Antonio Bonivento 6. Nair: Amalia Fossa 7. Kaled: Ebe Treves - cost.: Luigi Caprara.

Rolla, ballo storico in sei atti e sette quadri di Luigi Manzotti, musica di Cesare Pontoglio e Leopoldo Angeli - 8 gennaio 1879 (34 recite).

1. Cosimo i De Medici: Antonio Cecchetti 2. Michelangelo Buonarroti: Carlo Fossaluzza 3. Rolla: Ettore Coppini 4. Stefano: Enrico Cecchetti 5. Marchese Appiani: Edoardo Santarelli 6. Andrea Costa: Gaspare Pratesi 7. Eleonora: Carolina Pratesi 8. Il genio della scultura: Elena Cornalba (quindi G. De Maria Cecchetti) 9. Ginevra: N. N. 10. Un donzello del Gran duca: Enrico Vitti - dir. del ballo: Ettore Coppini.

Ruy-Blas, dramma lirico in quattro atti di Carlo D'Ormeville, musica di Filippo Marchetti - 11 gennaio 1879 (9 recite).

1. Donna Maria de Neubourg: Amalia Fossa 2. Don Sallustio de Bazan: Augusto Brogi 3. Don Pedro de Guevarra: Pietro Stecchi 4. Don Fernando de Cordova: Antonio Bonivento 5. Don Guritano: Franco Novara 6. Donna Giovanna de la Cueva: Virginia Canè 7. Don Manuel Arias: N. N. 8. Ruy-Blas: Gaetano Ortisi 9. Casilda: Ebe Treves 10. Un Usciere: N. N.

Cleopatra, opera ballo in quattro atti di Enrico Golisciani, musica di Ferdinando Bonamici - prima rappresentazione assoluta, 8 febbraio (8 recite).

1. Cleopatra: Amalia Fossa 2. Marco Antonio: Gaetano Ortisi 3. Ottavia: Ebe Treves 4. Eros: Augusto Brogi 5. Vennidio: Antonio Bonivento 6. Carmione: Virginia Canè 8. Il gran sacerdote d'Iside: N. N. 9. Glauco: N. N.

Ondina, grandioso ballo fantastico in due parti e sei quadri di Antonio Pallerini, musica di Costantino Dall'Argine e Angelo Venanzi - 2 marzo (10 recite).

1. Gurk: Gaspare Pratesi 2. Kalik: Edoardo Santarelli 3. Olga: Felicita Martinelli 4. Milvo (di anni 5): Luigi Zamperoni 5. Milvo (di anni 20): Carolina Pratesi 6. Erso: Elena Cornalba 7. Akbar: Ettore Coppini 8. Il genio del fuoco: Carlo Fossaluzza.

Mefistofele, opera in un prologo, quattro atti e un epilogo di Arrigo Boito, musica di Arrigo Boito - 8 marzo (17 recite).

1. Mefistofele: Franco Novara 2. Faust: Gaetano Ortisi 3. Margherita: Amalia Fossa 4. Marta: Ebe Treves 5. Wagner: Pietro Stecchi 6. Pantalio: Ebe Treves 7. Nereo: Pietro Stecchi.

Le altre opere di Massenet rappresentate al Teatro La Fenice

1897 - Stagione di primavera

Werther, dramma lirico in tre atti e cinque quadri di Edouard Blau, Paul Milliet e Georges Hartmann (trad.: Guido Menasci e Giovanni Targioni-Tozzetti) - prima rappresentazione a Venezia, 18 aprile 1897 (9 recite).

1. Carlotta: Amedea Santarelli 2. Werther: Giovanni Apostolo 3. Alberto: Rodolfo Angelini-Fornari 4. Il podestà: Giuseppe Frigiotti 5. Sofia: Adele Adriano 6. Schmidt: Enrico Giordani 7. Johann: Ettore Negrini - M^o conc.: Alessandro Pomé.

1902-3 - Stagione di carnevale

Cenerentola (Cendrillon), fiaba in quattro atti e sei quadri di Henry Cain (trad.: Amintore Galli) - prima rappresentazione a Venezia, 28 gennaio 1903 (7 recite).

1. Cendrillon: Bice Adami Corradetti 2. Madama de la Haltière: Erina Borfinetto 3. Il principe gentile: Alice Seppilli 4. La fata: Bianca Morello 5. Dorotea: Flora Mirco 6. Noemi: Maria Zannini 7. Pandolfo: Ferruccio Corradetti 8. Il Re: Silvio Beccucci 9. Il decano della facoltà: Enrico Giordani 10. Il soprintendente: Luigi Zanovello - M^o conc.: Rodolfo Ferrari.

1907-8 - Stagione di carnevale

Le Cid, opera-ballo in quattro atti di Adolphe d'Ennery, Louis Gallet e Édouard Blau (trad.: Angelo Zanardini) - prima rappresentazione a Venezia, 26 dicembre 1907 (11 recite).

1. Rodrigo: David Henderson 2. Don Diego: Angelo Riccieri 3. Il conte di Gormas: Agostino Gnaccarini 4. Il Re: Angelo Zoni 5. Chimene: Lucia Crestani 6. L'Infante: Leonia Ogroska - M^o conc.: Giuseppe Baroni (quindi Carlo Walter).

Thaïs, opera in tre atti di Louis Gallet (trad.: Amintore Galli) - prima rappresentazione a Venezia, 20 febbraio 1908 (7 recite).

1. Thaïs: Carmen Melis 2. Nicia: C. Piozzi 3. Atanaele: Giuseppe Kaschmann 4. Palemone: Angelo Zoni 5. Crobila: Maria Avezza 6. Mirtale: E. Bertocchi 7. Albina: E. Bertocchi - M^o conc.: Giuseppe Baroni.

1909-10 - Stagione di carnevale

Erodiade (Hérodiade), opera-ballo in quattro atti di Angelo Zanardini, Paul Milliet e Georges Hartmann - prima rappresentazione a Venezia, 22 gennaio 1910 (8 recite).

1. Erodiade: Ida Bergamasco 2. Salomè: Carolin White 3. Giovane babilonese: Amelia Verbich 4. Erode: Giuseppe Bellantoni 5. Jokanna: Bindo Gasparini 6. Fanuele: Oreste Carrozzini 7. Il sommo sacerdote: Ferroni 8. Una voce dal tempio: Gino Treves 9. Vitellio: Angelo Zoni - M^o conc.: Antonio Guarnieri; dir. della messa in sc. e cor.: Cesare Razzani.

1923-24 - Stagione di carnevale

Manon, opera in quattro atti e cinque quadri di Henri Meilhac e Philippe Gille (trad.: Angelo Zanardini) - 17 gennaio 1924 (5 recite).

1. Manon: Ebe Boccolini Zaccone 2. Il cavaliere Des Grieux: Guido Volpi 3. Lescaut: Riccardo Tegani 4. Il conte Des Grieux: Fausto Corbetta 5. Guillot de Morfontaine: Fernando Rodati 6. Il signor de Bretigny: Angelo Zoni - M^o conc.: Ferruccio Cusinati (quindi Giampietro Fabrizio); dir. di scena: Evaristo Pomari; cor.: Alba Vianello.

1924 - Stagione di primavera

Manon - 12 maggio 1927 (4 recite).

1. Manon: Maria Zamboni 2. Il cavaliere Des Grieux: Roberto D'Alessio 3. Lescaut: Alfredo Rubino 4. Il conte Des Grieux: Nino Marotta 5. Guillot de Morfontaine: Cesare Spadoni 6. Il signor de Bretigny: Ottavio Serpo - M^o conc.: Umberto Berrettoni.

1932 - Stagione di primavera

Manon - 23 aprile 1932 (3 recite).

1. Manon: Zara Lavell 2. Il cavaliere Des Grieux: Cristy Solari 3. Lescaut: Leo Piccioli 4. Il conte Des Grieux: Massimiliano Serra 5. Guillot de Morfontaine: Giovanni Baldini 6. Il signor de Bretigny: Francesco Federici 7. Una fante: Ginevra Zanetto - M^o conc.: Piero Fabbri; dir. della messa in sc.: Luigi Omodei.

1932 - Recite straordinarie

Werther - 20 ottobre 1932 (3 recite).

1. Carlotta: Angela Rossini 2. Werther: Alessandro Wesselowsky 3. Alberto: Antonio Laffi 4. Il podestà: Angelo Galli 5. Sofia: Emilia Valleggi 6. Schmidt: Enrico Giunta 7. Johann: Angelo Gilardi - M^o conc.: Umberto Berrettoni; dir. della messa in sc.: G. Barbacci.

1943 - Manifestazioni dell'anno XXI [dell'«era fascista»]

Manon - 19 marzo 1943 (3 recite).

1. Manon: Mafalda Favero 2. Il cavaliere Des Grieux: Ferruccio Tagliavini (quindi Tito Schipa) 3. Lescaut: Gino Vannelli 4. Il conte Des Grieux: Antonio Cassinelli 5. Guillot de Morfontaine: Vladimiro Lozzi 6. Il signor de Bretigny: Camillo Nannini 7. Poussette: Bianca Baessato 8. Javotte: Rina



L'ultimo allestimento veneziano di *Werther* (PalaFenice, 1998); regia, scene e costumi di Lauro Crisman. In scena: Graciela Araya (Charlotte). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Gasparini 9. Rosette: Giulia Abbà Bersone - M^o conc.; Giuseppe Del Campo; reg.: Domenico Messina; scen.: Camillo Parravicini.

1945 - Manifestazioni straordinarie estate 1945

Werther - 31 agosto 1945 (3 recite), in campo Sant'Angelo.

1. Carlotta: Pia Tassinari 2. Werther: Ferruccio Tagliavini 3. Alberto: Ottavio Marini 4. Il podestà: Eraldo Coda 5. Sofia: Titiana Bulgaron 6. Schmidt: Sante Messina 7. Johann: Luigi Sardi 8. Kätchen: Gina Bussolin 9. Brühlmann: Amedeo Bisson - M^o conc.: Antonino Votto; reg.: Memo Benassi; bozz. scen.: Virgilio Marchi; arred. scen.: Giuseppe Losavio.

1947-48 - Manifestazioni dell'anno teatrale 1947-48

Il giullare di Nostra Signora (Le jongleur de Notre-Dame), miracolo in tre atti di Maurice Léna - 6 febbraio 1948 (3 recite).

1. Gianni, il giullare: Giovanni Malipiero 2. Fra' Bonifazio: Carmelo Maugeri 3. Il priore: Bruno Carmassi 4. Un monaco poeta: Ottorino Begali 5. Un monaco pittore: Attilio Barbesi 6. Un mona-

co musicista: Enzo Viaro 7. Un monaco scultore: Alessandro Pellegrini 8. Un monaco avvisatore: Uberto Scaglione 9. Un bello spirito: Alessandro Pellegrini 10. Un ubriaco: Attilio Barbesi 11. Una voce: Uberto Scaglione - M^o conc.: Manno Wolf-Ferrari; reg.: Mario Frigerio.

1948 - Stagione lirica di primavera

Manon - 8 giugno 1948 (3 recite).

1. Manon: Rina Malatrasi 2. Il cavaliere Des Grieux: Bruno Landi 3. Lescaut: Gino Vanelli 4. Il conte Des Grieux: Silvio Maionica 5. Guillot de Morfontaine: Cesare Masini Sperti 6. Il signor de Bretigny: Aristide Baracchi 7. Una fante: Giacinta Berengo-Gardin 8.-9. Due guardie: Amedeo Bisson, Ottorino Samo - M^o conc.: Oliviero De Fabritias; reg.: Giuseppe Marchioro; cor.: Mariella Alessandri Turitto

1948-49 - Stagione lirica di carnevale

Il giullare di Nostra Signora - 26 gennaio 1949 (2 recite).

1. Gianni, il giullare: Giovanni Malipiero 2. Fra' Bonifazio: Carmelo Maugeri 3. Il priore: Silvio Maionica 4. Un monaco poeta: Mario D'Amato 5. Un monaco pittore: Mario Fornarola 6. Un monaco musicista: Vico Polotto 7. Un monaco scultore: Renzo Fornaciari 8. Un monaco avvisatore: Uberto Scaglione 9. Un bello spirito: Alessandro Pellegrini 10. Un ubriaco: Sante Messina 11. Una voce: Uberto Scaglione - M^o conc.: Mario Terni; reg.: Augusto Cardì.

1952-53 - Stagione lirica di carnevale

Manon - 24 gennaio 1953 (4 recite).

1. Manon: Rosanna Carteri 2. Il cavaliere Des Grieux: Giacinto Prandelli 3. Lescaut: Afro Poli 4. Il conte Des Grieux: Antonio Cassinelli 5. Guillot de Morfontaine: Sante Messina 6. Il signor de Bretigny: Pierluigi Latinucci 7. Una fante: Tosca De Lio 8.-9. Due guardie: Armando Sarti, Enrico Rossi - M^o conc.: Vittorio Gui; reg.: Augusto Cardì; scen.: Ercole Sormani; cor.: Ria Lignani.

1953-54 - Stagione lirica di carnevale

Werther - 23 gennaio 1954 (3 recite).

1. Carlotta: Maria Caniglia 2. Werther: Giacinto Prandelli 3. Alberto: Afro Poli 4. Il podestà: Camillo Righini 5. Sofia: Marinella Meli 6. Schmidt: Sante Messina 7. Johann: Uberto Scaglione 8. Kätchen: Gina Bussolin 9. Brühlmann: Amedeo Bisson - M^o conc.: Francesco Molinari Pradelli; reg.: Sandro Bolchi; bozz. scen.: Virgilio Marchi; arred. scen.: Giuseppe Losavio.

1962-63 - Stagione lirica invernale

Manon - 26 gennaio 1963 (3 recite).

1. Manon: Gabriella Tucci 2. Il cavaliere Des Grieux: Angelo Mori 3. Lescaut: Mario Borriello 4. Il conte Des Grieux: Bruno Marangoni 5. Guillot de Morfontaine: Mario Guggia 6. Il signor de Bretigny: Angelo Nosotti 7. Una fante: Annalia Bazzani 8.-9. Due guardie: Augusto Veronese, Uberto Scaglione - M^o conc.: Armando La Rosa Parodi; reg.: Carlo Maestrini; bozz. scen.: Umberto Zimelli; cost.: Rosanna Mismasi; cor.: Mariella Alessandri Turitto.



Thaïs a Venezia, La Fenice al Malibran, 2002; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena (in alto, al centro): Michele Pertusi (Athanaël). Archivio storico del Teatro La Fenice.

1964-65 - Stagione lirica invernale

Werther - 17 febbraio 1965 (3 recite).

1. Carlotta: Fiorenza Cossotto 2. Werther: Ferruccio Tagliavini 3. Alberto: Domenico Trimarchi 4. Il podestà: Angelo Nosotti 5. Sofia: Giovanna Di Rocco 6. Schmidt: Ottorino Begali 7. Johann: Guido Fabbris 8. Kätchen: Annalia Bazzani 9. Brühlmann: Uberto Scaglione - M° conc.: Nino Verchi; reg.: Lamberto Pugelli; bozz. scen.: Roberto Scielzo, Vincenzo Confidati.

1981-82 - Stagione di opere, balletti, concerti

Manon, opéra-comique in cinque atti e sei quadri di Henri Meilhac e Philippe Gille (in lingua originale) - 14 novembre 1981 (7 recite).

1. Manon: Floriana Sovilla 2. Le chevalier Des Grieux: Pietro Ballo 3. Lescaut: Angelo Romero 4. Le comte Des Grieux: Michel Hubert 5. Guillot de Morfontaine: Oslavio Di Credico 6. Monsieur de Bretigny: Andrea Martin 7. Poussette: Gladys Mayo 8. Javotte: Monique Baudouin 9. Rosette: Rosanna Didoné 10. L'hôtelier: Franco Boscolo - M° conc.: Georges Prêtre; reg.: Jean Reynald Prêtre; scen e cost.: Lauro Crisman; cor: Gianni Notari.

Don Quichotte, comédie heroïque in cinque atti di Henri Cain de La Lorraine (in lingua originale) - 18 luglio 1982 (5 recite).

1. Don Chisciotte: Ruggero Raimondi 2. Dulcinea: Margarita Zimmermann 3. Sancho Panza: Gabriel Bacquier 4. Pedro: Monique Baudouin 5. Garcia: Rosanna Didoné 6. Rodrigo: Oslavio di Credico - M° conc.: Georges Prêtre; reg., scen., cost.: Piero Faggioni; cor: Gabriella Borni.

1984-85 - Opere liriche, teatro musicale, balletto

Le portrait de Manon, opéra-comique in un atto di Georges Boyer - 13 aprile 1985 (5 recite).

1. Le chevalier Des Grieux: Franco Sioli 2. Tiberge: Pietro Bottazzo 3. Jean, Viconte de Morcerf: Gloria Banditelli 4. Aurore: Marina Bolgan - M° conc.: Tiziano Severini; reg.: Ugo Gregoretti; scen. e cost.: Antonio Fiorentino.

1997-98 - Stagione lirica e di balletto, gennaio - dicembre

Werther, drame lyrique in quattro atti e cinque quadri (in lingua originale) - 5 giugno 1998 (5 recite), al PalaFenice.

1. Charlotte: Graciela Araya 2. Werther: Fabio Sartori 3. Albert: André Cognet 4. Le bailli: Philippe Kahn 5. Sophie: Elizabeth Vidal 6. Schmidt: Valter Borin 7. Johann: Franco Boscolo 8. Kätchen: Daniela Schillaci 9. Brühlmann: Vincent Karche - M° conc.: Gabriele Ferro; reg., scen. e cost.: Lauro Crisman.

2002-2003 - Stagione lirica e balletto

Thaïs, comédie lyrique in tre atti e sette quadri - 22 novembre 2002 (5 recite), al Teatro Malibran.

1. Thaïs: Eva Mei 2. Nicias: William Joyner 3. Athanaël: Michele Pertusi 4. Palémon: Christophe Fel 5. Croyble: Christine Buffle 6. Myrtaie: Elodie Méchain 7. Albine: Tiziana Carraro - M° conc.: Marcello Viotti; reg., scen., cost.: Pierluigi Pizzi; cor: Gheorghe Iancu.

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA FORMAZIONE E PRDG. SPEC.

Domenico Cardone *responsabile*
Simonetta Bonato
Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*
Stefano Callegaro
Giuseppina Cenedese
nnp*
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
nnp*
Daniela Serio
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
nnp*

**DIREZIONE PRODUZIONE
E ORGANIZZAZIONE
SCENICO-TECNICA**

Bepi Morassi
direttore

AREA PRODUZIONE
Massimo Checchetto
*responsabile allestimenti
scenici*

Paolo Cucchi
direttore di palcoscenico
Lucia Cecchelin
nnp*
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Lorenzo Zanoni

**DIREZIONE MARKETING
E COMMERCIALE**

Cristiano Chiarot
direttore

Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
Elisabetta Navarbi

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Marcello Viotti *direttore musicale*

Alberto Maria Giari *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti
Susanne Schmidt

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda
Santino Malandra
Andrea Ramgin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi
Gianfranco Sozza

**DIREZIONE PERSONALE E
SVILUPPO ORGANIZZATIVO**

Paolo Libettoni
direttore

Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiari
Salvatore Guarino
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Fernanda Milan
nnp*
Lorenza Vianello

**DIREZIONE
AMMINISTRATIVA
E CONTROLLO**

Tito Menegazzo
direttore

Elisabetta Bottoni
Andrea Carello
nnp*
Anna Trabuo



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CONSORZIO VENEZIA NUOVA AF



IL GAZZETTINO



Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*
Stefano Gibellato *maestro di sala*
Silvano Zabeo, Raffaele Centurioni,
Ilaria Maccacaro *maestri di palcoscenico*

Giovanni Dal Missier *maestro al fido*
Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*
Gabriella Zeni *maestra alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi •
Gisella Curtalo •
Nicholas Myall •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Fabio Sperandio ◊

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Erico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Del Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Frascini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
nnp*
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Fomentelli •
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Gabriele Garofano
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi
Antonino Pullafito ◊

Contrabbassi

Matteo Luzzi •
Stefano Pratissoli •
nnp*
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garusi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Belle

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giacaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Contrafagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trambe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Simone Lonardi ◊

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellani
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Claudio Tomaselli ◊

Arpe

Brunilde Bonelli • ◊
Antonella Ferrigato ◊

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Saxofoni

Gianni Alberti ◊
Mario Giovannelli ◊

Flicorni

Paolo Bacchin ◊
Alberto Brini ◊
Alberto Perenzin ◊
Augusto Righi ◊

◊ primo violino di spalla
• prime parti
◊ a termine

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Laga
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elsa Savino
Tosca Bozzato ◊
Anna Maria Braconi ◊
Brunella Carrari ◊
Anna Maria Di Filippo ◊

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loell
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Blasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Dario Meneghetti ◊
Domenico Merini ◊

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertello
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Davigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giaccon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

◊ a termine

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli capo reparto	Vilmo Furian capo reparto	Roberto Fiori capo reparto	Giorgio Nardio Marcello Valenta	Rosalba Filieri capo reparto
Andrea Muzzati vice capo reparto	Fabio Baretin vice capo reparto	Sara Valentina Bresciani vice capo reparto	Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Annamaria Canuto Elsa Frati Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Nicola Zennaro addetta calzoleria	
Roberto Rizzo vice capo reparto	Costantino Pederoda vice capo reparto	Marino Cavaldoro Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Romeo Gava Vittorio Garbin		
nnp*	Alessandro Ballarin			
nnp*	Alberto Bellemo			
Roberto Cordella	Andrea Benetello			
Antonio Covatta	Michele Benetello			
nnp*	Marco Covelli			
Dario De Bernardin	Cristiano Fatè			
Luciano Del Zotto	Stefano Faggian			
Paolo De Marchi	Euro Michelazzi			
Bruno D'Este	Roberto Nardo			
Roberto Gallo	Maurizio Nava			
Sergio Gaspari	Marino Perini			
Michele Gasparini	nnp*			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	nnp*			
Carlo Melchiorri	Teodoro Valle			
Adamo Padovan	Giancarlo Vianello			
Pasquale Paulon	Massimo Vianello			
nnp*	Roberto Vianello			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Seris				
Luciano Tegan				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				

* nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO

Teatro La Fenice
12/13/14/16/17/18/19/20
novembre 2004

La traviata
musica di **Giuseppe Verdi**
Opera inaugurale della prima stagione
lirica nella Fenice ricostruita
personaggi e interpreti principali
Violetta Valéry
Patrizia Ciofi
Maria Luigia Borsi
Alfredo
Roberto Saccà
Dario Schmunck
Germont
Dmitri Hvorostovsky
Luca Grassi
maestro concertatore e direttore
Lorin Maazel
regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**
coreografia **Philippe Giraudeau**
nuovo allestimento

Teatro Malibran
3/5/7/9/11 dicembre 2004

Ommaggio a Goffredo Petrassi
nel centenario della nascita
Morte dell'aria
musica di **Goffredo Petrassi**
personaggi e interpreti principali
L'Inventore
Enrico Pano
Il Custode
Alex Esposito
L'Osservatore del collegio
Domenico Colaianni

Il cordovano
musica di **Goffredo Petrassi**
personaggi e interpreti principali
Danna Lorenza
Rosa Ricciotti
Cristina
Rosa Anna Peraino
maestro concertatore e direttore
Karl Martin
regia **Giorgio Marini**
scene **Lauro Crisman**
costumi **Elena Cicorella**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice
18/19/22/23/28 dicembre 2004
2/4/5 gennaio 2005

Le roi de Lahore
musica di **Jules Massenet**
prima assoluta
della nuova edizione critica
personaggi e interpreti principali
Aïm
Giuseppe Gipali
Giorgio Casciarri
Siti
Ana María Sánchez
Annalisa Raspagliosi
Scindia
Mladimir Stoyanov
Marcin Bronikowski
maestro concertatore e direttore
Marcello Viotti
regia **Arnaud Bernard**
scene **Alessandro Camera**
costumi **Carla Ricotti**
coreografia **Gianni Santucci**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice
28/30 gennaio 2005
2/4/6 febbraio 2005

Maometto secondo
musica di **Gioachino Rossini**
prima rappresentazione in tempi
moderni della versione veneziana
Teatro La Fenice 26 dicembre 1822
personaggi e interpreti principali
Maometto secondo
Lorenzo Regazzo
Corbo
Anna Rita Gemmabella
Selima
Federico Lepre
Paolo Erisso
Maxim Mironov
maestro concertatore e direttore
Claudio Scimone
regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**
nuovo allestimento



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO

Teatro Malibran
11/13/15/17/19 febbraio 2005

La finta semplice

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**
prima rappresentazione a Venezia
personaggi e interpreti principali
Simone
Alex Esposito
Rosina
Elena de la Merced
Don Palolero
Stefano Ferrari
Don Cassandro
Giorgio Caoduro
maestro concertatore e direttore
Giuliano Carella
regia **Marco Gandini**
scene **Italo Grassi**
costumi **Maurizio Millenotti**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice
12/15/18/20/23 marzo 2005

Parsifal

musica di **Richard Wagner**
personaggi e interpreti principali
Amfortas
Wolfgang Schöne
Titelrolle
Ulrich Dümnebach
Gurnemanz
Matthias Hölle
Parsifal
Ian Storey
Kundry
Doris Soffel
maestro concertatore e direttore
Marcello Viotti
regia, scene e costumi **Denis Krief**
nuovo allestimento

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

Teatro La Fenice
15/17/19/21/24 aprile 2005

Pia de' Tolomei

musica di **Gaetano Donizetti**
prima rappresentazione della nuova
edizione critica
personaggi e interpreti principali
Pia
Patrizia Ciofi
Ghina degli Armieri
Dario Schmunck
Nello della Pietra
Andrew Schroeder
Rodrigo
Laura Palverelli
Piero
Daniel Borowski
maestro concertatore e direttore
Paolo Arrivabeni
regia **Christian Gangneron**
scene **Thierry Leproust**
costumi **Claude Masson**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice
5/6/7 maggio 2005

Béjart Ballet Lausanne

**L'oiseau de feu
Bolero**

Teatro La Fenice
12/13/14/15 maggio 2005

Ballet de l'Opéra de Paris Sylvia

coreografia **John Neumeier**
musica di **Léo Delibes**
scene e costumi **Yannis Kokkos**

Teatro La Fenice
8/12/15/18/21 giugno 2005

Daphne

musica di **Richard Strauss**
prima rappresentazione a Venezia
personaggi e interpreti principali
Pericles
Daniel Lewis Williams
Gaea
Birgit Remmert
Daphne
June Anderson
maestro concertatore e direttore
Stefan Anton Reck
regia **Paul Curran**
scene e costumi **Kevin Knight**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice
8/9/10/12/13 luglio 2005

Pina Bausch Tanztheater Wuppertal

*Für die Kinder von Gestern Heute und
Morgen (Per i bambini di ieri, di oggi e
di domani)*
coreografia e regia **Pina Bausch**
scene **Peter Pabst**

Teatro Malibran
21/23/25/27/29 ottobre 2005

La Grande-Duchesse de Gérolstein

musica di **Jacques Offenbach**
prima rappresentazione a Venezia
personaggi e interpreti principali
La Grande-Duchesse
Elena Zillo
Wanda
Patrizia Cigna
Fritz
Massimiliano Tansini
maestro concertatore e direttore
Cyril Diederich
regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**
allestimento
Martina Franca Festival della Valle d'Atria

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Stagione 2004-2005

STILI & INTERPRETI

Teatro La Fenice
9/10 ottobre 2004

direttore
Georges Prêtre

Johann Strauss jr.
Die Fledermaus Ouverture
Richard Strauss
Der Rosenkavalier Suite
Igor Stravinskij
L'oiseau de feu Seconda suite
Maurice Ravel
La valse
Charles Gounod
Faust
Valzer «Ainsi que la brise légère»
Chœur des Soldats «Gloire immortelle»
Georges Bizet
Carmen «Les voiles! Les voiles!»
**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**
direttore del coro **Piero Monti**

Teatro Malibran
30 ottobre 2004

direttore
Neeme Järvi

Johannes Brahms
Akademische Festouvertüre in do
maggiore op. 80
Johannes Brahms
Serenata in la maggiore per piccola
orchestra op. 16
Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
9 gennaio 2005

direttore
Marcello Viotti

Alfredo Casella
Serenata op. 46 bis
Gian Francesco Malipiero
Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
Camillo Togni
Variazioni
per pianoforte e orchestra op. 27
Ottorino Respighi
Trittico borbacelliano
pianoforte **Dimitri Romano**

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
19 marzo 2005

direttore
Long Yu

Antonín Dvořák
Concerto
per violoncello in si minore op. 104
Qigang Chen
Arise Devalleé
violoncello **Jian Wang**

China Philharmonic Orchestra

Teatro La Fenice
25 marzo 2005

direttore
Marcello Viotti

Arthur Honegger
Sinfonia n. 3 Liturgique
Gabriel Fauré
Requiem
per soprano, baritono, coro, orchestra e
organo
**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**
direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran
3 aprile 2005

direttore
Sir Neville Marriner

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 35 in re maggiore *Haffner*
KV 385
Michael Tippett
Concerto per due orchestre d'archi
Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 36 in do maggiore *Linz*
KV 425

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
28 maggio 2005

direttore
Dmitrij Kitajenko

Gustav Mahler
Sinfonia n. 9
Orchestra del Teatro La Fenice

STILI & INTERPRETI

Teatro La Fenice
17 giugno 2005
direttore

Rudolf Barshai

Christoph Willibald Gluck
Iphigénie en Aulide Ouverture

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia da camera per archi op. 110a
(arr. Barshai)

Alexander Lokshin
Sinfonia n. 10

per contralto, coro da camera e
orchestra da camera

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**
direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice
25 giugno 2005
direttore

Andrey Boreyko

Arvo Pärt
Cecilia vergine romana per coro e
orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia in sol minore KV 183

Richard Strauss
Vier letzte Lieder per soprano e
orchestra

Dmitrij Šostakovič
Suite dalle musiche per *Amleto* op. 116a
soprano: **Jurie Anderson**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**
direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran
2 luglio 2005
direttore

Marcello Viotti

Igor Stravinskij
Ebony Concerto
per clarinetto e jazz band

Dmitrij Šostakovič
Suite per orchestra jazz n. 1
Suite per orchestra jazz n. 2

Leonard Bernstein
Chichester Psalms per voce bianca,
coro e orchestra

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**
direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran
9 luglio 2005
direttore

Christopher Hogwood

Joseph Haydn
Sinfonia n. 88 in sol maggiore

Bohuslav Martinů
Sinfonietta *La Jolla* per pianoforte e
piccola orchestra

Jacques Ibert
Hommage à Mozart

Joseph Haydn
Sinfonia concertante n. 105 in si
bemolle maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
15 luglio 2005
direttore

Marcello Viotti

Carl August Nielsen
Overture to Maskarade

Launy Grandahl
Concerto per trombone e orchestra

Nikolaj Rimskij-Korsakov
Sheherazade «Suite» sinfonica op. 35

Modest Musorgskij
Una notte sul monte Calvo per coro e
orchestra

trombone: **Massimo La Rosa**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**
direttore del coro
Emanuela Di Pietro



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Gli appuntamenti esclusivi di Radio3 RAI
con il Teatro La Fenice nel 2004-2005

domenica 14 novembre 2004 ore 19.00

La traviata

di Giuseppe Verdi

in diretta Euroradio dal Teatro La Fenice

venerdì 3 dicembre 2004 ore 19.00

Omaggio a Goffredo Petrassi

Morte dell'aria - Il cordovano

di Goffredo Petrassi

in differita dal Teatro Malibran

sabato 18 dicembre 2004 ore 19.00

Le roi de Lahore

di Jules Massenet

in diretta Euroradio dal Teatro La Fenice

Maometto secondo

di Gioachino Rossini

Pia de' Tolomei

di Gaetano Donizetti

giovedì 9 giugno 2005 ore 19.00

Daphne

di Richard Strauss

in diretta dal Teatro La Fenice

La Grande-Duchesse de Gérolstein

di Jacques Offenbach

i concerti sinfonici trasmessi in differita diretti da

Georges Prêtre

Neeme Järvi

Marcello Viotti (9 gennaio 2005)

Sir Neville Marriner

Christopher Hogwood



AMICI DELLA FENICE E DEL TEATRO MALIBRAN

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. L'Associazione attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentirevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 55	Benemerito € 250
Sostenitore € 110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 38068 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Amici della Fenice e del Teatro Malibran
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo,
Giovannella Ferri

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Accesso alle prove generali nei teatri di Venezia
- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative dell'Associazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ercole Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATO GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, 1ª ediz. 2ª ediz. 1997, dopo l'incendio, Albrizzi editore
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli*, di Franco Rossi e Michele Girardi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Marsilio editore
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, 1ª ediz. 2ª ediz. con un saggio di Paolo Cossato, Marsilio editore
- Il Teatro La Fenice. L'immagine, e la scena. Bozzetti di proprietà del Teatro La Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore
- Giuseppe Pietro Bertola scenografo alla Fenice 1839-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Marsilio editore
- Concorso per la Fenice 1789-1992*, Maria Ida Biggi, Marsilio editore
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice 1997-2000*, Marsilio editore
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi, Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Marsilio editore
- La Fenice. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, a cura di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Marsilio editore
- Il mito della «fenice»*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Marsilio editore

Continua la nostra raccolta di fondi «Ricostruzione» per il Teatro La Fenice,
Conto Corrente n. 69-59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 30124 Venezia.
e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it



2002

2002-2003

Programmi di sala del Teatro La Fenice
 a cura di Michele Girardi

- WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 2002/1, 220 pp., ess. mus.: saggi di Daniel Hearz, Luca Fontana, Maria Giovanna Migliani
- DAVID PARSONS *Dance Company*, 2002/2, 40 pp.: saggi di Rita Zambon
- GIACCHINO ROSSINI, *La scala di seta*, 2002/3, 132 pp.: saggi di Marco Beghelli, Emilio Sala, Carlida Steffan
- GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 2002/4, 220 pp., ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica
- GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, 2002/5, 208 pp., ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Francesco Bellotto
- GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 2002/6, 184 pp.: saggi di John Rosselli, Gabriele Dotto, Andrea Chegai, Gabriella Biagi Ravenni, Massimo Acanfora Torrefranca
- RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, 2002/7, 252 pp., ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti
- RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2002/8, 168 pp.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano
- LEON MIKUS, *Don Quichotte*, 2002/9, 55 pp.: saggi di Rita Zambon, Andrea Toschi
- ADRIANO GUARNERI, *Medea*, 2002/10, 184 pp.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Ettore Cingano, Giordano Ferrari

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»
 a cura di Michele Girardi

- JULES MASSENET, *Thaïs*, 1, 146 pp., ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero
- GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 2, 124 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Fabrizio Della Seta, Guido Paduano
- LEOŠ JANÁČEK, *Kát'a Kabanová*, 3, 140 pp., ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Alessandro Roccagiatelli, Paul Wingfield, David Pountney
- GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 4, 116 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Francesco Bellotto
- RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos*, 5, 156 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Virgilio Bernardoni, Davide Daolmi, Giovanni Guanti
- UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, 6, 148 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Giovanni Guanti, Cecilia Palandri
- GILBERT ET SULLIVAN, *The Mikado*, 7, 124 pp., ess. mus.: saggi di Jesse Rosenberg, Carlo Majer, Andrea Chegai
- GAETANO DONIZETTI, *Marino Faliero*, 8, 172 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Paolo Fabbri, Francesco Bellotto, Guido Paduano, documenti inediti
- DANIEL AUBER, *Le domino noir*, 9, 236 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Hervé Lacombe

2004

2004-2005

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»
 a cura di Michele Girardi

- GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 1, 186 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Marco Capra, Claudio Toscani, Guido Paduano, Giuliano Procacci
- BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, 2, 222 pp., ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Julian Budden, Davide Daolmi, Guido Paduano, Benjamin Britten, Cecilia Palandri
- GIUSEPPE VERDI, *Atila*, 3, 182 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Emanuele Senici, Guido Paduano, Lorenzo Bianconi, Stefano Castelvechi, John Rosselli
- GEORGES BIZET, *Les pêcheurs de perles*, 4, 174 pp., ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Anselm Gerhard, Riccardo Pecci, Marco Gurrieri
- CARL MARIA VON WEBER, *Der Freischütz*, 5, 198 pp., ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Michela Garda, Jürgen Maehder, Nicola Bizzaro
- GIOVANNI PASIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, 6, 150 pp., ess. mus.: saggi di Massimiliano Locanto, Andrea Chegai, Marco Beghelli e Saverio Lamacchia
- DOMENICO CIMAROSA, *Il matrimonio segreto*, 7, 168 pp., ess. mus.: saggi di Alessandro Di Profio, Anna Laura Bellina, Giovanni Guanti, Vincenzina Ottomano

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»
 a cura di Michele Girardi

- GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 1, 180 pp., ess. mus.: saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Carsen
- GIACCHINO ROSSINI, *Morte dell'aria e Il cardovano*, 2, 142 pp., ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Daniela Tortora, Goffredo Petrassi, Daniele Carnini
- JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, 3, 174 pp., ess. mus.: saggi di Jean-Christophe Branger, Steven Huebner, Gian Giuseppe Filippi, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2004-2005

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 3

Responsabile musicologico
Michele Girardi

Redazione
Michele Girardi, Cecilia Palandri
con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche
Luigi Ferrara
Progetto e realizzazione grafica
Marco Ricucci

Supplemento a

La Fenice

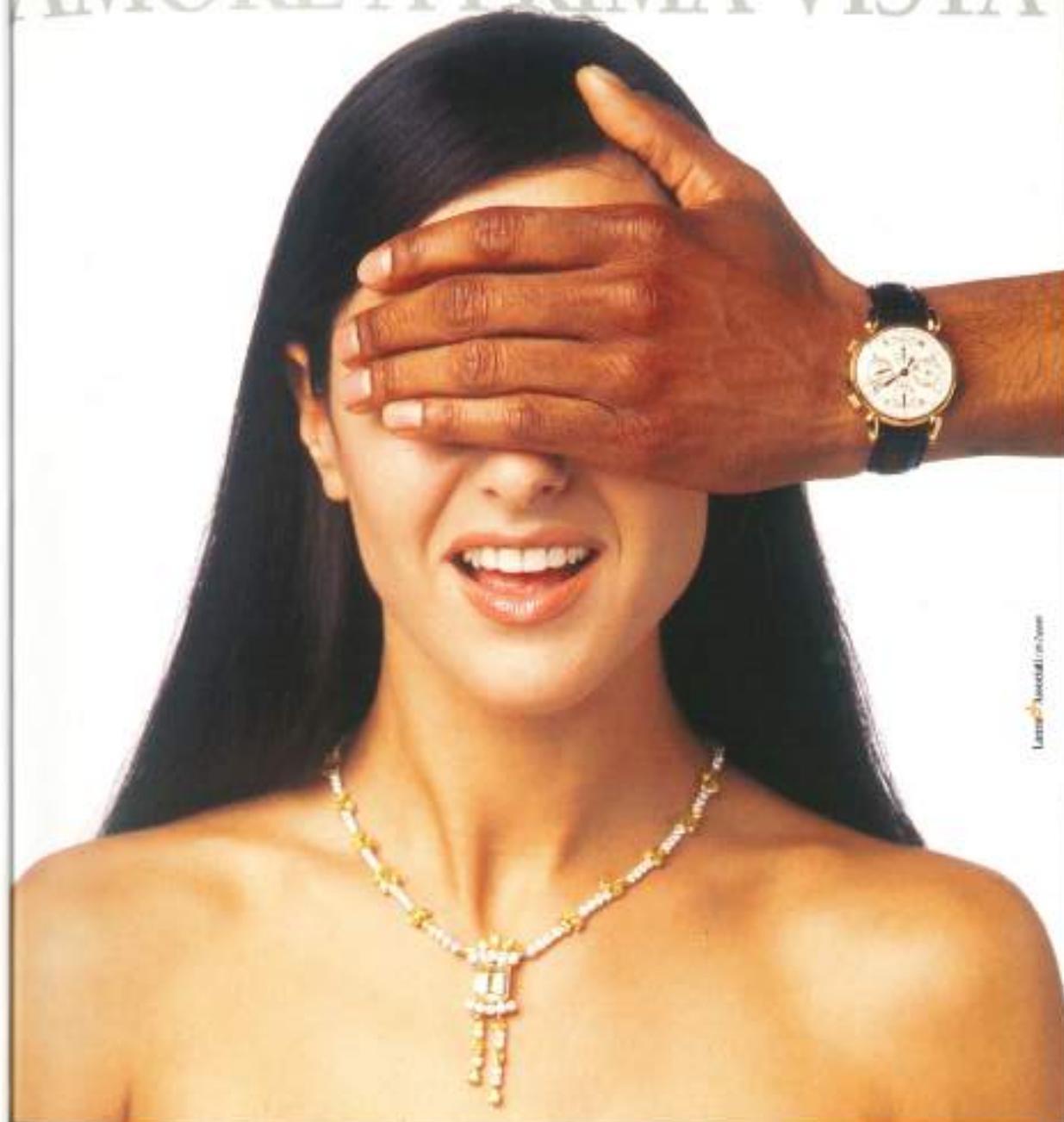
Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di dicembre 2004 da
L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (Treviso)

€ 10,00

AMORE A PRIMA VISTA



Leonardo Gioielli

illgioi gioielli
LEONARDO

via Piave 119, Mestre Venezia - T/F +39 041 935076
info@gioiellileonardo.com - www.gioiellileonardo.com



Salvatore Ferragamo

VENEZIA Calle Larga XXII Marzo, 2093