



IL BLU CHE SOSTIENE IL TUO FUTURO

IL TUO FORNITORE DI GAS LUCE E SERVIZI CHE TI ACCOMPAGNA NELLA TRANSIZIONE ENERGETICA

Siamo **sempre al tuo fianco ovunque tu sia**: nella tua **casa**, nella tua **azienda**, nella tua **comunità**. Il **nostro gruppo** ti offre soluzioni per l'**efficienza energetica nel rispetto dell'ambiente che ci circonda**.

Per dare energia al tuo presente, con la promessa di un domani ancora più sostenibile.

Perché la nostra energia è la tua energia.



Gas



Luce



Servizi



Sostenibilità

BLUENERGY

[blueenergy.online](https://www.blueenergy.online)



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



Note morbide e *Intense.*

**Hausbrandt, la pausa d'autore
tra musica e arte.**



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

hausbrandt.it



**NUOVO REGOLAMENTO
FRINGE BENEFIT 2025**
Tassazione agevolata al 10%



Evolvere è un lungo viaggio.

Nuova gamma Audi A6 e-tron 100% elettrica.

Audi Financial Services finanzia la vostra Audi.

La nuova generazione della mobilità continua a prendere forma con **Audi A6 Avant e-tron performance** e **Audi A6 Sportback e-tron performance**: grazie alla migliore aerodinamica di sempre, sono progettate per guidarti verso la prossima destinazione con un'eccezionale autonomia **fino a 750 km** e una potenza di ricarica di **270 kW**. L'avanguardia è racchiusa, inoltre, negli interni tecnologicamente avanzati, dotati di palcoscenico digitale, e in dettagli come gli specchietti esterni virtuali e il tetto panoramico in vetro a trasparenza dinamica.

Scopri una mobilità elettrica in grado di superare anche l'immaginazione, nel nostro Showroom e su **motorclass.it**
This is Audi

Audi A6 Avant e-tron, Consumo ciclo di prova combinato (WLTP): 14,4 - 17,5 kWh/100 km;

autonomia ciclo di prova combinato (WLTP): 519 - 720 km; emissioni CO₂ ciclo di prova combinato: 0 g/km.

I valori indicativi relativi al consumo di energia e alle emissioni di CO₂ sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO₂ nel ciclo combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione dell'Ecotassa/Ecobonus, e relativo calcolo. Eventuali equipaggiamenti e accessori aggiuntivi, lo stile di guida e altri fattori non tecnici possono modificare i predetti valori. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi e a consultare il sito audi.it. È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli.

MOTORCLASS
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratiuguori, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE di PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440





FEST

Maria Callas
MARIA CALLAS
+ al +
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.venezianaunica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



La Fenice Theatre



Organise **your event**

Private events
Corporate conventions
Gala dinners
Customised services

Visit the **Theatre**

Audio guide tours
Guided tours
Guided tours with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
San Marco, 4387
30124 Venezia
Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com





WE ARE ALL CONNECTED

We fly to more countries than any other airline in the world



TURKISH AIRLINES



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2024-2025
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

mercoledì 20 novembre 2024 ore 19.00

Otello

venerdì 7 marzo 2025 ore 19.00

Il trionfo dell'onore

martedì 1 aprile 2025 ore 19.00

Anna Bolena

venerdì 2 maggio 2025 ore 19.00

Der Protagonist

martedì 20 maggio 2025 ore 19.00

Attila

venerdì 20 giugno 2025 ore 19.00

Dialogues des Carmélites

venerdì 17 ottobre 2025 ore 19.00

Wozzeck

Concerti della Stagione Sinfonica 2024-2025

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

Hervé Niquet (venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00)

Charles Dutoit (sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 12 aprile 2025 ore 20.00)

Stanislav Kochanovsky (sabato 5 luglio 2025 ore 20.00)

Kent Nagano (venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2024-2025



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

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

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

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

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

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

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

giovedì 14 novembre 2024, ore 18.00

LUCA MOSCA

Otello

venerdì 10 gennaio 2025, ore 18.00

FRANCO BOLLETTA

Romeo e Giulietta

lunedì 3 febbraio 2025, ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Rigoletto

lunedì 24 febbraio 2025, ore 18.00

GIUSEPPE CLERICETTI

Il trionfo dell'onore

lunedì 17 marzo 2025, ore 18.00

PAOLO FABBRI

Anna Bolena

giovedì 27 marzo 2025, ore 18.00

ROBERTO CALABRETTO

Arcifanfano re dei matti

lunedì 28 aprile 2025, ore 18.00

CRISTINA FOSSALUZZA

Der Protagonist

martedì 13 maggio 2025, ore 18.00

CARLA MORENI

Attila

giovedì 12 giugno 2025, ore 18.00

FRANCESCO ROCCA

Dialogues des Carmélites

martedì 26 agosto 2025, ore 18.00

FABIO SARTORELLI

Tosca

martedì 16 settembre 2025, ore 18.00

ROBERTO GIAMBRONE

La Cenerentola

martedì 30 settembre 2025, ore 17.30

MARINELLA GUATTERINI

España/Hashtag

martedì 14 ottobre 2025, ore 18.00

BENEDETTA SAGLIETTI

Wozzeck

tutti gli incontri avranno luogo
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

SOCI FONDATORI



REGIONE VENETO



MECENATI



FONDAZIONE DI VENEZIA



CAMERA DI COMMERCIO VENEZIA ROVIGO



GENERALI



GRUPPO SAPE



VALDOBBIADENE



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE VENEZIA

BLUENERGY



FREUNDENKREIS DES TEATRO LA FENICE



Saverio Benetton Foundation



MOTORCLASS



MAVIVE VENEZIA

ALILAGUNA

Mikhail Bakhtiarov

zafferano



pwc

Marsilio



FONDAZIONE ENZO HUBER

PARTNER COMMERCIALI

INTESA  SANPAOLO

MAIN PARTNER



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT VENEZIA 1854



THE MERCHANT OF VENICE

COLLABORAZIONI



TURKISH AIRLINES



GARAGE SAN MARCO VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Maurizio Jacobi
Agnese Lunardelli
Alessandro Tortato

consiglieri

Nicola Colabianchi

sovrintendente

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Francis Poulenc nel 1959.

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2024-2025

DIALOGUES
DES CARMÉLITES

Teatro La Fenice

venerdì 20 giugno 2025 ore 19.00 turno A

in diretta 

domenica 22 giugno 2025 ore 17.00 turno B

martedì 24 giugno 2025 ore 19.00 turno D

sabato 28 giugno 2025 ore 17.00 turno C

martedì 1 luglio 2025 ore 19.00 turno E

mail partner

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Georges Bernanos (1888-1948), autore del dramma *Dialogues des Carmélites*.

La locandina	17
<i>Dialogues des Carmélites</i> in breve <i>a cura di Maria Rosaria Corchia</i>	19
<i>Dialogues des Carmélites</i> in short	22
Argomento	25
Synopsis	32
Argument	39
Handlung	46
Il libretto	53
L'opera della paura e la <i>voix inhumaine</i> <i>di Emilio Sala</i>	95
Emma Dante: «Un'opera sulle donne e sulla libertà» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	103
Emma Dante: “An opera about women and freedom”	108
Frédéric Chaslin: «La musica di Poulenc tra ‘formule’ e ‘moduli’ »	113
Frédéric Chaslin: “Poulenc’s music is a combination of <i>formulas</i> and <i>modules</i> ”	117
Francis Poulenc alla Fenice <i>a cura di Franco Rossi</i>	121
Georges Bernanos, il sogno di una religiosità originaria <i>di Carmelo Alberti</i>	130
CURIOSITÀ	
Le sedici carmelitane santificate da papa Francesco	133
Biografie	134
DINTORNI	
L'Orchestra del Teatro La Fenice e gli alunni della Scuola Gabelli di Venezia Lido a Gorizia: insieme per la chiusura del progetto #GO2025FENICE	142



Gertrud von Le Fort (1876-1971), autrice di *Die Letzte am Schafott* (L'ultima al patibolo), il racconto che ispirò i *Dialogues des Carmélites* di Georges Bernanos.

DIALOGUES DES CARMÉLITES

(I dialoghi delle Carmelitane)

opera in tre atti e dodici quadri

musica e libretto di **Francis Poulenc**

dall'omonimo testo di **Georges Bernanos**

adattato ad opera con l'autorizzazione del signor Emmet Lavery

Il dramma è stato ispirato da una novella di Gertrude von le Fort

e una sceneggiatura del Reverendo Padre Bruckberger e di Philippe Agostini

prima rappresentazione assoluta:

Teatro alla Scala, Milano 26 gennaio 1957 (in italiano)

editore proprietario Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

<i>Le Marquis de La Force</i>	Armando Noguera
<i>Blanche, sa fille</i>	Julie Cherrier-Hoffmann
<i>Le Chevalier, son fils</i>	Juan Francisco Gatell
<i>Madame de Croissy, la Prieure du Carmel</i>	Anna Caterina Antonacci
<i>Madame Lidoine, la nouvelle Prieure</i>	Vanessa Goikoetxea
<i>Mère Marie de l'Incarnation</i>	Deniz Uzun
<i>Soeur Constance de Saint-Denis</i>	Veronica Marini
<i>Mère Jeanne de l'Enfant Jésus</i>	Valeria Girardello
<i>Soeur Mathilde</i>	Loriana Castellano
<i>L'Aumônier du Carmel</i>	Jean-François Novelli
<i>Officier</i>	Gianfranco Montresor
<i>I Commissaire</i>	Marcello Nardis
<i>Le Geôlier / Thierry / II Commissaire / Monsieur Javelinot</i>	Francesco Paolo Vultaggio
<i>Mère Gérard, Soeur Claire, Soeur Antoine, Soeur Catherine, Soeur Félicité, Soeur Gertrude, Soeur Alice, Soeur Valentine, Soeur Anne de la Croix, Soeur Martbe, Soeur Saint-Charles</i>	

Mariateresa Bonera, Serena Bozzo, Marta Codognola, Emanuela Conti,
Simona Forni, Mariaelena Fincato, Lilia Kolosova, Alice Madeddu,
Sabrina Mazzamuto Alessandra Vavasori, Mi Jung Won

maestro concertatore e direttore

Frédéric Chaslin

regia

Emma Dante

scene Carmine Maringola

costumi Vanessa Sannino

light designer Cristian Zucaro

movimenti coreografici Sandro Maria Campagna

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Maestro del Coro Alfonso Caiani

mimi Viola Carinci, Davide Celona, Federica D'Amore, Angelica Dipace,
Marta Franceschelli, Roberto Galbo, Silvia Giuffré, Francesca Laviosa,
Giuseppe Marino, Rita Russo, Samuel Salamone, Daniele Savarino,
Sabrina Vicari, Marta Zollet

assistente alla regia Federico Gagliardi; primo maestro di sala Raffaele Centurioni; altro maestro di sala con obbligo di palcoscenico Maria Cristina Vavolo; primo maestro di palcoscenico Alberto Boischio; maestro di palcoscenico Roberta Paoletti; maestro alle luci Claudio Micconi; altro maestro del Coro Chiara Casarotto; scene, costumi Fondazione Teatro dell'Opera di Roma; corazze Klemann srl; parrucche Mario Audello (Torino); trucco Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

in lingua originale con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro dell'Opera di Roma

Dialogues des Carmélites in breve

a cura di Maria Rosaria Corchia

Nel 1953, Guido Valcarengi, direttore di Casa Ricordi, propose a Francis Poulenc (1899-1963) di comporre un'opera basata sul dramma *Dialogues des Carmélites* di Georges Bernanos. Il compositore accettò con entusiasmo l'incarico, e scelse di realizzare di sua mano anche il libretto, profondamente toccato dal soggetto che avrebbe raccontato in musica. Il testo narra infatti la storia di un drammatico avvenimento realmente accaduto nel luglio 1794, nel contesto della Rivoluzione francese e in pieno regime del Terrore: l'esecuzione delle 'martiri di Compiègne', vale a dire le sedici religiose francesi – undici monache, due converse, due suore esterne e una novizia, appartenenti all'ordine delle carmelitane scalze – che si erano rifiutate di rinunciare al loro voto monastico e che per questo furono giustiziate e decapitate per mezzo di una ghigliottina. Per la cronaca, le donne sono state beatificate il 27 maggio 1906 da papa Pio X e, molto più recentemente, nel 2024, canonizzate per equipollenza da papa Francesco.

La tragica storia aveva già ispirato la scrittrice tedesca Gertrud von Le Fort, autrice del romanzo *Die Letzte am Schafott* (L'ultima al patibolo), pubblicato a Berlino nel 1931. Seguì, nel 1947, un'altra rielaborazione del medesimo soggetto da parte del padre domenicano e regista Raymond Leopold Bruckberger e di Philippe Agostini, che pensarono di trarne un film chiedendo a Georges Bernanos di scriverne la sceneggiatura. Anche se il progetto cinematografico non andò in porto, Bernanos concepì il copione, riuscì a concluderlo poco prima della sua morte, sopraggiunta nel 1948, e i *Dialoghi* furono pubblicati postumi l'anno successivo.

Dramma lirico in tre atti, i *Dialogues des Carmélites* si compongono di dodici quadri e cinque intermezzi che si susseguono senza soluzione di continuità per raggiungere il culmine nella scena finale, in cui le suore salgono, una a una, sul patibolo. L'azione però prende il via nell'aprile 1789: Blanche de la Force, una giovane e timorosa aristocratica parigina, annuncia al padre la sua intenzione di entrare nel Carmelo di Compiègne. La madre superiore del convento la riceve e le chiede di spiegare le ragioni che l'hanno spinta a entrare in questo ordine religioso. Diventata novizia, Blanche vivrà gli ultimi giorni della congregazione, prima che questa venga completamente sradicata dalla Rivoluzione francese. Nell'opera seguiamo le drammatiche vicende conclusive: l'esercito che saccheggia il convento, la fuga di Blanche, l'unica che riesce a mettersi in salvo. La condanna a morte per decapitazione di tutte le suore. Nel suggestivo e intensissimo finale, le donne salgono al patibolo cantando il «Salve Regina»: e quando l'inno incompiuto termina con l'esecuzione dell'ultima sorella,

Blanche, dal centro della folla, intona la conclusione e, riconciliata con se stessa e sicura di sé, sale a sua volta al patibolo.

I *Dialogues* possono essere definiti una *Literaturoper* in quanto il libretto è, in sostanza, l'opera letteraria stessa. Del resto Poulenc aveva dichiarato, a proposito del suo lavoro: «Conoscevo [...] il dramma di Bernanos, che avevo letto, riletto e visto due volte, ma non avevo alcuna idea del suo ritmo verbale, particolare che per me è capitale». Affascinato dunque dal «ritmo verbale» di Bernanos, Poulenc traduce il testo con discreta fedeltà e trasparenza, ed è questa forse, una delle chiavi che rende la bellezza di quest'opera. Naturalmente, rispetto alla fonte, Poulenc opera alcuni tagli, a partire dal prologo con il panico della folla, la nascita di Blanche e la morte della marchesa. Un antefatto giustamente recuperato poco dopo per bocca del marchese de la Force che, nel primo quadro dell'opera, racconta l'episodio risalente a quindici anni prima usando essenzialmente le parole della didascalia del prologo bernanosiano.

Poulenc dedicò la sua partitura «Alla memoria di mia madre che mi ha rivelato la musica, di Debussy che mi ha dato il gusto di scriverla, di Monteverdi, Verdi e Musorgskij che mi sono stati, qui, di modello». Alcuni riferimenti musicali sono esplicitati dalle parole dello stesso Poulenc. A proposito di Verdi, «I dischi di *Aida* mi incantano – scrisse in una



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

lettera al baritono Poirre Bernac –; ho capito la tessitura del contralto. Molto utile per la morte. I suoni filati della Tebaldi sono l'ideale per la seconda Priora». E ancora «Nei *Dialoghi* è lo spirito di Monteverdi e Musorgskij che mi guida – scrive a Henri Sauguet –. Ho sempre pensato, ad esempio, che l'aria di soprano del *Ballo delle ingrato* sia proprio il modello di un'aria operistica d'una straordinaria intensità in cui era necessario far comprendere le parole a ogni costo». Ma è sotto il segno di Debussy che si collocano le caratteristiche principali dell'opera, basti pensare al «ritmo verbale» cui si accennava sopra e in generale all'estetica del *dépouillement*, a quella 'spogliazione' che è ricerca di un'essenzialità capace di rievocare e riportare alla più profonda introspezione. Debussy fa inoltre ricorso ai *Leitmotive* in modo simbolico-allusivo, motivi ricorrenti che creano connessioni, o meglio dire *correspondances*, più o meno misteriose. Si prenda ad esempio il primo tema che apre l'opera, associato al marchese de la Force: questo tema ansiogeno caratterizzato da staccati ascendenti ritorna durante il colloquio di Blanche col fratello nel parlatorio del convento, quando quest'ultimo dice alla sorella che «nostro padre ritiene che qui voi non siate al sicuro». Si riascolterà lo stesso tema alla fine dell'opera, nella biblioteca del Marchese «completamente saccheggiate», durante la scena tra Blanche e Mère Marie, allorché la figlia sempre più ossessionata dalla paura ricorda il padre morto ghigliottinato.

Nonostante alcuni problemi con i diritti di riproduzione – acquistati nel frattempo dal drammaturgo nordamericano Emmet Lavery, che ne aveva realizzato un proprio adattamento teatrale –, Poulenc si lanciò con entusiasmo e frenesia nella stesura della partitura. Iniziò a comporla nell'agosto del 1953. Scrisse fino al marzo successivo, ma poi dovette interrompere il lavoro a causa di un eccessivo coinvolgimento emotivo che lo portò alla depressione. L'opera presto divenne una sua ossessione, le ansie di Blanche di fronte alla morte sembra facessero eco alle sue, empaticamente sofferente per la lunga agonia del suo compagno, Lucien Roubert, malato di cancro. Riprese a scrivere solo nel 1955 e completò l'orchestrazione nel giugno 1956.

La prima rappresentazione assoluta ebbe luogo il 26 gennaio 1957 al Teatro alla Scala di Milano, nella versione italiana di Flavio Testi: sotto la direzione di Nino Sanzogno, ne furono interpreti Scipio Colombo (marchese de la Force), Nicola Filacuridi (cavaliere de la Force), Virginia Zeani (Blanche de la Force), Gianna Pederzini (madame de Croissy), Gigliola Frazzoni (madre Marie), Eugenia Ratti (sorella Constance), Leyla Gencer (madame Lidoine), Fiorenza Cossotto (suor Matilde) e Alvinio Misciano (cappellano del Carmelo). La prima della versione francese si svolse cinque mesi dopo, il 21 giugno dello stesso anno, all'Opéra Garnier di Parigi, con Denise Duval, Denise Scharley, Régine Crespin, Rita Gorr e Liliane Berton e sotto la direzione di Pierre Dervaux.

Dialogues des Carmélites in short

In 1953, Guido Valcarengi, director of Casa Ricordi, asked Francis Poulenc (1899-1963) to compose a work based on the drama *Dialogues des Carmélites* by Georges Bernanos. Profoundly moved by the subject he was to put to music, the composer accepted the assignment with enthusiasm and chose to write the libretto himself. In fact, it is the story of a dramatic event that really happened in July 1794, set during the French Revolution and in the midst of the Regime of Terror: the execution of the ‘martyrs of Compiègne’, that is, the sixteen French believers – eleven nuns, two converts, two external nuns and a novice, who belonged to the order of the Barefoot Carmelites – who had refused to renounce their monastic vows and were therefore executed and beheaded at the guillotine. For the record, the women were beatified on May 27, 1906, by Pope Pius x and, much more recently, in 2024, canonised with equippollent canonisation by Pope Francis.

The tragic story had already inspired the German writer Gertrud von Le Fort, author of the novel *Die Letzte am Schafott* (Last at the gallows), published in Berlin in 1931. This was then followed in 1947 by another reworking of the same subject by the Dominican father and director Raymond Leopold Bruckberger and Philippe Agostini, who wanted to make a film out of it and asked Georges Bernanos to write the screenplay. Although the film project fell through, Bernanos wrote the script, managing to conclude it shortly before his death in 1948, and the *Dialogues* were published posthumously the following year.

A three-act opera, the *Dialogues des Carmélites* is divided into twelve scenes and five interludes that follow one another without interruption, reaching its climax in the final scene when the nuns climb, one by one, on the gallows. However, the action begins in April 1789: Blanche de la Force, a young and fearful Parisian aristocrat, tells her father that she intends to enter the Carmel of Compiègne. The mother superior of the convent receives her and asks her to explain the reasons that led her to enter this religious order. After becoming a novice, Blanche will witness the last days of the congregation, before it is completely eradicated by the French Revolution. In the opera we follow the dramatic final events: the army that plunders the convent; Blanche’s escape, the only one who manages to get to safety, and all the nuns then sentenced to death by decapitation. In the evocative and very intense finale, the women go up to the gallows singing the “Salve Regina” (‘Hail, Holy Queen’): and when the unfinished anthem ends with the execution of the last sister, Blanche appears from the middle of the crowd and strikes up the conclusion; reconciled with herself and self-assured, she then also mounts the gallows.

The *Dialogues* can be defined as a *Literaturoper* as the libretto is, in essence, the literary work itself. Moreover, regarding his work Poulenc stated: “I was familiar with [...] Bernanos’s play, which I had read, reread and seen twice, but I was unaware of its verbal rhythm, a detail that for me is fundamental.” Fascinated by Bernanos’ “verbal rhythm”, Poulenc translated the text with discreet faithfulness and transparency, and this is perhaps one of the reasons the opera is so beautiful. Of course, compared to the source text Poulenc made some cuts, starting with the prologue and the panic of the crowd, the birth of Blanche and the death of the marquise. This antecedent is rightly mentioned shortly afterwards by the Marquis de la Force who, in the first scene of the work, narrates the episode dating back fifteen years earlier, basically using the words in the caption in Bernano’s prologue.

Poulenc dedicated his score “To the memory of my mother who revealed music to me, to Debussy who gave me the pleasure of writing it, to Monteverdi, Verdi and Mussorgsky who have been a model for me here”. Certain music references are explained by Poulenc himself. Speaking of Verdi, “The records of *AIDA* enchant me – he wrote in a letter to the baritone Poirre Bernac –; I understood the tessitura of the contralto. Very useful for death. The *filatura* sounds of Tebaldi are ideal for the second Prioress”. And then: “In the *Dialogues* it is the spirit of Monteverdi and Mussorgsky that guides me – he writes



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell’Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

to Henri Sauguet –. I have always thought, for example, that the soprano aria of *Ballo delle ingrato* is the model of an operatic aria of such extraordinary intensity in which it is necessary to make the words understood at all costs”. But the main characteristics of the work reveal the influence of Debussy; for example, the “verbal rhythm” mentioned above and in general the aesthetics of *dépouillement*, that ‘stripping’ that is the search for an essentiality capable of evoking and leading to the deepest introspection. Debussy also uses *Leitmotive* in a symbolic-allusive way; in other words, recurring motifs that create connections, or rather relations of a different mysterious nature. Take for example the first theme that opens the opera and is associated with the Marquis de la Force: this anxious theme, one that is characterised by ascending staccatos returns during Blanche’s conversation with her brother in the convent parlour, when the latter tells his sister that “our father believes that you are not safe here”. The same theme will be heard again at the end of the opera, in the Marquis’ library that has been “completely looted”, during the scene between Blanche and Mère Marie, when the daughter is becoming increasingly obsessed with fear, recalling her father who died at the guillotine.

Despite some problems with copy rights – purchased in the meantime by the North American playwright Emmet Lavery, who had made his own theatrical adaptation – Poulenc launched himself with enthusiasm and frenzy into the writing of the score. He began composing it in August 1953. He wrote until March, but then had to stop work due to excessive emotional involvement that led to depression. The opera soon became an obsession of his: Blanche’s anxieties in the face of death seemed to echo his own, having empathically suffered from the long agony of his companion, Lucien Roubert, who had cancer. It was not until 1955 that he resumed writing and completed the orchestration in June 1956.

The world première took place on 26 January 1957 at Teatro alla Scala in Milan, in the Italian version by Flavio Testi: under the direction of Nino Sanzogno, it was performed by Scipio Colombo (Marquis de la Force), Nicola Filacuridi (Cavaliere de la Force), Virginia Zeani (Blanche de la Force), Gianna Pederzini (Madame de Croissy), Gigliola Frazzoni (Mother Marie), Eugenia Ratti (Sister Constance), Leyla Gencer (Madame Lidoine), Fiorenza Cossotto (Sister Matilde) and Alvinio Misciano (Chaplain of Carmel). The premiere of the French version took place five months later, on 21 June of the same year, at Opéra Garnier in Paris, with Denise Duval, Denise Scharley, Régine Crespin, Rita Gorr and Liliane Berton and under the direction of Pierre Dervaux.

Argomento*

a cura di Gianfranco Vinay

ATTO PRIMO

QUADRO PRIMO

La biblioteca del Marchese de la Force, a Parigi, nell'aprile del 1789. Il Cavaliere de la Force entra in modo irruente nella biblioteca, risvegliando il padre appisolato in una poltrona. Si è permesso di disturbarlo perché è preoccupato per la sorte di Blanche, sua sorella, la cui carrozza teme possa essere stata bloccata da una folla tumultuante. Una carrozza, un tumulto ridestano immediatamente nel Marchese il ricordo della moglie, morta dopo aver dato alla luce Blanche in seguito allo spavento provocato dalla folla che aveva preso d'assalto la carrozza. L'inquietudine del Cavaliere è accresciuta dal fatto che la sorella è per natura estremamente impressionabile e paurosa. Mentre il Marchese cerca di minimizzare le preoccupazioni del figlio, giunge Blanche sana e salva. Spossata dal timore che la folla potesse aggredirla ma anche dalla lunghezza di una funzione religiosa alla quale ha partecipato, chiede al padre il permesso di andarsi a riposare prima di cena. Padre e figlio, dopo aver scambiato qualche battuta, sono sorpresi da un grido di terrore: Blanche si è spaventata alla vista di un'ombra sul muro, proiettata dalla fiaccola del domestico. Ritorna quindi dal padre, e dichiarandosi inadatta e troppo fragile per affrontare la vita mondana, gli chiede il permesso di entrare nel Carmelo, con la speranza che, abbandonando e sacrificando tutto, Dio le restituisca l'onore macchiato dalla sua pavidità.

QUADRO SECONDO

Il parlatorio del Carmelo di Compiègne, qualche settimana dopo. Dietro una grata che la separa dalla Madre Superiora, una suora anziana e malata, Blanche risponde alle domande che le vengono rivolte per saggiare la forza e la serietà della sua vocazione. Blanche risponde che ciò che la spinge a prendere gli ordini religiosi è l'attrazione esercitata da una vita eroica. Al che la Superiora, dopo aver denunciato la natura illusoria di un eroismo così concepito, afferma che l'unica ragion d'essere del Carmelo è la preghiera. Blanche si dichiara disposta ad affrontare le prove più dure pur di entrare in convento perché non le resta altro rifugio. La Madre Superiora le fa allora notare che la Regola non è un rifugio, che non è essa a salvaguardare le carmelitane, ma le carmelitane a osservare la Regola. Le chiede quindi se abbia pensato a un nome da religiosa se verrà ammessa come

novizia. Blanche, con grande sorpresa della Superiora, risponde che vorrebbe chiamarsi Suor Blanche dell'Agonia di Cristo.

QUADRO TERZO

La dispensa all'interno del convento. Blanche e un'altra novizia, Constance, stanno occupandosi delle provvigioni. Constance, una giovane vivace e piena di gioia di vivere, chiacchiera incessantemente di argomenti frivoli e piacevoli, come della festa di matrimonio alla quale ha partecipato prima di entrare in convento. Blanche la rimprovera di tanta gaiezza mentre la Madre Superiora è in fin di vita. Constance, allora, in uno slancio di generosità, si dichiara disposta a offrire a Dio la sua vita in cambio di quella della Superiora, e sollecita a fare lo stesso Blanche, che bolla di infantilismo un atteggiamento simile. Constance dice di essere di parere contrario, di avere sempre desiderato di morire giovane, e di essere anzi certa che il suo desiderio sarà esaudito: la prima volta che l'ha incontrata, ha avuto il presentimento che sarebbero morte entrambe, ancora giovani, lo stesso giorno e la stessa ora, senza sapere di che giorno e di che ora si tratta.

QUADRO QUARTO

Infermeria del convento. La Madre Superiora, a letto, è terrorizzata dalla morte che sente approssimarsi sempre più. Le assidue meditazioni nel corso dei decenni che ha passato in convento non le sono servite ad attenuare lo sconforto e la paura presente. A Suor Marie, che la sta assistendo, raccomanda Suor Blanche dell'Agonia di Cristo, la novizia per cui è maggiormente preoccupata. È rimasta colpita dal fatto che abbia scelto lo stesso nome da religiosa che avrebbe voluto scegliere lei stessa quand'era entrata in convento; ma poi vi aveva rinunciato, messa in guardia dalla Superiora di quel tempo che «chi entra nel Getsemani non ne esce più». A Suor Blanche, che ha mandato a chiamare, la Superiora dice che avrebbe volentieri sacrificato la vita per salvarla dai pericoli cui è esposta, ma nell'ora presente non può offrirle che la sua morte, una povera morte. Dopo averle raccomandato la semplicità e la fiducia in Dio, la benedice e la congeda. Ritorna Suor Marie con il medico al quale la Superiora chiede un altro po' di tonico per poter trovare la forza necessaria a congedarsi dalle sue consorelle. Suor Marie la invita a non preoccuparsi più di altri all'infuori di Dio. Al che la Superiora replica che non sta a lei di preoccuparsi di Lui, ma a Lui piuttosto di preoccuparsi di lei. Suor Marie fa allora chiudere le finestre per evitare che le consorelle possano essere scandalizzate dalla Madre Superiora delirante, che subito dopo ha una visione della cappella del convento profanata e insanguinata. Suor Marie dispone che la vita conventuale si svolga come d'abitudine e fa avvertire le consorelle che non potranno vedere la Superiora nel corso della giornata. Solo Blanche rientra e si avvicina al letto della Superiora che, dopo averle fatto una raccomandazione e aver pronunciato ancora qualche parola sconnessa, muore. Blanche cade in ginocchio, singhiozzando.

ATTO SECONDO

QUADRO PRIMO

Nella cappella. Blanche e Constance vegliano il corpo della Madre Superiora. Constance esce a cercare le consorelle che devono darle il cambio. Blanche, spaventata dal fatto di rimanere sola con il cadavere, rabbrivisce e si precipita verso la porta nell'esatto momento in cui entra Suor Marie. Cerca di scusarsi per aver abbandonato il suo posto, ma Suor Marie, imputando più al freddo che alla paura i brividi della novizia, la accompagna alla cella dispensandola dalle preghiere e consigliandola di dormire e di non pensare più all'inadempienza. Domani mattina ne proverà dolore e potrà allora chiedere perdono a Dio.

INTERLUDIO PRIMO

Constance e Blanche portano delle composizioni di fiori sulla tomba della Madre Superiora. Constance coi fiori restanti propone di fare un mazzo da offrire alla nuova Superiora. Blanche si chiede se Suor Marie ami i fiori. Constance desidererebbe che proprio lei fosse eletta Superiora, al che Blanche la rimprovera della sua ingenua speranza che Dio esaudisca sempre i suoi desideri. Constance le risponde che magari la logica divina consiste proprio



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

in ciò che gli uomini intendono per casualità. Riflette quindi sulla morte della Superiora. La sua agonia le è parsa troppo lunga e faticosa: come se avesse vissuto una morte che non era la sua, né più né meno come quando per sbaglio si indossa un vestito confezionato su misura per un altro. Quell'altro, al momento di morire, sarà colpito della serenità con cui andrà incontro alla morte: non si muore ciascuno per sé, ma gli uni per gli altri e anche gli uni al posto degli altri.

QUADRO SECONDO

Sala capitolare. L'intera comunità è riunita per giurare obbedienza alla nuova Madre Superiora, che non è Suor Marie, come tutte si aspettavano, ma Suor Marie-Thérèse di Sant'Agostino (Madame Lidoine, secondo lo stato civile), di origini modeste, che con parole semplici predica le virtù essenziali di una carmelitana: la buona volontà, la pazienza e lo spirito di conciliazione. La preghiera è il loro compito principale e nulla deve distrarle da essa; neppure il pensiero del martirio: la preghiera è un dovere, il martirio una ricompensa. L'intera comunità intona quindi l'Ave Maria.

INTERLUDIO SECONDO

Qualcuno suona insistentemente alla porta del convento. È il Cavaliere de la Force che, prima di partire in terra straniera per combattere a fianco dell'esercito controrivoluzionario, vuole parlare a sua sorella. La Madre Superiora, vista l'eccezionalità della situazione e dei tempi, concede questo strappo alla Regola, ma desidera che Madre Marie assista al colloquio.

QUADRO TERZO

Il parlatorio del convento. Il Cavaliere de la Force cerca di convincere Blanche a ritornare a casa perché suo padre stima che non sia più sicura in convento. Blanche replica dicendo che non si è mai sentita così sicura come ora, ma il fratello, conoscendola a fondo, reputa illusorio questo senso di sicurezza, conseguenza non tanto della paura della realtà esterna, del mondo, ma della paura della paura: bisogna saper rischiare la paura come si rischia la morte; il vero coraggio sta in questo rischio. Blanche cerca di convincerlo che la vita monastica l'ha cambiata. È ormai una figlia del Carmelo che soffrirà anche per lui: anche lei ha una battaglia da combattere, con i suoi rischi e i suoi pericoli. Il Cavaliere de la Force, prima di uscire, la osserva con un lungo sguardo indefinibile. Blanche, spossata da quel confronto, si sostiene alla grata per non cadere, assalita dal dubbio di aver peccato d'orgoglio. Suor Marie la invita a ricomporsi soggiungendo che l'unico modo per vincere il proprio orgoglio è di salire più in alto di esso.

QUADRO QUARTO

La sacrestia del convento. Il Cappellano ha finito di officiare la sua ultima messa nel Carmelo. Intona l'Ave Verum cantato da tutta la comunità. Ormai messo al bando, deve nascondersi e camuffarsi. Constance depreca la codardia dei francesi che permettono che i preti siano perseguitati. Le consorelle si sforzano di comprendere in qual modo la paura si impossessi

a poco a poco di tutte le coscienze. La Madre Superiora interviene dicendo che, quando i sacerdoti vengono a mancare, i martiri abbondano, e così si ristabilisce l'equilibrio della Grazia. Suor Marie coglie la palla al balzo e propone che le carmelitane si votino al martirio perché la Francia possa ancora avere dei sacerdoti. La Superiora controbatte che è stata fraintesa, e che comunque non sta a loro decidere se i loro nomi debbano comparire sul breviario. Qualcuno suona e bussa violentemente alla porta del convento. Il Cappellano deve nascondersi per non compromettere le monache, le quali, spaventate, si ammassano tutte in un canto della stanza. Suor Marie va ad aprire e tiene testa con molta fermezza e sangue freddo ai commissari rivoluzionari che ordinano alle carmelitane di sgombrare il convento entro ottobre (1792). Alla fine del contraddittorio, il Primo commissario confida segretamente alla suora di essere un ex sacrestano, fratello di latte del vicario, costretto, di questi tempi, a «urlare con i lupi». Per dimostrare la sua buona fede, la avverte di diffidare del fabbro Blancart, un delatore. I commissari e la folla escono. Suor Jeanne avverte le consorelle che la Madre Superiora deve partire per Parigi. Quindi dà a Blanche, rimasta fino ad allora appollaiata su una seggiola come un uccello ferito, la statuetta del Piccolo Re Glorioso, dicendo che le infonderà coraggio. Spaventata dal canto del *Ça ira* intonato dalla folla, all'esterno del convento, lascia cadere la statuetta, che si fracassa al suolo, soggiungendo: «Oh! il Piccolo Re è morto! Non ci resta che l'Agnello di Dio».

ATTO TERZO

QUADRO PRIMO

La cappella del Carmelo completamente devastata. Alla presenza del Cappellano, l'intera comunità è riunita, tranne la Madre Superiora, occupata a Parigi. Suor Marie propone alle consorelle di votarsi tutte insieme al martirio «per meritare la sopravvivenza del Carmelo e la salvezza della Patria comune». Aggiunge però che, vista l'importanza dell'impegno e della responsabilità individuale, il voto avverrà a scrutinio segreto, e dovrà essere unanime: basterà un solo voto contrario a invalidarlo. Il Cappellano si presta a fare da scrutatore e, dopo aver raccolto i foglietti, comunica a bassa voce il risultato a Suor Marie, che dichiara esservi un voto contrario. Tutti gli sguardi si affissano su Blanche, al che Suor Constance afferma di esser responsabile del voto contrario, ma di volerlo ritirare associandosi alla decisione comune. Il Cappellano allora decide che, per sacralizzare la loro intenzione, tutte le carmelitane pronuncino il voto, due alla volta, giurando sul Vangelo, a cominciare dalle più giovani. Suor Blanche e Suor Constance giurano per prime, dopodiché, approfittando della confusione delle consorelle che compiono lo stesso rito, Blanche fugge via.

INTERLUDIO PRIMO

Un Ufficiale rivoluzionario si felicita con le carmelitane, che stanno lasciando il convento in abiti civili, per il loro senso della disciplina. Le avverte che la nazione le terrà d'occhio e che non dovranno aver contatti con membri del clero e con controrivoluzionari. La Madre Superiora, rimasta sola con le consorelle, invia una di loro dal Cappellano per avvertirlo

che sarebbe troppo pericoloso officiare la messa in segreto, com'era convenuto. Suor Marie, sollecitata a esprimere il suo parere, ricorda alla Superiora che tutte queste cautele mal si addicono a una comunità che si è votata al martirio. Al che la Superiora replica che, se ognuna di loro risponderà del suo voto di fronte a Dio, lei dovrà rispondere per tutte e che è sua abitudine tenere i conti in regola.

QUADRO SECONDO

La biblioteca del Marchese de la Force, saccheggiata e trasformatasi in un grande ripostiglio multiuso. Blanche, in vesti civili, divenuta la serva dei nuovi inquilini, è ai fornelli. Entra improvvisamente Suor Marie. Anche lei in abiti civili, è venuta a cercarla per metterla in salvo. Blanche replica di sentirsi sicura dov'è perché, caduta così in basso, nessuno si occuperà più di lei. Nel rispondere a Suor Marie si è distratta, e rischia di far bruciare il ragù. Suor Marie interviene a tempo, ma Blanche è in preda a una crisi di nervi. L'unica persona che poteva capirla, suo padre, è stato ghigliottinato. Nata nella paura, trova giusto che ora sconti la sua debolezza di carattere con il disprezzo degli altri. Suor Marie replica che lo sconforto non deriva dal disprezzo degli altri, ma da quello di sé medesimi. Rivolgendosi a Blanche con il suo nome da religiosa, il che la scuote immediatamente dalla sua angoscia, la invita



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

a rifugiarsi temporaneamente a Parigi da persone fidate di cui le lascia l'indirizzo. La voce della nuova padrona di casa ingiunge a Blanche di andare a fare le compere. Dopodiché, Suor Marie se ne va, convinta che Blanche seguirà il suo consiglio.

INTERLUDIO SECONDO

Una strada di Parigi. Voci di passanti, fra cui quella di una Vecchia che parla dell'arresto delle carmelitane di Compiègne e chiede poi a Blanche se abbia dei parenti laggiù. Blanche nega, visibilmente scossa dalla notizia. Poi, atteggiandosi come chi ha preso una decisione disperata, se ne va via veloce.

QUADRO TERZO

Una cella della Conciergerie. La Madre Superiora cerca di consolare le carmelitane dopo la prima notte di prigionia. Afferma inoltre di condividere il voto di martirio che hanno pronunciato in sua assenza e di assumere ora su di sé la responsabilità del suo adempimento. Suor Constance le chiede se abbia notizie di Blanche. Ricevuta una risposta negativa, dice di esser sicura che Blanche ritornerà, perché durante la notte ne ha avuto la premonizione in sogno. Le consorelle, a eccezione della Madre Superiora, scoppiano a ridere. Entra quindi il Carceriere per avvertirle che il Tribunale rivoluzionario le ha condannate tutte a morte. Quando esce, la Madre Superiora le benedice e consacra a Dio il voto da cui tutte sono ora legate.

INTERLUDIO TERZO

Il Cappellano incontra Suor Marie in una strada parigina e l'avverte che tutte le consorelle sono state condannate a morte. Suor Marie vuole allora raggiungerle subito per morire assieme a loro, al che il Cappellano replica ricordandole che non è lei, ma Dio che ha deciso per lei una diversa sorte, alla quale dovrà sottostare mortificando il suo orgoglio.

QUADRO QUARTO

Piazza della Rivoluzione. Le carmelitane scendono dal carro dei condannati a morte e cantando il Salve Regina, salgono al patibolo. Ogni volta che la lama cade, il coro diminuisce di intensità. Constance, salita per ultima, scorge Blanche fra la folla. Si ferma un istante, il suo viso si illumina di felicità, per riprendere poi il suo cammino verso il patibolo. Blanche sale a sua volta riprendendo il canto, fra la folla ammutolita. Si ode per l'ultima volta la lama cadere, dopodiché la folla comincia a disperdersi.

* *L'Argomento in quattro lingue e il successivo libretto francese/italiano sono pubblicati per gentile concessione del Teatro alla Scala.*

Synopsis

ACT ONE

SCENE ONE

The library of Marquis de la Force, Paris, April 1789. The Marquis's son, the Chevalier, bursts into the library and wakes his father who has been dozing in an armchair. His son has taken the liberty of disturbing him because he is worried about the fate of his sister Blanche, whose carriage he fears may have been held up by a mob. The thought of a carriage and rioting crowds immediately remind the Marquis of his late wife. After giving birth to Blanche, the Marquise died of fright caused by the mob that had assaulted her carriage. The Chevalier's anxiety is aggravated by the fact that his sister is by nature deeply impressionable and easily frightened. While the Marquis tries to alleviate his son's distress, Blanche in person enters, safe and sound. Exhausted by her fear that the mob would attack her, but also by the length of a religious service she had been attending, she asks her father for permission to rest before dinner. While father and son are talking, they are surprised by a scream from Blanche, who has been terrified by the shadow of a manservant's torch projected onto the wall. The girl returns to her father, declaring that she is unsuited and too frail to face worldly life. She therefore begs his permission to enter the Carmelite convent. In this way she hopes that, by abandoning and sacrificing all, she may by the grace of God regain her honour which has until now been stained by cowardice.

SCENE TWO

The parlour of the Carmelite nuns of Compiègne, a few weeks later. Behind a screen separating her from the Mother Superior who is old and ill, Blanche answers questions calculated to test the strength and sincerity of her vocation. Blanche replies that what prompted her to take holy orders was the attraction she feels towards a heroic life. The Mother Superior condemns her view of heroism as illusory, and affirms that the sole reason for existence at the Carmelite convent is prayer. Blanche declares her readiness to stand the most severe trials if she can only enter the convent, for there is no other refuge open to her. The Mother Superior points out that the Rule is not a refuge; it is not the Rule that safeguards the Carmelite sisters, but the Carmelites who obey the Rule. Next, she asks the girl whether she has thought of what name she wishes to be known by if admitted as a novice. Much to the

Mother Superior's surprise, the girl answers that she would like to be called Sister Blanche of the Dying Christ.

SCENE THREE

The pantry at the convent. Blanche and another novice, Constance, are busy preparing victuals. Constance, an exuberant young woman, chatters incessantly about frivolous and pleasant topics, such as the wedding reception she attended before entering the convent. Blanche chides her for such gaiety when the Mother Superior is on her deathbed. In a fit of generosity, Constance then declares she is ready to lay down her life for God in exchange for that of the Mother Superior, and urges Blanche to do likewise. But the girl dismisses such attitudes as childish. Constance says she is of the opposite opinion and has always wished to die young. Indeed she is certain that her desire will be fulfilled. The first time they met she had a presentiment that they would die together while still young, on the same day and at the same hour, without knowing what that day and hour was. The infirmary at the convent. The Mother Superior is in bed, terrified by death which she feels drawing near. Her assiduous meditations during the decades spent in the convent fail to alleviate her present dejection and dread. She asks Sister Mary, who is nursing her, to take care of Sister Blanche of the Dying Christ, the novice who has been the biggest worry to her. She was struck by the girl's having chosen to be known by the same name as the one she herself had wanted to choose when she entered the convent, but which she had dropped after being warned by the Mother Superior of that time that "those who enter Gethsemane shall never leave it". Having summoned Sister Blanche, the Mother Superior tells her she would willingly have sacrificed her life to save her from the perils to which she is exposed, but at this hour can only offer her own wretched death. After urging Blanche to lead a life of simplicity and trust in God, she blesses her and sends her away. Sister Mary returns with the doctor, and the Mother Superior asks him for a little more tonic to give her the necessary strength to depart from her sisters. Sister Mary tells her not to worry any more about anyone else but the Lord. To which the Mother Superior retorts that it is not her business to worry about Him, but rather His to worry about her. Sister Mary closes the windows lest the other sisters be scandalized by the now delirious Mother Superior, who immediately afterwards has a vision of the convent chapel desecrated and bloodstained. Sister Mary makes arrangements for life at the convent to carry on as usual, and has the sisters informed that they will not be able to see the Mother Superior during that day. Only Blanche re-enters and stands by the bedside of the dying woman. After telling her not to forget one final thing, and muttering a few more disconnected words, the Mother Superior dies. Blanche drops to her knees, sobbing.

ACT TWO

SCENE ONE

In the chapel. Blanche and Constance keep watch over the Mother Superior's dead body. Constance goes out to look for the sister companions who must now relieve her vigil.

Frightened at being left alone with the corpse, Blanche shivers and runs to the door, at the exact moment in which Sister Mary enters. She attempts to apologize for having abandoned her post. But Sister Mary, who attributes the novice's shivers more to the cold than to fear, takes her to her cell and dispenses her from prayers, advising her to get some sleep and not to think any more about failure in duty. Tomorrow morning she will feel sorrow and will be able then to ask God for forgiveness.

INTERLUDE ONE

Constance and Blanche lay flowers on the Mother Superior's grave. With the remaining flowers Constance proposes that they compose a bunch to present to the new Mother Superior. Blanche wonders if Sister Mary likes flowers. Constance would like her to be elected Superior, but Blanche chides her for naively wishing that God should always fulfil her desires. Constance replies that perhaps divine logic consists precisely in what men intend by chance. Reflecting on the Mother Superior's death, it seems to her that her end has been too long and exhausting: as if she had suffered a death that was not her own, or had mistakenly put on clothes made for someone else. That other person, at the hour of death, will be struck by the calmness with which she faces the end. One does not die each for oneself, but each for others and even one instead of the other.



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

SCENE TWO

Capitular hall. The whole community are gathered to take an oath of obedience to the new Mother Superior. She is not Sister Mary, as they had all expected, but Sister Mary-Thérèse of Saint Augustine (formerly Madame Lidoine), a woman of humble origins. Using plain words, the new Mother preaches the essential virtues of a Carmelite: good will, patience and a conciliatory spirit. Prayer is their main task and nothing must distract them from it – not even the thought of martyrdom. Prayer is a duty, martyrdom a reward. The whole community then intones the Ave Maria.

INTERLUDE TWO

Someone rings insistently at the convent door. It is the Chevalier de la Force, who, before leaving for foreign lands to fight alongside the counter-revolutionary army, wishes to speak with his sister. The Mother Superior, in view of the exceptional nature of the situation and of the times, grants this break in the rule, but wishes Mother Mary to be present during their conversation.

SCENE THREE

The convent parlour. The Chevalier de la Force tries to convince Blanche to come home because her father believes she can no longer be safe in the convent. Blanche replies that she has never felt so safe as now, but her brother, who knows her inside-out, senses that this peace of mind is illusory, the consequence not so much of the fear of external reality, of the world, as of her fear of being afraid. She must know how to risk as one risks death; true courage lies in this risk. Blanche tries to convince him that life in the convent has changed her. She is by now a daughter of the Carmelites who will suffer for him too. She too has a battle to fight, with its risks and dangers. The Chevalier de la Force, before leaving, observes her with a long and puzzled expression on his face. Worn out by this confrontation, Blanche leans against the grating so as not to fall, seized with doubt that she may have committed the sin of pride. Sister Mary advises her to control herself, adding that the only way to defeat pride is to rise above it.

SCENE FOUR

The convent sacristy. The Chaplain has finished saying his last mass at the Carmelite convent. He intones the Ave Verum which is sung by the whole community. By now outlawed, the Chaplain must go into hiding and disguise. Constance deplores the cowardice of the French for allowing priests to be persecuted. The nuns struggle to understand in what way fear can manage little by little to gain possession of all consciences. The Mother Superior intervenes, saying that when priests are hard to come by, martyrs will abound, and thus redresses the balance of Grace. Mother Mary seizes the opportunity to propose that the Carmelites vow themselves to martyrdom, so that France may once again have priests. The Mother Superior retorts that she has been misunderstood, and that it is in any case none of their business to decide whether their names should appear in the breviary. Somebody rings and knocks violently at the convent door. The Chaplain has to hide so as not to

compromise the frightened nuns, who are huddled together in a corner of the room. Sister Mary opens the door and with cool courage confronts the revolutionary commissars. They order the Carmelites to dismantle the convent by October (1792). When these orders have been given, the First commissar secretly confides to the sister that he is a former sacristan, a foster-brother of the vicar, compelled in these troubled times to climb on the bandwagon. And to demonstrate his good faith, he tells her to beware of the blacksmith Blancart, who is a police informer. The commissars and the crowd go out. Sister Jeanne informs the sisters that the Mother Superior has to leave for Paris. Then she gives Blanche, who has until now remained perched on a high chair like a wounded bird, the statuette of the Little Glorious King, telling her that it will give her courage. Frightened by the word *Ça ira* sung by the crowd outside the convent, she drops the statuette which smashes on the floor, and adds these words: «Oh! the Little King is dead! Now we have only the Lamb of God».

ACT THREE

SCENE ONE

The Carmelite chapel completely devastated. In the presence of the Chaplain, the whole community has assembled, except for the Mother Superior, who is busy in Paris. Sister Mary proposes to the sisters that they all together vow martyrdom, in order «to merit the survival of the Carmelites and the salvation of their Country». She adds however that, given the importance of their individual commitment and responsibilities, the vote will be held by secret ballot, and must be unanimous: a single vote against the motion will suffice to render it invalid. The Chaplain offers to act as teller. After collecting their ballot papers, in a low voice he communicates the result to Sister Mary, who declares that there is one vote against. All eyes are fixed on Blanche, whereupon Sister Constance affirms that she is responsible for the vote against taking the vow, but now wishes to withdraw it and to join their common decision. The Chaplain accordingly decides that to sanction their intention, all the Carmelites should pronounce the vote, two at a time, swearing by the Bible and beginning with the youngest. Sister Blanche and Sister Constance take the oath first, after which Blanche, taking advantage of the confusion among her sisters while they also take the oath, makes her escape.

INTERLUDE ONE

A revolutionary Officer congratulates the Carmelite nuns, who are leaving the convent in lay clothing, on their sense of discipline. He warns them that the nation will be keeping an eye on them and that they must have no contact with members of the clergy or with counter-revolutionaries. The Mother Superior, who is alone now with the sisters, dispatches one of them to the Chaplain to warn him that it would be too dangerous to celebrate mass in secret, as had been arranged. Sister Mary, urged to express her opinion, reminds the Superior that all these precautions ill befit a community vowed to martyrdom. To which the Superior replies that, if each of them shall fulfil her vow in the face of the Lord, then she shall answer for them all and that it is her custom to keep matters under control.

SCENE TWO

The library of the Marquis de la Force, pillaged and transformed into a large multi-purpose box room. Blanche, dressed in secular clothes, has become a maid to the new tenants, and is busy cooking. Sister Mary enters suddenly. She too is in lay attire and has come to try to arrange for her safety. Blanche replies that she feels safe where she is because, having fallen so low, no one will take any notice of her any more. Sister Mary's questions have distracted her attention from the meat sauce, which nearly burns. Sister Mary intervenes in time, but Blanche succumbs to a fit of nerves. The only person who could have understood her was her father, and he has been guillotined. Born in fear, she finds it right that she should now repay her weakness of character through other people's contempt. Sister Mary replies that her distress derives not from other people's contempt, but from that for themselves. Addressing Blanche by her adopted religious name, which at once shakes her out of her anguish, she invites her to take refuge temporarily in Paris with some trusted people whose address she leaves with her. The voice of the new mistress of the house is heard ordering Blanche to do the shopping. After which Sister Mary goes out, convinced that Blanche will follow her advice.



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

INTERLUDE TWO

A street in Paris. The voices of passers-by, among which is heard that of an Old woman who speaks of the arrest of the Carmelites of Compiègne and then asks Blanche whether she has any relatives down there. Blanche says she hasn't, but is visibly shaken by the news. Then, with the air of one who has taken a desperate decision, she goes off hurriedly.

SCENE THREE

A cell at the Conciergerie. The Mother Superior tries to console the Carmelites after their first night in prison. She affirms moreover that she shares their vow to martyrdom, which they pronounced in her absence, and that she now personally assumes responsibility for its fulfilment. Sister Constance asks her if she has any news of Blanche. On hearing there is none, she says she is sure she will return, because during the night she had a premonition of it in a dream. The other sisters, with the exception of the Mother Superior, burst out laughing. The Jailer now enters to inform them that the Revolutionary tribunal has sentenced them all to death. When he goes out the Mother Superior blesses the nuns and consecrates to God the vow by which they are now all bound.

INTERLUDE THREE

The Chaplain meets Sister Mary in a Paris street and tells her that all her sister nuns have been sentenced to death. Sister Mary now wishes to join them at once to die with them, but the Chaplain reminds her that it is not she, but God, who has decided on a different fate for her, by which she must abide by mortifying her pride.

SCENE FOUR

Place de la Révolution. The Carmelite nuns get down from the condemned prisoners' cart and go up to the guillotine chanting the *Salve Regina*. Each time the blade falls, the chorus diminishes in intensity. Constance, who is the last to bow her head, catches sight of Blanche among the crowd below. She stops for a moment and her face lights up with happiness. Then she walks up to the guillotine. Blanche in her turn climbs the steps and takes up the chorus, watched by a now silent crowd. For the last time the blade is heard falling, after which the crowd begins to disperse.

Argument

PREMIER ACTE

PREMIER TABLEAU

La bibliothèque du Marquis de la Force, à Paris, en avril 1789. Le Chevalier de la Force entre précipitamment dans la bibliothèque et réveille son père qui somnolait dans un fauteuil. Il s'est permis de le déranger car il craint que le carrosse de sa soeur Blanche n'ait été arrêté par la foule tumultueuse. Ses craintes reportent aussitôt à la mémoire du Marquis le souvenir de sa femme, qui était morte en mettant au monde Blanche à la suite d'une grande peur subie lorsque son carrosse avait été assailli. Le Chevalier est d'autant plus inquiet que sa soeur a une nature impressionnable et peureuse. Le Marquis tente d'apaiser son fils lorsque Blanche arrive, saine et sauve. Étonnée à la fois par son retour à travers une foule agressive et par la longueur d'une fonction religieuse à laquelle elle vient de participer, Blanche demande à son père la permission d'aller se reposer avant de dîner. Alors que père et fils s'entretiennent, ils entendent un cri de terreur: Blanche, épouvantée à la vue d'une ombre sur le mur projetée par le flambeau du domestique, revient vers son père. Se trouvant inadaptée et trop fragile pour vivre dans le monde, elle lui demande de pouvoir entrer au Carmel: elle espère qu'en abandonnant tout et en sacrifiant tout, Dieu lui restituera son honneur entaché par son angoisse constante.

DEUXIÈME TABLEAU

Le parloir du Carmel de Compiègne, quelques semaines plus tard. Derrière une grille Blanche répond aux demandes que lui fait la Mère Supérieure, une religieuse âgée et malade, pour mettre à l'épreuve la solidité et le sérieux de sa vocation. Blanche répond que ce qui la pousse à entrer dans les ordres est l'attrait d'une vie héroïque, ce à quoi la Mère Supérieure rétorque qu'un héroïsme ainsi conçu est illusoire et que l'unique raison d'être du Carmel est la prière. Blanche se dit prête à affronter les plus dures épreuves pourvu d'entrer au couvent, car il ne lui reste aucun autre refuge. La Mère Supérieure lui fait alors remarquer que la Règle n'est pas un refuge, que ce n'est pas elle qui sauvegarde les carmélites mais que ce sont les carmélites qui doivent observer la Règle. Elle lui demande ensuite si elle a déjà songé au nom qu'elle voudrait prendre au cas où on l'accepterait comme novice. À la grande surprise de la Mère Supérieure, Blanche répond qu'elle voudrait s'appeler Soeur Blanche de l'Agonie du Christ.

TROISIÈME TABLEAU

Le garde-manger à l'intérieur du couvent. Blanche et une autre novice, Constance, s'occupent des provisions. Constance, pleine de vivacité et de joie de vivre, parle sans arrêt de choses frivoles et agréables, comme par exemple du mariage auquel elle a participé juste avant d'entrer au couvent. Blanche lui reproche sa gaîté alors que la Mère Supérieure est en train de mourir. Dans un élan de générosité, Constance se déclare prête à offrir à Dieu sa vie en échange de celle de la Mère Supérieure. Elle incite Blanche à en faire autant, mais celle-ci juge puéride une telle attitude. Constance, qui n'est pas de cet avis, dit qu'elle a toujours désiré mourir jeune, qu'elle est même certaine que son désir sera exaucé, et que la première fois qu'elles se sont rencontrées, elle a eu le pressentiment qu'elles mourraient ensemble, encore jeunes, le même jour et à la même heure, mais sans savoir à quelle occasion.

QUATRIÈME TABLEAU

L'infirmerie du couvent. La Mère Supérieure, alitée, est terrorisée par la mort qui s'approche. Les longues méditations qu'elle a faites durant toute sa vie passée au couvent ne lui sont d'aucun recours pour atténuer sa peur et son découragement. Elle recommande aux bons soins de Soeur Marie, qui l'assiste, Soeur Blanche de l'Agonie du Christ, la jeune novice qui la préoccupe davantage. Elle a été en effet frappée par le fait qu'elle ait choisi comme nom de religieuse le même qu'elle-même voulait prendre à son entrée au couvent et auquel elle avait renoncé sur le conseil de la Supérieure de l'époque qui lui avait dit: «Qui entre dans le Gethsémani n'en sort plus». Après avoir fait appeler Soeur Blanche, la Mère Supérieure lui dit qu'elle sacrifierait volontiers sa vie pour la sauver des dangers qui la menacent, mais que maintenant elle ne peut plus guère offrir que sa mort, une bien pauvre mort. Puis elle lui recommande la simplicité et la confiance en Dieu et lui donne sa bénédiction. Soeur Marie revient avec le médecin à qui la Supérieure demande un peu de tonique afin d'avoir assez de force pour dire un dernier adieu aux autres religieuses. Soeur Marie lui dit de ne plus se préoccuper de personne si ce n'est de Dieu; à quoi la Mère Supérieure répond que ce n'est pas elle qui doit se préoccuper de Lui, mais plutôt Lui qui doit se préoccuper d'elle. Soeur Marie fait alors fermer les fenêtres pour que les autres religieuses ne soient pas scandalisées par les propos de la Mère Supérieure qui délire et qui, dans son délire, voit la chapelle du couvent profanée et souillée de sang. Soeur Marie décide que la vie dans le couvent doit continuer comme à l'accoutumée et qu'aucune religieuse ne pourra voir la Mère Supérieure au cours de la journée. Seule Blanche entre à nouveau dans l'infirmerie et s'approche du lit. Après lui avoir fait une dernière recommandation et après avoir prononcé quelques mots sans sens, la Supérieure meurt. Blanche tombe à genoux, en sanglots.

DEUXIÈME ACTE

PREMIER TABLEAU

Dans la chapelle. Blanche et Constance veillent le corps de la Mère Supérieure. Constance sort pour aller chercher les religieuses qui doivent prendre la relève. Blanche, épouvantée à

l'idée d'être seule avec le cadavre, se met à trembler et se précipite vers la porte au moment même où entre Soeur Marie. Elle cherche à s'excuser d'avoir abandonné sa place, mais Soeur Marie, qui attribue ses frissons au froid plutôt qu'à la peur, l'accompagne dans sa cellule, la dispense des prières et lui conseille de dormir sans plus penser à sa défaillance, pour laquelle elle demandera pardon à Dieu le lendemain.

PREMIER INTERLUDE

Constance et Blanche portent des couronnes de fleurs sur la tombe de la Mère Supérieure. Avec les fleurs qui restent Constance propose de faire un bouquet pour l'offrir à la nouvelle Supérieure. Blanche se demande si Soeur Marie aime les fleurs. Constance voudrait que ce soit elle qui devienne la nouvelle Supérieure mais Blanche lui reproche son espoir ingénu que Dieu puisse exaucer tous ses désirs. Constance lui répond que la logique divine est peut-être justement ce que les hommes appellent le hasard; puis elle médite sur la mort de la Mère Supérieure, dont l'agonie lui a semblé trop longue et pénible, comme si elle avait vécu une mort qui n'était pas la sienne, un peu comme lorsque, par erreur, on enfile un vêtement qui a été fait sur mesure pour une autre personne. Et cette autre personne, lorsqu'elle mourra, sera frappée de la sérénité avec laquelle elle affrontera la mort: on ne meurt pas chacun pour soi, mais les uns pour les autres et même les uns à la place d'autres.



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

DEUXIÈME TABLEAU

Salle capitulaire. Toute la communauté est réunie pour faire ses vœux d'obéissance à la nouvelle Mère Supérieure, qui n'est pas Soeur Marie, comme toutes se l'attendaient, mais Soeur Marie Thérèse de Saint Augustin (Madame Lidoine de son vrai nom), d'humble origine, qui avec des mots simples prêche les vertus essentielles des carmélites: la bonne volonté, la patience et l'esprit de conciliation. La prière est leur devoir principal et rien ne doit les en distraire, même pas la pensée du martyr: la prière est un devoir, le martyr une récompense. Toutes entonnent ensuite l'Ave Maria.

DEUXIÈME INTERLUDE

Quelqu'un sonne avec insistance à la porte du couvent. C'est le Chevalier de la Force qui, avant de partir à l'étranger pour combattre aux côtés de l'armée contre-révolutionnaire, veut parler à sa soeur. La Mère Supérieure, vu le caractère exceptionnel de la situation, accepte d'enfreindre la Règle mais désire que Soeur Marie soit présente au colloque.

TROISIÈME TABLEAU

Le parloir du couvent. Le Chevalier de la Force essaie de convaincre sa soeur de rentrer à la maison car leur père estime qu'elle n'est pas davantage en sécurité dans le couvent. Blanche lui répond qu'elle ne s'est jamais sen connaît bien, pense que son sentiment de sécurité est illusoire et qu'il est moins une conséquence de la peur de la réalité extérieure, du monde, que de la peur de la peur: il faut savoir risquer la peur comme on risque la mort; le vrai courage réside dans ce risque. Blanche essaie de le convaincre que la vie au couvent l'a changée. Elle est maintenant une fille du Carmel et souffrira aussi pour lui: elle aussi a une bataille à livrer avec ses risques et ses dangers. Le Chevalier de la Force, avant de s'éloigner, l'observe longuement. Blanche, éprouvée par cette rencontre et craignant d'avoir commis un péché d'orgueil, s'agrippe à la grille pour ne pas tomber. Soeur Marie l'invite à se reprendre et ajoute que l'unique moyen pour vaincre l'orgueil est de le dépasser.

QUATRIÈME TABLEAU

La sacristie du couvent. L'Aumônier vient de célébrer sa dernière messe au Carmel. Il entonne l'Ave verum, repris par toutes les religieuses. Banni, il doit se cacher. Constance blâme la lâcheté des Français qui laissent que les prêtres soient persécutés, tandis que les religieuses essaient de comprendre de quelle manière la peur s'empare peu à peu de toutes les consciences. La Mère Supérieure remarque que, lorsque les prêtres diminuent, les martyrs augmentent, et ainsi l'équilibre de la Grâce est rétabli. Soeur Marie propose alors que les carmélites se vouent au martyr afin que la France puisse avoir encore des prêtres. La Supérieure dit alors qu'elle a été mal comprise et que ce n'est pas à elles de décider de faire entrer leur nom dans le bréviaire. Quelqu'un sonne et frappe violemment à la porte du couvent. L'Aumônier doit se cacher pour ne pas compromettre les religieuses. Celles-ci, effrayées, se regroupent dans un coin de la salle. Soeur Marie va ouvrir et tient tête avec fermeté et sang-froid aux commissaires révolutionnaires qui ordonnent aux carmélites d'évacuer le couvent d'ici octobre (1792). Au terme de la discussion, le Premier commissaire confie à la religieuse

qu'il est un ex-sacristain, frère de lait du vicaire, obligé par les événements, à «hurler avec les loups». Pour témoigner de sa bonne foi il l'avertit de se méfier du forgeron Blancart, qui est en fait un délateur. Les commissaires et la foule se retirent. Soeur Jeanne avertit les autres religieuses que la Mère Supérieure doit partir à Paris, et elle donne ensuite à Blanche, qui est restée perchée sur une chaise, telle un oiseau blessé, la statuette du Petit Roi Glorieux, lui disant qu'elle lui insufflera du courage. Terrifiée par le chant *Ça ira* repris par la foule à l'extérieur du couvent, Blanche laisse tomber la statuette qui se brise; elle prononce alors ces mots: «Oh! le Petit Roi est mort! Il ne nous reste que l'Agneau de Dieu».

TROISIÈME ACTE

PREMIER TABLEAU

La chapelle du couvent complètement dévastée. Toutes les religieuses, à l'exception de la Mère Supérieure, occupée à Paris, sont réunies à la présence de l'Aumônier. Soeur Marie leur propose de voter toutes ensemble pour aller au martyre «pour mériter la survie du Carmel et sauver leur Patrie commune». Elle ajoute toutefois que, vu l'importance de l'engagement et de la responsabilité individuelle, le vote sera secret et devra être unanime: une seule voix contraire suffira pour l'invalider. L'Aumônier est d'accord d'être le scrutateur et, après avoir ramassé les billets, il communique à voix basse le résultat à Soeur Marie, qui déclare alors qu'il y a une voix contraire. Tous les regards se fixent sur Blanche, mais Soeur Constance affirme que cette voix contraire est la sienne et qu'elle la retire car elle tient à s'associer à la décision commune. L'Aumônier décide alors que, pour sacraliser leur intention, toutes les carmélites doivent, deux par deux et en commençant par les plus jeunes, exprimer leur vote en jurant sur l'Évangile. Soeur Blanche et Soeur Constance jurent les premières, puis, profitant de la confusion durant le serment des autres religieuses, Blanche s'enfuit.

PREMIER INTERLUDE

Un Officier révolutionnaire félicite les carmélites, qui quittent le couvent en habits civils, de leur sens de la discipline. Il les avertit que la nation les surveillera et qu'elles ne devront avoir aucun contact avec d'autres membres du clergé et avec des contre-révolutionnaires. La Mère Supérieure, restée seule avec les religieuses, envoie l'une d'elle auprès de l'Aumônier pour l'avertir qu'il serait trop dangereux de célébrer la messe en secret, comme convenu. Soeur Marie, à laquelle elle demande son avis, lui rappelle que toutes ces précautions ne sont pas dignes d'une communauté qui s'est vouée au sacrifice. À quoi la Supérieure répond que, si chacune d'elle doit répondre de sa décision devant Dieu, elle devra en répondre pour toutes, et qu'elle a pour habitude de tenir ses comptes en règle.

DEUXIÈME TABLEAU

La bibliothèque du Marquis de la Force, saccagée et transformée en un grand débarras. Blanche, en habits civils et devenue la servante des nouveaux locataires, s'affaire dans la cuisine. Soeur Marie entre à l'improviste, elle aussi en habits civils. Elle vient chercher Blanche pour la

mettre à l'abri. Blanche lui répond qu'elle se sent sûre là où elle est, car, après être tombée si bas, personne ne s'occupera plus d'elle. Distracte, elle risque de laisser brûler le ragoût. Soeur Marie intervient à temps tandis que Blanche a une crise de nerfs. La seule personne qui pouvait la comprendre, son père, a été guillotiné. Née dans la peur, elle trouve juste qu'elle paie maintenant la faiblesse de son caractère par le mépris des autres. Soeur Marie lui répond que le découragement ne vient pas du mépris des autres mais du mépris de soi-même. L'appelant par son nom de religieuse – ce qui la fait brusquement réagir à son angoisse – elle l'invite à se réfugier temporairement à Paris chez des personnes sûres, dont elle lui donne l'adresse. La voix de la nouvelle patronne de Blanche lui ordonne d'aller faire les commissions. Soeur Marie s'éloigne alors, convaincue que Blanche suivra ses conseils.

DEUXIÈME INTERLUDE

Une rue de Paris. Voix des passants, parmi lesquelles celle d'une Vieille qui parle de l'arrestation des carmélites de Compiègne et qui demande à Blanche si elle a des parents dans cette ville. Blanche nie, mais elle est visiblement bouleversée à l'annonce de cette nouvelle. Puis, comme si elle prenait une décision désespérée, elle s'éloigne rapidement.



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

TROISIÈME TABLEAU

Un cachot de la Conciergerie. La Mère Supérieure essaie de consoler les carmélites après leur première nuit en prison. Elle affirme en outre vouloir partager leur vœu de martyr, qu'elles avaient prononcé durant son absence, et de prendre sur elle la responsabilité de son geste. Soeur Constance lui demande si elle a des nouvelles de Blanche et, à la réponse négative de la Supérieure, elle se dit sûre qu'elle reviendra, car durant la nuit elle a fait un rêve prémonitoire. Toutes les religieuses, à l'exception de la Mère Supérieure, se mettent à rire. Le Geôlier entre alors pour leur annoncer que le Tribunal révolutionnaire les a toutes condamnées à mort. Quand il ressort, la Mère Supérieure leur donne sa bénédiction et offre à Dieu le vœu par lequel elles sont toutes unies.

TROISIÈME INTERLUDE

L'Aumônier rencontre Soeur Marie dans une rue de Paris et lui annonce que toutes les religieuses sont condamnées à mort. Soeur Marie veut alors les rejoindre immédiatement pour mourir avec elle, mais l'Aumônier lui rappelle que ce n'est pas elle, mais Dieu qui a décidé pour elle un sort différent, auquel elle doit se soumettre, et mortifier ainsi son orgueil.

QUATRIÈME TABLEAU

Place de la Révolution. Les carmélites descendent du char des condamnés à mort et chantent le *Salve Regina* en montant sur l'échafaud. À chaque fois que le couperet tombe, le chœur diminue d'intensité. Constance, qui y monte la dernière, aperçoit Blanche dans la foule. Elle s'arrête un instant, le visage illuminé de joie, avant de se diriger à nouveau vers le bourreau. Blanche monte alors à son tour sur l'échafaud en chantant, tandis que la foule se tait tout à coup. On entend tomber une dernière fois le couperet, puis la foule commence à se disperser.

Handlung

ERSTER AKT

ERSTES BILD

Die Bibliothek des Marquis de la Force in Paris, im April 1789. Der Chevalier de la Force betritt lärmend die Bibliothek und weckt damit seinen Vater, den Marquis, der in einem Sessel schlief. Er erlaubt sich das, denn er ist sehr besorgt für seine Schwester Blanche; er fürchtet, ihre Kutsche könnte von den Revolutionären blockiert worden sein. Eine Kutsche, ein Tumult wecken bei dem Marquis sofort die Erinnerung an seine Frau. Sie starb bei der Geburt von Blanche, nachdem ihre Kutsche von einer aufgebrachten Volksmenge bedroht worden war und sie zu Tode erschrak. Die Unruhe des Chevalier ist um so grösser, da die Schwester ausserordentlich empfindlich und ängstlich ist. Während der Marquis versucht die Sorgen des Sohnes zu zerstreuen, erscheint Blanche, gesund und munter. Sie ist erschöpft von der gerade durchgestandenen Angst, aber auch von einer langen religiösen Zeremonie, an der sie teilgenommen hat. Sie bittet um Erlaubnis, sich vor dem Essen ausruhen zu können. Vater und Sohn unterhalten sich, bis ein Schreckensschrei sie überrascht: Blanche wurde geängstigt vom Schatten eines Dieners mit der Fackel. Sie kommt zurück und erklärt dem Vater, sie sei ungeeignet und psychologisch zu zerbrechlich für das weltliche Leben. Sie bittet um die Erlaubnis, in das Kloster, den Karmel, eintreten zu dürfen. Sie hofft, dass Gott sie von dem Makel ihrer Angst erlösen werde, wenn sie bereit sei, alles zu verlassen und zu opfern.

ZWEITES BILD

Das Sprechzimmer des Karmeliterinnen – klosters in Complègne, einige Wochen später. Hinter einem Gitter, das sie von der Priorin, einer alten und kranken Nonne, trennt, antwortet Blanche auf die Fragen, die die Kraft und den Ernst ihrer Entscheidung prüfen sollen. Blanche antwortet, dass der Grund, warum sie zur Nonne geweiht werden will in der Anziehungskraft eines heroischen Lebens liegt. Die Priorin antwortet, ein solcher Heroismus sei Illusion; der einzige Sinn des Klosters liege im Gebet. Blanche will sich den härtesten Prüfungen unterwerfen, wenn sie dadurch aufgenommen werden kann. Sie hat keine andere Zuflucht. Für die Priorin ist die Disziplin des klösterlichen Lebens keine Zuflucht. Die Disziplin ist kein Schutz für die Karmeliterinnen, sondern etwas, das sie einhalten müssen.

Dann fragt sie, ob Blanche schon einen Namen gewählt hat, wenn sie als Novizin angenommen werden sollte. Zu ihrer grossen Überraschung antwortet Blanche, sie habe den Namen Schwester Blanche von der Todesangst Christi gewählt.

DRITTES BILD

Die Speisekammer im Kloster. Blanche und eine andere Novizin, Constance, beschäftigen sich mit den Vorräten. Constance, Jung, lebhaft und voller Lebensfreude, redet unaufhörlich von frivolen und amüsanten Dingen, wie einer Hochzeitsfeier, an der sie teilgenommen hat, bevor sie ins Kloster kam. Blanche ermahnt sie, ihre Fröhlichkeit sel falsch am Platze, während die Priorin Im Sterben liegt. Constance ist so grossherzig zu erklären, sie gäbe ihr Leben, wenn sie damit die Priorin retten könne, und sie fordert Blanche auf, das Gleiche zu tun. Blanche meint, ihre Haltung sei die eines Kindes. Constance aber ist anderer Meinung: sie habe sich immer gewünscht jung zu sterben, und sie sel sicher, dass dieser Wunsch erhört werde. Als sie Blanche zum ersten Mal traf, hatte sie die Vorahnung, dass sie beide zusammen sterben würden: jung noch, am gletchen Tag, zur gleichen Stunde. Aber sie kennt weder den Tag, noch die Stunde.

VIERTENS BILD

Die Krankenstation des Klosters Die Priorin liegt auf dem Bett. Der Gedanke an den nahen Tod erschreckt sie tief. Die Meditationen während all der Jahre, die sie im Kloster verbracht hat, haben es nicht vermocht, die augenblickliche Trostlosigkeit und Angst zu lindern. Schwester Marie, die sie pflegt, legt sie das Schicksal Schwester Blanches von der Todesangst Christians Herz. Sie ist die Novizin, die ihr am meisten Sorgen macht. Es machte sie betroffen, dass die Novizin den gleichen Namen wählte, den sie selbst wählen wollte, als sie ins Kloster eintrat; aber dann hatte sie auf ihn verzichtet, denn die Priorin von damals hatte sie gewarnt: «Wer den Garten von Gethsemane betritt, verlässt ihn nicht mehr». Sie lässt Schwester Blanche zu sich rufen und sagt ihr, sie hätte gern das Leben geopfert um Blanche vor den Gefahren zu retten, die sie bedrohen, aber in ihrer letzten Stunde kann sie ihr nur ihren Tod opfern, einen armen Tod. Einfachheit und Vertrauen in Gott sollten Blanche leiten. Sie segnet die Novizin und entlässt sie. Schwester Marie kehrt mit dem Arzt zurück, und die Priorin bittet um noch mehr Medizin. Sie mochte die Kraft haben, sich von den Schwestern zu verabschieden. Schwester Marie fordert sie auf, nun nur noch an Gott zu denken, aber die Priorin meint, nicht sie misse an Ihn denken, sondern Er an sie. Daraufhin lässt Schwester Marie die Fenster schliessen. Die anderen Schwester sollen nicht am Delirium der Priorin teilnehmen. Diese sleht in einer Vision die Kapelle des Klosters entwelht und mit Blut bedeckt. Schwester Marie gibt Anweisung, dass das Leben im Kloster wie immer vor sich gehe. Die Priorin kann nicht besucht werden. Nur Blanche kommt zurück und nähert sich dem Bett der Kranken. Diese hat ein letztes Vermächtnis für sie, spricht noch einige leise Worte bevor sie stirbt. Blanche fällt weinend auf die Knie.

ZWEITER AKT

ERSTER BILD

In der Kapelle. Blanche und Constance halten die Totenwache bei der Priorin. Constance geht um die Schwestern zu holen, die sie ablösen sollen. Blanche hat Angst mit der Toten allein zu bleiben, sie zittert und eilt zur Tür, gerade in dem Augenblick als Schwester Marie eintritt. Sie will sich entschuldigen, dass sie ihren Platz verlassen hat, aber Schwester Marie schreibt ihr Zittern mehr der Kalte als der Angst zu und begleitet Blanche in ihre Zelle. Sie dispensiert sie von den Gebeten und rat ihr, zu schlafen und nicht mehr an ihre Verfehlung zu denken. Morgen wird sie sie noch schmerzlich empfinden und Gott um Vergebung bitten können.

ERSTER ZWISCHENSPIEL

Constance und Blanche bringen Blumengebinde zum Grab der Priorin. Constance schlägt vor, mit den verbleibenden Blumen einen Strauß für die neue Priorin zu binden. Blanche fragt sich, ob Schwester Marie Blumen liebt. Constance äussert den Wunsch, dass gerade Schwester Marie zur neuen Priorin gewählt würde. Und Blanche tadelt sich wegen Ihrer naiven Hoffnung, dass Gott immer ihre Wünsche erhöere. Constance erwidert, dass sich



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

vielleicht gerade in dem, was die Menschen für Zufall halten, die göttliche Fügung ausdrückt. Dann kommt ihr der Tod der Priorin in den Sinn. Deren Agonie erschien ihr zu lang und anstrengend: so als habe sie einen Tod erlebt, der nicht ihr eigener war, so als trage man irrtümlicherweise ein Kleid, das für einen anderen nach Mass gemacht worden war. Dieser andere wird im Angesicht seines Todes über die Gelassenheit erstaunt sein, mit der er den Tod auf sich nehmen wird. Niemand stirbt für sich selbst, sondern der eine für den anderen, der eine anstelle des anderen.

ZWEITES BILD

Versammlungssaal. Alle sind versammelt, um der neuen Priorin Gehorsam zu schwören. Es ist nicht Schwester Marie, wie alle glaubten, sondern Schwester Marie-Thérèse vom Heiligen Augustin (Madame Lidoine, für den Staat), die von niedriger Herkunft ist und mit einfachen Worten die Haupttugenden einer Karmeliterin umreisst: guter Wille, Geduld und Anpassungsfähigkeit. Das Gebet ist ihre Hauptaufgabe, und nichts darf sie ablenken; nicht einmal der Gedanke an das Martyrium. Das Gebet ist eine Pflicht, der Opfertod eine Belohnung. Danach singen alle Schwestern das Ave Maria.

ZWEITES ZWISCHENSPIEL

Es lautet eindringlich an der Klosterpforte. Es ist der Chevalier de la Force, der mit selner Schwester sprechen möchte. Er ist dabel, Frankreich zu verlassen um im Ausland mit dem königstreuen, antirevolutionären Heer zu kämpfen. Da die Situation und die Zelten es notwendig erscheinen lassen, erlaubt die Priorin das Abwelchen von der Regel. Schwester Marie soll jedoch der Unterhaltung betwohnen.

DRITTES BILD

Der Sprechraum des Klosters. Der Chevalier de la Force versucht Blanche zu überreden, nach Hause zurückzukehren. Der Vater glaubt sie nicht mehr sicher im Kloster. Blanche antwortet, sie habe sich nie sicherer gefühlt. Aber der Bruder kennt sie genau: dieses Gefühl der Sicherheit ist nur eine Illusion, nicht so sehr Konsequenz der Angst vor der Realität des Lebens, als der Angst vor der Angst. Man muss der Angst entgegentreten wie dem Tod; der wahre Mut liegt darin, dieses Risiko anzugehen. Blanche versucht ihn zu überzeugen das Klosterleben habe sie verändert; sie gehört nunmehr zum Karmel und wird auch für den Bruder leiden; auch sie hat einen Kampf zu bestehen mit Risiken und Gefahren. Bevor er geht, betrachtet sie der Chevalier de la Force lang. Sein Blick ist undurchdringlich. Blanche ist durch dieses Zusammentreffen erschöpft. Sie hält sich am Gitter um nicht zu fallen. Ist sie der Sünde des Stolzes verfallen? Schwester Marie rät ihr, sich zusammenzunehmen. Die einzige Möglichkeit, den eigenen Stolz zu beslegen sei, ihn durch geistige Größe zu überragen.

VIERTES BILD

Die Sakristei des Klosters. Der Kaplan hat selne letzte Messe im Karmel zelebriert. Er stimmt das Ave verum an, das alle mitsingen. Er wird gesucht, muss sich verstecken, verkleiden.

Constance beklagt die Felghelt der Franzosen, die die Verfolgung der Priester zulassen. Die Schwestern versuchen zu begreifen, auf welche Weise nach und nach alle von der Angst befallen werden. Die Priorin meint, wenn die Priester fehlten, gebe es um so mehr Martyrer, so stelle sich das Gleichgewicht der Gnade wieder ein. Schwester Marle schlägt daraufhin vor, die Karmeliterinnen sollten das Martyrium wählen, damit Frankreich weiterhin Priester habe. Aber die Priorin sagt, sie sel wohl missverstanden worden. Sie könnten auf keinen Fall selbst wählen, wessen Namen einmal im Brevler stehe. Es läutet und klopft heftig an der Klosterpforte. Der Kaplan muss sich verstecken um die Nonnen nicht in Gefahr zu bringen. Diese ziehen sich erschreckt in eine Ecke des Raums zurück. Schwester Marle öffnet die Pforte und empfängt die Abgesandten der Revolution mit Mut und Kaltblütigkeit. Die Nonnen müssen den Karmel bis zum Oktober (1792) verlassen, lautet der Befehl. Am Ende der Debatte vertraut der Kommissar der Schwester heimlich an, er sel ein ehemaliger Sakristan, Milchbruder des Vikars; aber in diesen Zeiten müsse er «mit den Wolfen heulen». Um seinen guten Willen zu zelgen, rät er, dem Schmied Blancart nicht zu trauen. Er sel ein Denunziant. Dann ziehen sich die Abgesandten der Revolution und die Volksmenge zurück. Schwester Jeanne teilt den anderen Schwestern mit, die Priorin müsse nach Parts reisen. Dann will sie Blanche, die bis dahin wie ein verängstigter Vogel auf einem Stuhl gekauert hat, die Statue des Kleinen Ruhmreichen Königs geben. Sie werde Ihr Mut verleihen. Aber geängstigt durch die lauten Gesänge des *Ça ira* draussen, lässt sie die Statue fallen: «Oh! der Kleine König ist tot! Nun bleibt nur noch das Lamm Gottes».

DRITTER AKT

ERSTER BILD

Die verwüstete Kapelle des Klosters. Alle Bewohner versammeln sich mit dem Kaplan. Es fehlt nur die Priorin, die noch in Paris wellt. Schwester Marle schlägt ein weiteres Mal vor, sich dem Martyrium zu welhen, «damit der Karmel überlebe und das Vaterland gerettet werde». Sie fügt hinzu, da es sich um eine folgenschwere und persönliche Entscheidung handle, sel die Abstimmung darüber geheim und müsse einstimmig sein. Eine einzige Gegenstimme, und alles ist hinfällig. Der Kaplan leitet die Abstimmung, und nachdem er alle Zettel eingesammelt hat, verkündet er lelse Schwester Marle das Ergebnis: es gibt eine Gegenstimme. Alle sehen Blanche an, aber Schwester Constance erklärt, sie habe dagegen gestimmt, sel aber berelt ihre Entscheidung zurückzuziehen. Um ihrem Entschluss eine geistliche Form zu geben, beschliesst der Kaplan, die Karmeliterinnen auf die Bibel schwören zu lassen: immer zwei Schwestern zusammen, beginnend mit den Jüngsten. Schwester Blanche und Schwester Constance schwören als erste. Dann benützt Blanche die allgemeine Bewegung der Schwestern, die noch schwören müssen, zur Flucht.

ERSTES ZWISCHENSPIEL

Ein Offizier der Revolution lobt die Karmeliterinnen, die ihre Tracht abgelegt haben und das Kloster in zivilen Kleidern verlassen, für ihre Disziplin. Die Nation wird sie über-

wachen. Sie sollen keine Kontakte zu Mitgliedern des Klerus und anderen Feinden der Revolution suchen. Die Priorin bleibt allein mit den anderen Schwestern und sendet eine von ihnen zum Kaplan um ihn zu benachrichtigen, dass es zu gefährlich sei, eine geheime Messe zu lesen, wie geplant war. Schwester Marie, nach ihrer Meinung befragt, meint, alle diese Vorsichtsmassnahmen passten schlecht zu einer Gemeinschaft, die sich dem Martyrium geweiht habe. Die Priorin erwidert, jede von ihnen werde ihren Schwur allein vor Gott verantworten. Sie aber, die Priorin, sei für alle verantwortlich, und es sei ihre Gewohnheit, alles in Ordnung zu halten.

ZWEITES BILD

Die Bibliothek des Marquis de la Force, geplündert und in einen grossen allgemeinen Abstellraum verwandelt. Blanche steht in zivilen Kleidern am Herd. Sie ist die Magd der neuen Herrn. Plötzlich erscheint Schwester Marie, auch sie in zivilen Kleider. Sie ist gekommen, um Blanche in Sicherheit zu bringen. Aber Blanche meint, sie sel in Sicherheit; so tief unten, werde sich wohl niemand mehr mit ihr befassen. Während der Unterhaltung mit Schwester Marie verbrennt beinahe das Essen, und Blanche hat eine Nervenkrise. Der einzige Mensch, der sie verstand, ihr Vater, ist auf dem Schafott gestorben. Mit der Angst



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

geboren, scheint es ihr ganz in Ordnung, dass sie nun ihre Charakterschwäche mit der Verachtung der anderen büßen muss. Schwester Marle meint, die Verzweiflung komme nicht aufgrund der Verachtung durch die anderen, sondern durch uns selbst. Sie redet Blanche mit ihrem Novizennamen an (diese reagiert sofort) und fordert sie auf, vorübergehend bei vertrauenswürdigen Personen in Paris, deren Adresse sie hinterlässt, Zuflucht zu suchen. Die Stimme der neuen Herrin des Hauses befiehlt Blanche, Einkäufe zu machen. Schwester Marie geht, überzeugt, dass Blanche ihrem Rat folgen wird.

ZWEITES ZWISCHENSPIEL

Eine Strasse in Paris. Stimmen von Passanten, darunter die einer Alten Frau, die erzählt, die Karmeliterinnen von Complègne seien verhaftet worden. Sie fragt Blanche, ob sie dort Verwandte habe. Blanche verneint, aber man sleht, dass die Nachricht sie erschüttert. Dann geht ein Ruck durch sie, wie durch jemand, der eine wichtige Entscheidung getroffen hat, und sie entfernt sich schnell.

DRITTES BILD

Eine Zelle der Conciergerie. Die Priorin tröstet die Schwestern nach der ersten Nacht im Gefängnis. Auch für sie gilt der Schwur des Martyrlums, obwohl sie abwesend war. Sie wird alle Verantwortung für dessen Folgen auf sich nehmen. Schwester Constance fragt sie nach Nachrichten von Blanche. Trotz der negativen Antwort ist sie überzeugt, dass Blanche zurückkehren wird, denn sie hat von ihr getraumt. Die anderen – ausgenommen die Priorin lachen sie aus. Der Kerkermeister tritt ein: das Gericht der Revolution hat sie alle zum Tod verurteilt. Die Priorin segnet alle, als sie den Raum verlässt, und weiht Gott den Schwur, der sie alle aneinander bindet.

DRITTES ZWISCHENSPIEL

Der Kaplan begegnet Schwester Marie auf der Strasse in Paris und berichtet, alle Klosterschwwestern seien zum Tod verurteilt worden. Schwester Marie möchte sofort zu ihnen eilen und ihr Schicksal teilen, aber der Kaplan meint, offensichtlich habe Gott anders für sie entschieden. Sie müsse diese Entscheidung hinnehmen und ihren Stolz beugen.

VIERTES BILD

Platz der Revolution. Die Karmeliterinnen stelgen vom Karren der Verurteilten. Sie singen das Salve Regina und bestelgen das Schafott. Mit jedem Kopf, der fällt, wird der Chor leiser. Constance ist die letzte. Sie bemerkt Blanche in der Menge, bleibt einen Augenblick stehen und ihr Gesicht strahlt vor Glück. Dann geht sie ihren Weg in den Tod weiter. Auch Blanche nimmt den Gesang auf und besteigt die Guillotine. Die Menge wird still. Man hört ein letztes Mal das Bell fallen, dann zerstreut sich das Volk

Dialogues des Carmélites

opera in tre atti e dodici quadri

musica e libretto di Francis Poulenc
dal dramma omonimo di Georges Bernanos

Personaggi

Le Marquis de La Force *baritono*
Blanche, sa fille *soprano*
Le Chevalier, son fils *tenore*
Madame de Croissy, la Prieure du Carmel *ontralto*
Madame Lidoine, la nouvelle Prieure *soprano*
Mère Marie de l'Incarnation *mezzosoprano*
Soeur Constance de Saint-Denis *soprano leggero*
Mère Jeanne de l'Enfant Jésus *contralto*
Soeur Mathilde *mezzosoprano*
L'Aumônier du Carmel *tenore*
Officier *basso*
I Commissaire *tenore*
II Commissaire *baritono*
Le Geôlier *baritono*
Thierry *baritono*
Monsieur Javelinot *baritono*

PREMIER ACTE

PREMIER TABLEAU

La bibliothèque du Marquis de la Force. Avril 1789. Porte à deux battants, sur la gauche. Petite porte sur la droite. Vaste cheminée. Fenêtre dans le fond. Mobilier très somptueux et élégant. – Au lever du rideau, le Marquis somnole dans une vaste bergère. – Le Chevalier entrant brusquement par la grande porte qu'il laisse ouverte derrière lui.

LE CHEVALIER
Où est Blanche?

LE MARQUIS
(*sursautant*)
Ma foi, je n'en sais rien: pourquoi diable ne le demandez-vous pas à ses femm's au lieu d'entrer chez moi sans crier gare, comme un turc?

LE CHEVALIER
Je vous demande mille pardons.

LE MARQUIS
À votre âge, il n'y a pas grand mal à être un peu vif, comme il est naturel au mien de tenir à ses habitudes. La visite de Monsieur votre oncle m'a fait manquer ma méridienne, et je m'étais tout à l'heure un peu assoupi, s'il faut tout dire...Mais que voulez-vous à Blanche?

LE CHEVALIER
Roger de Damas, qui sort d'ici, a dû rebrousser chemin, deux fois, pour ne pas se trouver pris dans une grande masse de peuple. Le bruit court qu'ils vont brûler l'effigie de Réveillon en Place de Grève.

LE MARQUIS
Hé bien, qu'ils la brûlent! Lorsque le vin est à deux sous, on doit bien s'attendre à ce que le printemps échauffe un peu les têtes. Tout cela passera.

LE CHEVALIER
Si j'osais me permettre en votre présence de faire le mauvais plaisant, je répondrais qu'en ce qui concerne le carrosse de ma soeur, vous risquez de

ATTO PRIMO

QUADRO PRIMO

La biblioteca del Marchese de la Force. Aprile 1789. Porta a due battenti, sulla sinistra. Piccola porta sulla destra. Grande camino. Finestra sullo sfondo. Arredamento molto sontuoso ed elegante. – Quando si alza il sipario, il Marchese è appisolato in una grande poltrona. – Il Cavaliere, entrando d'improvviso dalla grande porta, che si lascia aperta alle spalle)

IL CAVALIERE
Dov'è Bianca?

IL MARCHESE
(*di soprassalto*)
In fede mia, non ne so niente: perché diavolo non lo chiedete alle sue damigelle, invece di entrare da me, senza farvi annunciare, come un turco?

IL CAVALIERE
Vi chiedo mille volte scusa.

IL MARCHESE
Alla vostra età, non è una gran colpa a essere un po' vivace, come è naturale alla mia essere affezionati alle proprie abitudini. La visita del vostro Signor zio mi ha rovinato la siesta, e io mi ero appena assopito, a dirvela tutta... Ma cosa volete da Bianca?

IL CAVALIERE
Roger de Damas, uscito da qui, ha dovuto tornare, due volte, sui suoi passi, per non farsi prendere in mezzo a una gran massa di gente. Si vocifera che stiano per bruciare l'immagine di Réveillon in Place de Grève.

IL MARCHESE
Ebbene, che la brucino pure! Quando si vende il vino a due soldi, bisogna certo aspettarsi che la primavera scaldi un po' le teste. Tutto ciò passerà.

IL CAVALIERE
Se potessi permettermi di fare lo spiritoso in vostra presenza, risponderei che, per quanto riguarda la carrozza di mia sorella, c'è il rischio che non siate

n'être pas trop bon prophète. Damas l'a vu, arrêté par la foule, au carrefour Bucy.

LE MARQUIS

Le carross'... la foule... pardonnez-moi, ce sont là des images qui ont trop souvent hanté mes nuits. On parle volontiers aujourd'hui d'émeute ou même de révolution, mais qui n'a pas vu la multitude en panique n'a rien vu... Tous ces visages à la bouche tordue, cmilliers et ces milliers d'yeux... C'était le soir du mariage du Dauphin. Le feu d'artifice commence, mais soudain des caisses de fusées s'enflamment. Voilà la panique qui s'empare de la foule, votre mère pousse le verrou de son carrosse. Le cocher fouette les chevaux qui s'emballent. On arrête le carross e, une vitre vole en éclats.

(Le Marquis se cache la tête dans les mains)

Les soldats surviennent à temps pour dégaerle carrosse. Quelques heures plus tard, revenue en cet hôtel, votre mère mourut, en donnant le jour à Blanche.

LE CHEVALIER

Monsieur, pardonnez-moi, j'aurais dû me douter... Une fois de plus, j'ai parlé comme un étourdi.

LE MARQUIS

Bah! c'est ma vieille tête qui s'échauffe, elle aussi, un peu vite.

(Le Marquis reste songeur; très gai tout à coup)

Mon carrosse est solide, les vieux chevaux ne s'étonnent de rien, Antoine nous sert depuis vingt ans. Il ne peut arriver à votre soeur rien de fâcheux.

LE CHEVALIER

Oh! ce n'est pas pour sa sécurité que je crains, vous le savez, mais pour son imagination malade.

LE MARQUIS

Blanche n'est que trop impressionnable, en effet. Un bon mariage arrangera tout cela. Allons! Allons! Une jolie fille a bien le droit d'être un peu craintive. Patience! Vous aurez des neveux qui feront les cent mille diables.

LE CHEVALIER

Croyez-moi: ce qui met la santé de Blanche en pé-

un buon profeta. Damas l'ha vista bloccata dalla folla, in mezzo al crocicchio di Bucy.

IL MARCHESE

La carrozza... la folla... scusatemi, ma sono immagini che hanno turbato troppo spesso le mie notti. Oggi si parla facilmente di sommossa o perfino di rivoluzione, ma chi non ha visto la moltitudine in preda al panico non ha visto niente... Tutte quelle facce con il ghigno, quelle migliaia e migliaia di occhi... Era la sera delle nozze del Delfino. Cominciano i fuochi d'artificio, ma improvvisamente alcune casse di candelotti prendono fuoco. Ed ecco che il panico si impadronisce della folla, vostra madre spinge il chiavistello della sua carrozza. Il cocchiere frustra i cavalli che si imbezzarriscono. Si blocca la carrozza, un finestrino va in frantumi.

(Il Marchese si nasconde la testa fra le mani)

I soldati sopraggiungono in tempo per liberare la carrozza. Alcune ore più tardi, ritornata in questo palazzo, vostra madre morì, dando alla luce Bianca.

IL CAVALIERE

Signore, perdonatemi, avrei dovuto intuirlo... Ancora una volta, ho parlato da sciocco.

IL MARCHESE

Bah! è la mia vecchia testa che si scalda, anch'essa, un po' in fretta.

(Il Marchese resta pensieroso; a un tratto, con vivacità)

La mia carrozza è solida, i vecchi cavalli non si spaventano di niente, Antonio è al nostro servizio da vent'anni. A vostra sorella non può capitare niente di preoccupante.

IL CAVALIERE

Oh! non è per la sua sicurezza che ho paura, lo sapete, ma per la sua immaginazione malata.

IL MARCHESE

Bianca, in realtà, si impressiona facilmente. Un buon matrimonio sistemerà tutto ciò. Andiamo! Andiamo! Una graziosa fanciulla ha ben diritto di essere un po' paurosa. Pazienza! Avrete dei nipoti che faranno il diavolo a quattro.

IL CAVALIERE

Credetemi: ciò che mette in pericolo la salute di

ril, ou peut-être sa vie, ne saurait être seulement la crainte: c'est le gel au coeur de l'arbre...

LE MARQUIS

Ouais! Vous parlez comme un villageois superstitieux. Blanche me paraît le plus souvent naturelle, et parfois même enjouée.

LE CHEVALIER

Oh! sans doute, il arrive qu'elle me fasse illusion à moi-même, et je croirais le sort conjuré si je n'en lisais toujours la malédiction dans son regard.

LE MARQUIS

Lorsque Blanche et sa gouvernante seront ici, dans un moment, vous rirez de vos angoisses et elle oubliera les siennes.

(Par la porte ouverte, Blanche paraît assez inopinément pour qu'on puisse se demander si elle a ou non entendu les derniers mots)

Blanche, votre frère avait grande hâte de vous revoir!

BLANCHE

Monsieur le Chevalier est trop bon pour son petit lièvre.

LE CHEVALIER

Ne répétez pas à tout propos une plaisanterie qui n'a de sens que pour nous deux.

BLANCHE

Les lièvres n'ont pas l'habitude de passer la journée hors de leur gîte. Il est vrai que je transportais le mien avec moi. Mais une simple glace entre cette foule et ma craintive personne m'a paru un moment, je vous assure, une protection bien dérisoire. Je devais avoir l'air très ridicule.

LE CHEVALIER

Monsieur de Damas, qui vous a vue au carrefour Bucy, vient de me dire qu'à travers vos glaces vous faisiez très bonne contenance.

BLANCHE

Oh! Monsieur de Damas n'a sans doute vu que ce qu'il voulait voir. Réellement, je faisais bonne contenance? Mon Dieu, il en est peut-être du péril

Bianca, o forse la sua vita, non può essere soltanto la paura: è il gelo nel midollo dell'albero...

IL MARCHESE

Date retta a me! Parlate come un contadino superstizioso. Bianca mi sembra quasi sempre normale, e talvolta anche allegra.

IL CAVALIERE

Oh! senza dubbio, capita che tragga in inganno anche me, e penso che sarebbe scongiurata la sua sorte se non leggessi sempre la maledizione nel suo sguardo.

IL MARCHESE

Quando Bianca e la sua governante saranno qui, fra un momento, voi sorriderete delle vostre paure ed ella si scorderà delle sue.

(Bianca entra dalla porta aperta, così inaspettata da domandarsi se essa ha ascoltato o no le ultime parole)

Bianca, vostro fratello aveva una gran fretta di rivedervi!

BIANCA

Il signor Cavaliere è troppo premuroso col suo leprotto.

IL CAVALIERE

Non ripetete a ogni proposito un gioco che ha senso solo per noi due.

BIANCA

Le lepri non hanno l'abitudine di passare la giornata fuori dalla loro tana. È ben vero che io mi portavo dietro la mia. Ma un semplice vetro tra questa folla e la mia persona spaventata mi è sembrato per un momento, ve l'assicuro, una protezione assolutamente risibile. Dovevo avere un'aria molto ridicola.

IL CAVALIERE

Il Signor de Damas, che vi ha visto al crocevia di Bucy, mi ha appena detto che attraverso i vostri finestrini avevate un contegno ineccepibile.

BIANCA

Oh! Il Signor de Damas ha visto senza dubbio solo quello che voleva vedere... Davvero avevo un buon contegno? Mio Dio, forse il pericolo è come l'acqua

comme de l'eau froide qui d'abord vous coupe le souffle et où l'on se trouve à l'aise, dès qu'on y est entré jusqu'au cou.

(En s'efforçant de sourire; prête à défaillir, elle s'appuie à une chaise.)

Cette cérémonie chez les Dames de la Visitation a été très longue et m'a beaucoup fatigué! Voilà sans doute pourquoi je dérais onne. Avec votre permission, mon père, je vais prendre un peu de repos, avant le souper. Tiens! comme le jour tombe vite ce soir.

LE MARQUIS

Je dirais volontiers qu'un orage menace.

Blanche se dirige vers la porte.

LE CHEVALIER

Puisque vous vous retirez dans votre appartement, demandez tout de suite des flambeaux, et n'y restez pas sans compagnie. Je sais que le crépuscule vous rend toujours mélancolique. Vous me disiez, quand vous étiez petite: «Je meurs chaque nuit, pour resusciter chaque matin!».

BLANCHE

C'est qu'il n'y a jamais eu qu'un seul matin, Monsieur le Chevalier: celui de Pâques. Mais chaque nuit où l'on entre est celle de la Très Sainte Agonie.

Sans refermer la porte derrière elle, Blanchesort, laissant le Marquis et le Chevalier interdits. – Le Marquis, s'efforçant de se rassurer, s'installe dans la bergère.

LE MARQUIS

Son imagination va toujours d'un extrême à l'autre. Que signifie ce dernier trait?

LE CHEVALIER

Je n'en sais rien, qu'importe! C'est son regard et sa voix qui vont à l'âme.

(se décidant tout à coup à rompre cette atmosphère lourde)

Les chevaux sont maintenant dételés. Je m'en vais interroger le vieil Antoine.

Il sort par la petite porte. Le Marquis somnole.

fredda che all'inizio vi mozza il fiato e poi si è a proprio agio quando ci si sta dentro sino al collo.

(Sforzandosi di sorridere; mentre sta quasi per cadere, ella s'appoggia a una sedia)

Questa cerimonia dalle Dame della Visitazione è stata lunghissima e mi sono affaticata molto! Sarà per questo che sragiono. Col vostro permesso, padre mio, vado a riposarmi un po' prima di cena. Toh, guarda! come il giorno cala in fretta questa sera.

IL MARCHESE

Direi che minaccia un temporale.

Bianca si dirige verso la porta.

IL CAVALIERE

Poiché vi ritirate nel vostro appartamento, chiedete subito dei candelabri, e non restateci senza compagnia. So che il crepuscolo vi rende sempre malinconica. Quando eravate bambina mi dicevate: «Io muoio ogni notte, per resuscitare ogni mattina!».

BIANCA

In verità, signor Cavaliere, non c'è mai stato che un solo mattino: quello di Pasqua. Ma ogni notte in cui si entra è quella della Santissima Agonia.

Senza chiudere la porta alle proprie spalle, Bianca esce, lasciando il Marchese e il Cavaliere interdetti. – Il Marchese, sforzandosi di tranquillizzarsi, va a sedersi in poltrona.

IL MARCHESE

La sua immaginazione passa sempre da un estremo all'altro. Che significa quest'ultima battuta?

IL CAVALIERE

Non ne so niente, che importa! È il suo sguardo e la sua voce che vanno dritti all'anima. *(Decidendosi a un tratto a rompere questa atmosfera pesante)*

I cavalli sono oramai staccati. Vado a interrogare il vecchio Antonio.

Esce dalla porta piccola. Il Marchese si assopisce.

BLANCHE

(dans la coulisse)

Ah!...

LE MARQUIS

(sursautant)

C'est toi, Thierry?

(se précipitant vers la porte d'où il appelle)

Que se passet-il, mon garçon?

Long silence pendant lequel on entend des pas lourds qui s'approchent.

THIERRY

(au comble de l'effroi, comme un somnambule)

J'allumais les flambeaux, lorsque Mademoiselle Blanche est entrée dans la chambre. Je pense qu'elle a d'abord vu mon ombre sur le mur. J'avais tiré les rideaux.

Blanche, livide, apparaît sur le seuil de la porte. Sa voix, son attitude, les traits de son visage marquent une espèce de résolution et de résignation désespérée.

LE MARQUIS

(s'efforçant d'être enjoué)

Je vois qu'il n'y a heureusement rien de grave.

BLANCHE

Oh! Monsieur, vous êtes le plus indulgent et le plus courtois des pères...

LE MARQUIS

Ne parlons plus de ce petit incident.

Long silence.

BLANCHE

Mon père, il n'est pas d'incident si négligeable où ne s'inscrit la volonté de Dieu comme toute l'imensité du ciel dans une goutte d'eau. Avec votre permission, j'ai décidé d'entrer au Carmel.

LE MARQUIS

Au Carmel!

BLANCHE

Je pense qu'un tel aveu vous surprend moins que vous ne voulez le laisser paraître.

BIANCA

(dietro le quinte)

Ah!...

IL MARCHESE

(di soprassalto)

Sei tu, Thierry?

(Precipitandosi verso la porta da dove chiama)

Che succede, ragazzo mio?

Lungo silenzio durante il quale si sentono dei passi pesanti che si avvicinano.

THIERRY

(al colmo dello spavento, come un sonnambulo)

Stavo accendendo i candelabri, quando la Signorina Bianca è entrata nella stanza. Penso che avrà visto la mia ombra sul muro. Avevo accostato le tende.

Bianca, livida, appare sulla soglia della porta. La sua voce, il suo atteggiamento, i tratti del suo volto esprimono una sorta di decisione e di rassegnazione disperata.

IL MARCHESE

(sforzandosi di essere sorridente)

Vedo che per fortuna non c'è niente di grave.

BIANCA

Oh! Signore, siete il più indulgente e il più gentile dei padri...

IL MARCHESE

Non parliamo più di questo piccolo incidente.

Lungo silenzio.

BIANCA

Padre mio, non c'è incidente così trascurabile che non vi si iscriva la volontà di Dio come tutta l'imensità del cielo in una goccia d'acqua. Col vostro permesso, ho deciso di entrare nel Carmelo.

IL MARCHESE

Nel Carmelo!

BIANCA

Penso che questa confessione vi sorprenda meno di quel che non vogliate lasciare apparire.

LE MARQUIS

Hélas! on peut toujours craindre, pour une jeune personne aussi vertueuse que ma fille, les conseils d'une dévotion exaltée. Une fille moins fière ne se tourmenterait pas pour un cri. On ne quitte pas le monde par dépit.

BLANCHE

Je ne méprise pas le monde, le monde est seulement, pour moi, comme un élément où je ne saurais vivre. Oui, mon père, c'est physiquement que je n'en puis supporter le bruit, l'agitation. Qu'on épargne cette épreuve à mes nerfs, et on verra ce dont je suis capable.

LE MARQUIS

Mon enfant chérie, il n'appartient qu'à votre conscience de décider si l'épreuve est audessus de vos forces ou non.

Blanche tombe aux pieds de son père, toujours assis dans la bergère.

BLANCHE

Oh! mon père, cessons ce jeu, par pitié. Oh! par pitié, laissez-moi croire qu'il est un remède à cette horrible faiblesse qui fait le malheur de ma vie! Si je n'espérais pas que le Ciel a quelque dessein sur moi, je mourrais ici de honte à vos pieds. Il est possible que vous ayez raison, que l'épreuve n'ait pas été poussée jusqu'au bout. Mais Dieu ne m'en voudra pas. Je lui sacrifie tout, j'abandonne tout, je renonce à tout, pour qu'il me rende l'honneur.

Le Marquis, songeur, caresse doucement la tête de Blanche, posée sur ses genoux.

[Interlude]

DEUXIÈME TABLEAU

Quelques semaines après. Le parloir, au Carmel de Compiègne. La Prieure et Blanche se parlent, de part et d'autre de la double grille. Madame de Croissy, la Prieure, est une vieille femme visiblement malade. Au lever du rideau, elle essaie, maladroitement, de rapprocher son fauteuil de la grille.

IL MARCHESE

Ahimè! c'è sempre da temere, per una giovinetta virtuosa come mia figlia, le suggestioni di una devozione esaltata. Una figlia meno fiera non si tormenterebbe per un grido. Non si abbandona il mondo per disprezzo.

BIANCA

Io non disprezzo il mondo, il mondo per me è soltanto un elemento in cui non saprei vivere. Sì, padre mio, non riesco fisicamente a sopportare il rumore, la confusione. Mi si risparmi questa prova di nervi, e si vedrà di cosa sono capace.

IL MARCHESE

Mia cara figliola, tocca alla vostra coscienza decidere se la prova è al di sopra delle vostre forze o no.

Bianca cade ai piedi di suo padre, sempre seduto in poltrona.

BIANCA

Oh! padre mio, smettiamola con questo gioco, per pietà. Oh! per pietà, lasciatemi credere che c'è un rimedio a questa orribile fragilità che fa l'infelicità della mia vita! Se non sperassi che il Cielo ha qualche disegno su di me, morirei di vergogna qui, ai vostri piedi. È possibile che voi abbiate ragione, che la prova non sia stata spinta sino in fondo. Ma Dio non me ne vorrà. Io gli sacrifico tutto, io rinuncio a tutto purché egli mi renda l'onore.

Il Marchese, pensieroso, accarezza dolcemente la testa di Bianca, appoggiata sulle sue ginocchia.

[Interludio]

QUADRO SECONDO

Alcune settimane dopo. Il parlatorio, al Carmelo di Compiègne.

La Piora e Bianca si parlano da una parte all'altra della doppia grata. Madame de Crossy, la Piora, è una donna anziana, visibilmente malata. All'alzarsi del sipario, ella cerca in modo maldestro di avvicinare la sua poltrona alla grata.

LA PRIEURE

N'allez pas croire que ce fauteuil soit un privilège de ma charge, comme le tabouret des duchesses! Hélas! par charité pour mes chères filles qui en prennent si grand soin, je voudrais m'y sentir à mon aise. Mais il n'est pas facile de retrouver d'anciennes habitudes depuis trop longtemps perdues, et je vois bien que ce qui devrait être un agrément ne sera jamais plus pour moi qu'une humiliante nécessité.

BLANCHE

Il doit être doux, ma Mère, de se sentir si avancée dans la voie du détachement qu'on ne saurait plus retourner en arrière.

LA PRIEURE

Ma pauvre enfant, l'habitude finit par détacher de tout. Mais à quoi bon, pour une religieuse, être détachée de tout, si elle n'est pas détachée de soi-même, c'est-à-dire de son propre détachement? *(Silence)*
Je vois que les sévérités de notre Règle ne vous effraient pas.

BLANCHE

Elles m'attirent.

LA PRIEURE

Oui, oui, vous êtes une âme généreuse.
(Silence)
Qui vous pousse au Carmel?

BLANCHE

(très humble)

Votre Révérence m'ordonne-t-elle de parler tout à fait franchement?

LA PRIEURE

Oui.

BLANCHE

(résolument)

Hé bien, l'attrait d'une vie héroïque.

LA PRIEURE

(brutalement)

L'attrait d'une vie heroïque, ou celui d'une certaine manière de vivre qui vous paraît, bien à tort, devoir

LA PRIORA

Non penserete che questa poltrona sia un privilegio della mia carica, come lo sgabello delle duchesse! Ahimè! per un senso di carità verso le mie care figlie così premurose, tornare a vecchie abitudini perdute da troppo tempo, e vedo bene che ciò che dovrebbe essere una gratificazione per me non sarà mai che una mortificante necessità.

BIANCA

Deve essere dolce, Madre mia, sentirsi così avanti sulla via del distacco da non saper più tornare indietro.

LA PRIORA

Mia povera figliola, l'abitudine finisce per distaccarvi da tutto. Ma a che giova, per una religiosa, essere distaccata da tutto, se non è distaccata da se stessa, cioè perfino dal proprio distacco?

(Pausa)

Vedo che i rigori della nostra Regola non vi spaventano.

BIANCA

Essi mi attirano.

LA PRIORA

Sì, sì, siete un'anima generosa.

(Pausa)

Che cosa vi spinge al Carmelo?

[Interludio]

BIANCA

(con molta umiltà)

Vostra Reverenza mi ordina di parlare in tutta franchezza?

LA PRIORA

Sì.

BIANCA

(risoluta)

Ebbene, il fascino di una vita eroica.

LA PRIORA

(brutale)

Il fascino di una vita eroica, o quello di una certa

rendre l'héroïsme plus facile, le mettre pour ainsi dire à la portée de la main?

BLANCHE

Ma Révérende Mère, pardonnez-moi, je n'ai jamais fait de tels calculs.

LA PRIEURE

Les plus dangereux de nos calculs sont ceux que nous appelons des illusions.

BLANCHE

Je puis avoir des illusions, je ne demanderais pas mieux qu'on m'en dépouille.

LA PRIEURE

Qu'on vous en dépouille... Il faudra vous charger seule de ce soin, ma fille; chacune ici a déjà trop à faire de ses propres illusions. Ma fille, les bonnes gens se demandent à quoi nous servons, et après tout ils sont bien excusables de se le demander. Non, ma fille, nous ne sommes pas une entreprise de mortification ou des conservatoires de vertus, nous sommes des maisons de prière, la prière seule justifie notre existence; qui ne croit pas à la prière ne peut nous tenir que pour des imposteurs ou des parasites. Si la croyance en Dieu est universelle, ne faut-il pas qu'il en soit autant de la prière? Ainsi chaque prière, fût-ce celle d'un petit pâtre qui garde ses bêtes, c'est la prière du genre humain.

(Court silence)

Ce que le petit pâtre fait de temps en temps, et par un mouvement de son coeur, nous devons le faire jour et nuit. Oh! mon enfant, il n'est pas selon l'esprit du Carmel de s'attendrir, mais je suis vieille et malade, me voilà très près de ma fin. Je peux bien m'attendrir sur vous. De grandes épreuves vous attendent, ma fille.

BLANCHE

Qu'importe, si Dieu me donne la force.

LA PRIEURE

Ce qu'il veut éprouver en vous, n'est pas votre force, mais votre faiblesse.

(Blanche pleure)

Vous pleurez?

maniera di vivere che vi sembra – a torto – dover rendere l'eroismo più facile, metterlo per così dire a portata di mano?

BIANCA

Perdonatemi, mia Reverenda Madre, ma io non ho mai fatto di questi calcoli.

LA PRIORA

I calcoli più pericolosi sono quelli che noi chiamiamo illusioni.

BIANCA

Io posso avere delle illusioni, ma non chiederei di meglio che di esserne spogliata.

LA PRIORA

Esserne spogliata... Dovrete farvi carico di questo da sola, figlia mia; qui ognuna ha già troppo da fare con le sue illusioni. Figlia mia, la gente comune si chiede a cosa serviamo, e dopo tutto si può scusarla se se lo chiede. No, figlia mia, noi non siamo un'impresa di penitenza o dei conservatori di virtù, noi siamo case di preghiera, perché soltanto la preghiera giustifica la nostra esistenza; chi non crede nella preghiera non può fare altro che scambiarci per impostori o parassiti. Se la fede in Dio è universale, non deve essere così anche per la preghiera? Così ogni preghiera, fosse anche quella di un pastorello che fa la guardia al suo gregge, è la preghiera del genere umano.

(Breve pausa)

Ciò che il pastorello fa ogni tanto, e per un impulso del suo cuore, noi dobbiamo farlo giorno e notte. Oh! fanciulla mia, non è secondo lo spirito del Carmelo farsi prendere dalla tenerezza, ma io sono vecchia e malata, sono vicina alla fine. Posso di certo intenerirmi per voi. Vi aspettano grandi prove, figlia mia.

BIANCA

Che importa, se Dio mi dà la forza.

LA PRIORA

Ciò che egli vuol mettere alla prova, in voi, non è la vostra forza, ma la vostra debolezza.

(Bianca piange)

Piangete?

BLANCHE

Je pleure moins de peine que de joie. Vos paroles sont dures, mais je sens que de plus dures encore ne sauraient briser l'élan qui me porte vers vous. Je n'ai pas d'autre refuge, en effet.

LA PRIEURE

Notre Règle n'est pas un refuge. Ce n'est pas la Règle qui nous garde, ma fille, c'est nous qui gardons la Règle.

(Long silence)

Dites-moi encore: avez-vous, par extraordinaire, déjà choisi votre nom de Carmélite, au cas où nous vous admettrions à la probation? Mais, sans doute, n'y avez vous jamais pensé?

BLANCHE

Si fait, ma Mère, je voudrais m'appeler Soeur Blanche de l'Agonie du Christ!

La Prieure sursaute imperceptiblement, puis tranquille et ferme:

LA PRIEURE

Allez en paix, ma fille.

Blanche s'agenouille et sort.

[Interlude]

TROISIÈME TABLEAU

Le tour, à l'intérieur du couvent.

Blanche et une très jeune soeur, Constance de Saint Denis, prennent les provisions et les objets usuels que la soeur tourière leur passe.

CONSTANCE

Encore ces maudites fèves!

BLANCHE

On dit que les accapareurs retiennent la farine, et que Paris va manquer de pain.

CONSTANCE

(avec une joie enfantine)

Tiens! voilà notre gros fer à repasser que nous ré-

BIANCA

Piangio più di gioia che di dolore. Le vostre parole sono dure, ma sento che anche se fossero ancora più dure non potrebbero spezzare lo slancio che mi porta verso di voi. In effetti, non ho altro rifugio.

LA PRIORA

La nostra Regola non è un rifugio. Non è la nostra Regola che ci custodisce, figlia mia, siamo noi che custodiamo la Regola.

(Lunga pausa)

Ditemi ancora: per caso, avete già scelto il vostro nome da Carmelitana, nell'eventualità che dovessimo ammettervi al noviziato? Ma, forse, non ci avete mai pensato?

BIANCA

Sì, invece, Madre mia, vorrei chiamarmi Suor Bianca dell'Agonia del Cristo.

La Priora ha un soprassalto impercettibile, poi tranquilla e decisa:

LA PRIORA

Andate in pace, figlia mia.

Bianca si inginocchia ed esce.

[Interludio]

QUADRO TERZO

La ruota, all'interno del convento.

Bianca e una suora giovanissima, Costanza di San Dionigi, prendono le vivande e gli oggetti d'uso che la suora dispensiera passa loro.

COSTANZA

Ancora queste maledette fave!

BIANCA

Si dice che gli accaparratori abbiano messo da parte la farina, e che Parigi stia per rimanere senza pane.

COSTANZA

(con una gioia fanciullesca)

Guarda un po'! ecco il nostro gran ferro da stiro che

clamons depuis si longtemps! Regardez comme la poignée en est bien regarnie. Nous n'entendrons plus Soeur Jeanne de la Divine Enfance crier en soufflant sur ses doigts:

(contrefaisant une voix criarde)

«C'est-y possible de repasser avec un fer pareil!». «C'est-y!» Je me mords chaque fois la langue pour ne pas rire, mais je suis si contente! Ce «C'est-y» me rappelle la campagne, et nos bons villageois de Tilly... Oh! Soeur Blanche, six semaines avant mon entrée en religion, on a fêté là-bas le mariage de mon frère. Tous les paysans étaient rassemblés, vingt filles lui ont présenté un bouquet au son des violons. Il y eut grand'messe, dîner au château, et danse toute la journée. J'ai dansé cinq contredanses de tout mon coeur, je vous assure. Ces braves gens m'aimaient tous à la folie, parce que j'étais gaie et que je sautais aussi bien qu'eux.

BLANCHE

Vous n'avez pas honte de parler ainsi lorsque notre Révérende Mère...

CONSTANCE

Oh! ma Soeur, pour sauver la vie de notre Mère, je donnerais volontiers ma pauvre petite vie de rien du tout, oui, ma foi, oui, je la donnerais. Mais quoi, à cinquante-neuf ans n'est-il pas grand temps de mourir?

BLANCHE

Vous n'avez jamais craint la mort?

CONSTANCE

Je ne crois pas... si, peut-être, il y a très longtemps, lorsque je ne savais pas ce que c'était.

BLANCHE

Et après...

CONSTANCE

Mon Dieu, Soeur Blanche, la vie m'a tout de suite paru si amusante! Je me disais que la mort devait l'être aussi...

BLANCHE

Et maintenant?

chiediamo da tanto tempo! Guardate come hanno rifatto bene la guarnizione del manico. Non sentiremo più Suor Giovanna della Divina Infanzia gridare soffiandosi sulle dita:

(contraffacendo una voce che strilla)

«Ma come si fa a stirare con un ferro simile!». «Come si fa!» Io mi mordo ogni volta la lingua per non ridere, ma in realtà sono così contenta! Questo «Come si fa» mi fa venire in mente la campagna, e i nostri buoni paesani di Tilly... Oh! Suor Bianca, sei settimane prima di entrare in convento, si è festeggiato laggiù il matrimonio di mio fratello. Tutti i contadini erano riuniti, venti ragazze gli hanno offerto un mazzo di fiori al suono dei violini. Ci fu una messa solenne, pranzo al castello, e ballo per tutto il giorno. Ho ballato cinque contraddanze con tutto il mio entusiasmo, ve l'assicuro. Questa brava gente mi voleva bene alla follia, perché ero allegra e ballavo bene come loro.

BIANCA

Non vi vergognate di parlare in questo modo quando la nostra Reverenda Madre...

COSTANZA

Oh! Sorella mia, per salvare la vita della nostra Madre, darei volentieri la mia piccola povera vita che non vale niente, sì, in fede mia, io l'offrirei in dono. Eppure, a cinquantanove anni non è oramai tempo di morire?

BIANCA

Non avete mai avuto paura della morte?

COSTANZA

Non credo... sì, forse, tanto tempo fa, quando non sapevo che cosa fosse.

BIANCA

E dopo...

COSTANZA

Dio mio, Suor Bianca, la vita mi è sembrata subito così divertente! Dicevo a me stessa che anche la morte doveva esserlo...

BIANCA

E ora?

CONSTANCE

Oh! maintenant, je ne sais plus ce que je pense de la mort, mais la vie me paraît toujours aussi amusante. J'essaie de faire le mieux possible ce qu'on me commande, mais ce qu'on me commande m'amuse... après tout, dois-je être blâmée parce que le service du bon Dieu m'amuse?

BLANCHE

Ne craignez-vous point que Dieu se lasse de tant de bonne humeur?

CONSTANCE

Pardonnez-moi, Soeur Blanche,
(*enfantin et doux*)
Je ne peux m'empêcher de croire que vous venez, exprès, de me faire du mal.

Silence.

BLANCHE

Hé bien, vous ne vous trompez pas... C'est que je vous enviais...

CONSTANCE

Vous m'enviez! Ah! par exemple, voilà bien la chose la plus étrange que j'aie jamais entendue! Vous m'enviez, alors que je mériterais d'être fouettée pour avoir parlé si légèrement de la mort de notre Révérende Mère...

(*très humblement*)

Oh! Soeur Blanche, puisque j'ai si étourdiment parlé tout à l'heure, ayez la bonté de m'aider à réparer ma faute. Mettons-nous à genoux et offrons nos deux pauvres petites vies pour celle de Sa Révérence.

BLANCHE

C'est un enfantillage...

CONSTANCE

Oh! pas du tout, Soeur Blanche. Je crois vraiment que c'est une inspiration de l'âme.

BLANCHE

Vous vous moquez de moi...

CONSTANCE

L'idée m'est venue tout à coup, je ne pense pas

COSTANZA

Oh! ora non so più cosa pensare della morte, ma la vita mi sembra sempre così divertente. Cerco di fare nel modo migliore quello che mi viene ordinato, ma gli ordini che mi danno mi divertono... dopotutto devo essere biasimata perché mi diverto a servire il buon Dio?

BIANCA

Non temete che Dio si stanchi di tutto questo buon umore?

COSTANZA

Perdonatemi, Suor Bianca.
(*con aria infantile e dolce*)
Non posso impedirmi di credere che abbiate voluto ferirmi, di proposito.

Silenzio.

BIANCA

Ebbene sì, non vi sbagliate... Il fatto è che provavo invidia per voi...

COSTANZA

Voi invidiare me! Ah! questa è veramente la cosa più strana che abbia mai sentito! Voi mi invidiate, mentre io meriterei la frusta per aver parlato con tanta leggerezza della morte della nostra Reverenda Madre...

(*con grande umiltà*)

Oh! Suor Bianca, poiché poco fa ho parlato come una sciocca, abbiate la bonté di aiutarmi a riparare la mia colpa. Mettiamoci in ginocchio e offriamo le nostre due povere piccole vite per quella di Sua Reverenza.

BIANCA

Ma è una bambinata...

COSTANZA

Oh! niente affatto, Suor Bianca. Io credo veramente che si tratti di una ispirazione dell'anima.

BIANCA

Voi vi burlate di me...

COSTANZA

L'idea mi è venuta tutta d'un tratto, non penso che

qu'il y ait là aucun mal. J'ai toujours souhaité mourir jeune.

BLANCHE

Qu'ai-je à faire dans cette comédie?

CONSTANCE

Hé bien! la première fois que je vous ai vue, j'ai compris que j'étais exaucée.

BLANCHE

(violemment)

Exaucée de quoi?

CONSTANCE

De...

Blanche s'avance vers elle.

BLANCHE

Posez ce fer ridicule, et répondez-moi, je vous prie.

CONSTANCE

Eh bien... j'ai compris que Dieu me ferait la grâce de ne pas me laisser vieillir, et que nous mourrions ensemble, le même jour – où et comment, par exemple, ça je l'ignorais, et dans ce moment je l'ignore toujours...

BLANCHE

Quelle idée folle et stupide! N'avez-vous pas honte de croire que votre vie puisse racheter la vie de qui que ce soit? Vous êtes orgueilleuse comme un démon... Vous... vous... je vous défends...

CONSTANCE

J'étais bien loin de vouloir vous offenser.

[Interlude]

QUATRIÈME TABLEAU

Cellule de l'infirmerie. Marie de l'Incarnation est au chevet de la Prieure. La Prieure est dans son lit. Pendant toute la scène, ses manières, son attitude contrasteront avec l'expression angoissée et presque égarée de son visage.

ci sia qualcosa di male. Mi son sempre augurata di morir giovane.

BIANCA

Che c'entro io in questa commedia?

COSTANZA

Ebbene! la prima volta che vi ho vista, ho capito che ero esaudita.

BIANCA

(con veemenza)

Esaudita in che cosa?

COSTANZA

Nel...

Bianca le si avvicina.

BIANCA

Posate questo ridicolo ferro da stiro, e rispondetemi, vi prego.

COSTANZA

Ebbene... ho capito che Dio m'avrebbe fatto la grazia di non farmi invecchiare, e che noi saremmo morte assieme, lo stesso giorno – dove e come – per esempio – questo non lo sapevo, e in questo momento continuo sempre a ignorarlo...

BIANCA

Che idea folle e stupida! Non vi vergognate di credere che la vostra vita possa riscattare la vita di chicchessia? Voi siete orgogliosa come un demonio... Vi... vi... vi proibisco...

COSTANZA

Ero ben lontana dal volervi offendere.

[Interludio]

QUADRO QUARTO

Cella dell'infirmeria. Maria dell'Incarnazione è al capezzale della Prieura. La Prieura è nel suo letto. Durante tutta la scena, i suoi modi, il suo atteggiamento contrasteranno con l'espressione angosciata e quasi smarrita del suo volto.

LA PRIEURE

Ayez la bonté de relever ce coussin... Ne pensez-vous pas que Monsieur Javelinot permettra qu'on m'installe dans le fauteuil? C'est une grande peine pour moi de me montrer à mes filles ainsi étendue, comme une noyée qu'on vient de sortir de l'eau, alors que j'ai si bien gardé toute ma tête. Oh! ce n'est pas que je veuille tromper personne! Mais quand fait si misérablement défaut le courage, il faudrait être au moins capable de composer son maintien.

MÈRE MARIE

J'ai cru comprendre, ma Mère, que vos angoisses s'étaient bien apaisées cette nuit...

LA PRIEURE

Ce n'était qu'un assoupissement de l'âme. Dieu en soit pourtant remercié! Je ne me voyais plus mourir. «Se voir mourir» passe pour n'être qu'un dicton de bonnes gens... Hé bien, ma Mère, il est vrai que je me vois mourir. Rien ne me distrait de cette vue. Je suis seule, ma Mère, absolument seule, sans aucune consolation. Parlez-moi franchement! Combien de temps Monsieur Javelinot me donne-t-il encore à vivre?

MÈRE MARIE

Votre tempérament est des plus forts qu'il ait vus. Il craint pour vous un passage lent et difficile. Mais Dieu...

LA PRIEURE

Dieu s'est fait lui-même une ombre. Hélas! J'ai plus de trente ans de profession, douze ans de supériorat. J'ai médité sur la mort chaque heure de ma vie, et cela maintenant ne me sert de rien! Je trouve que Blanche de la Force tarde beaucoup. Après la réunion d'hier, s'en tient-elle décidément au nom qu'elle a choisi?

MÈRE MARIE

Oui. Sauf votre bon plaisir, elle souhaite toujours s'appeler Soeur Blanche de l'Agonie du Christ.

LA PRIEURE

C'est moi qui ai introduit dans cette maison Soeur Blanche de l'Agonie du Christ. De toutes mes filles, aucune ne m'inquiète davant age J'avais pen-

LA PRIORA

Abbate la bontà di sollevarmi questo cuscino... Non pensate che il Signor Javelinot mi permetterà di mettermi a sedere in poltrona? È una gran pena per me mostrarmi alle mie figliole distesa come una annegata appena uscita dall'acqua, mentre ho ancora la testa a posto. Oh! non ch'io voglia ingannare qualcuno! Ma quando il coraggio viene a mancare in modo così miserevole, bisognerebbe almeno esser capaci di darci un contegno.

MADRE MARIA

Mi pareva, Madre mia, che le vostre angosce si fossero alquanto quietate questa notte...

LA PRIORA

Non era che un sopore dell'anima. Che Dio ne sia ringraziato! Non mi vedevo più morire. «Vedersi morire» passa per essere un modo di dire della gente del popolo... Ebbene, Madre mia, è vero che io mi vedo morire. Niente mi distrae da questa visione. Io sono sola, Madre mia, assolutamente sola, senza alcuna consolazione. Parlatemi con franchezza! Quanto tempo mi dà ancora da vivere il Signor Javelinot?

MADRE MARIA

La vostra tempra è delle più forti che egli abbia visto. Egli teme per voi un passaggio lento e difficile. Ma Dio...

LA PRIORA

Dio stesso si è fatto un'ombra. Ahimè! Ho più di trent'anni di professione, dodici anni di priorato. Ho meditato sulla morte ogni ora della mia vita, e ora tutto questo non mi serve a niente! Mi pare che Bianca de la Force sia molto in ritardo. Dopo la riunione di ieri, è sempre decisa sul nome che si è scelto?

MADRE MARIA

Sì. Salvo il vostro benessere, ella desidera sempre chiamarsi Suor Bianca dell'Agonia del Cristo.

LA PRIORA

Sono stata io a introdurre in questo convento Suor Bianca dell'Agonia del Cristo. Di tutte le mie figliole, nessuna mi dà più preoccupazione. Avevo

sé la recommander à votre charité. Mais, réflexion faite, et si Dieu le veut, ce sera le dernier acte de mon supérieur at. Mère Marie...

MÈRE MARIE

Ma Révérende Mère?

LA PRIEURE

C'est au nom de l'obéissance que je vous remets Blanche de la Force. Vous me répondrez d'elle devant Dieu.

MÈRE MARIE

Oui, ma Mère.

LA PRIEURE

Il vous faudra une grande fermeté de jugement et de caractère, mais c'est précisément ce qui lui manque, et que vous avez de surcroît.

MÈRE MARIE

Il n'est que trop vrai. Vous voyez clair en moi, comme toujours.

On frappe à la porte.

LA PRIEURE

La voici, priez-la d'entrer.

(Mère Marie va jusqu'à la porte, s'efface pour laisser entrer Blanche, puis sort. – Blanche vient s'agenouiller près du lit)

Relevez-vous, ma fille. J'avais fait le projet de vous entretenir un peu longuement, mais la conversation que je viens d'avoir m'a beaucoup fatiguée. Vous êtes la dernière venue, et pour ce fait la plus chère à mon coeur. Oui, de toutes mes filles, la plus chère, comme l'enfant de la vieillesse, et aussi la plus hasardée, la plus menacée. Pour détourner cette menace, j'aurais bien donné ma pauvre vie, oh! certes, je l'eusse donnée...

(Blanche se jette de nouveau à genoux et sanglote. La Prieure pose la main sur sa tête)

Je ne puis donner maintenant que ma mort, une très pauvre mort...

(Silence)

Dieu se glorifie dans ses Saints, ses héros et ses martyrs. Il se glorifie aussi dans ses pauvres.

pensato di raccomandarla alla vostra carità. Ma, a pensarci bene, e se Dio lo vuole, sarà l'ultimo atto del mio priorato. Madre Maria...

MADRE MARIA

Mia Reverenda Madre?

LA PRIORA

È in nome dell'obbedienza che vi affido Bianca de la Force. Mi darete conto di lei davanti a Dio.

MADRE MARIA

Sì, Madre mia.

LA PRIORA

Vi sarà necessaria una grande fermezza di giudizio e di carattere, ma è precisamente quello che le manca, e che voi avete in sovrabbondanza.

MADRE MARIA

È fin troppo vero. Voi vedete chiaramente in me, come sempre.

Bussano alla porta.

LA PRIORA

Eccola, fatela entrare.

(Madre Maria va sino alla porta, si sposta per lasciare entrare Bianca, poi esce. – Bianca si inginocchia accanto al letto)

Alzatevi, figlia mia. Mi ero ripromessa di intrattenervi un po' a lungo, ma la conversazione che ho appena avuto mi ha molto affaticata. Voi siete l'ultima venuta, e perciò la più cara al mio cuore. Sì, di tutte le mie figlie la più cara, come il figlio della vecchiaia, e anche la più esposta all'imprevisto, alle minacce. Per allontanare questa minaccia, avrei dato volentieri la mia povera vita, oh! certamente l'avrei data...

(Bianca si getta di nuovo in ginocchio, singhiozzando. La Piora posa la mano sulla sua testa)

Ora non posso che offrire la mia morte, una poverissima morte...

(Silenzio)

Dio si glorifica nei suoi Santi, nei suoi eroi e nei suoi martiri. Ma egli si glorifica anche nei suoi poveri.

BLANCHE

Je n'ai pas peur de la pauvreté.

LA PRIEURE

Dieu a pris votre honneur en charge, et il est plus en sûreté dans ses mains que dans les vôtres. Relevez-vous cette fois, pour tout de bon. Adieu, je vous bénis. Adieu, ma petite enfant...

(Blanche sort. – Mère Marie de l'Incarnation rentre avec le médecin et Soeur Anne de la Croix)

Monsieur Javelinot, je vous prie de me donner une nouvelle dose de ce remède.

MONSIEUR JAVELINOT

Votre Révérence ne la supporterait pas.

LA PRIEURE

Monsieur Javelinot, vous savez qu'il est d'usage, dans nos maisons, qu'une Prieure prenne publiquement congé de la Communauté. Mère Marie, tâchez de convaincre Monsieur Javelinot. Cet élixir ou un autre, n'importe quoi. Oh! ma Mère, regardez: vais-je dans un instant montrer ce visage à mes filles?

MÈRE MARIE

Oh! ma Mère, ne vous mettez plus en peine de nous! Ne vous inquiétez plus désormais que de Dieu.

LA PRIEURE

Que suis-je à cette heure, moi misérable, pour m'inquiéter de Lui? Qu'il s'inquiète donc d'abord de moi!

MÈRE MARIE

Votre Révérence délire.

(La tête de la Prieure retombe lourdement sur l'oreiller. Presque aussitôt, on entend son râle)

Poussez tout à fait cette fenêtre. Notre Révérende Mère n'est plus responsable des propos qu'elle tient, mais il est préférable qu'ils ne scandalisent personne...

(Soeur Anne défaille)

Allons! Soeur Anne de la Croix, vous n'allez pas vous évanouir comme une femmelette. Mettez-vous à genoux, priez! Cela vous vaudra mieux que des sels.

BIANCA

Io non ho paura della povertà.

LA PRIORA

Dio si è fatto carico del vostro onore, e questo è più al sicuro nelle sue mani che nelle vostre. Alzatevi questa volta, per davvero. Addio, vi benedico. Addio, mia piccola bambina...

(Bianca esce. – Madre Maria dell'Incarnazione rientra assieme al medico e a Suor Anna della Croce)

Signor Javelinot, vi prego, datemi un'altra dose di questa medicina.

SIGNOR JAVELINOT

Vostra Reverenza non la supporterebbe.

LA PRIORA

Signor Javelinot, voi sapete bene che nei conventi è usanza che una Priora prenda pubblicamente congedo dalla Comunità. Madre Maria, cercate di convincere il Signor Javelinot. Questo elisir o un altro, poco importa. Oh! Madre mia, guardate: posso mostrare fra un istante questa faccia alle mie figlie?

MADRE MARIA

Oh! Madre mia, non datevi più pena per noi! Ormai preoccupatevi soltanto per Dio.

LA PRIORA

Che cosa sono mai in quest'ora, io miserrabile, per preoccuparmi di Lui? Sia lui piuttosto a preoccuparsi di me!

MADRE MARIA

Vostra Reverenza delira.

(La testa della Priora ricade pesantemente sul guanciale. Subito dopo si avverte il suo rantolo)

Chiudete bene questa finestra. La nostra Reverenda Madre non è più responsabile di quello che dice, ma è meglio che non si scandalizzi nessuno...

(Suor Anna si sente mancare)

Andiamo! Suor Anna della Croce, non vorrete svenire adesso come una femminuccia. Mettetevi in ginocchio, pregate! Ciò vi aiuterà più che i sali.

Tandis que Mère Marie parle, la Prieure s'est presque soulevée sur son séant. Elle a les yeux fixes, et dès qu'elle cesse de parler, sa mâchoire inférieure retombe.

LA PRIEURE

Mère Marie de l'Incarnation! Mère Marie!...

MÈRE MARIE

Ma Révérende Mère?

LA PRIEURE

(d'une voix rauque)

Je viens de voir notre chapelle vide et profanée, l'autel fendu en deux, de la paille et du sang sur les dalles... Oh! oh! Dieu nous délaisse! Dieu nous renonce!

MÈRE MARIE

Votre Révérence est hors d'état de retenir sa langue, mais je la supplie d'essayer de ne rien dire qui puisse...

LA PRIEURE

Ne rien dire... ne rien dire... Qu'importe ce que je dis! Je ne commande pas plus à ma langue qu'à mon visage.

(La Prieure essaye de se dresser sur son lit)

L'angoisse adhère à ma peau comme un masque de cire... Oh! que ne puis-je arracher ce masque avec mes ongles!

La Prieure retombe la tête sur l'oreiller.

MÈRE MARIE

Prévenez vos soeurs qu'elles ne verront pas la Révérende Mère aujourd'hui. À dix heures, récréation, comme d'habitude.

Soeur Anne de la Croix sort. – La Prieure, qui a tout entendu, se redresse et d'une voix forte:

LA PRIEURE

Mère Marie de l'Incarnation, au nom de la Sainte Obéissance, je vous ordonne...

Brisée par l'effort, elle retombe de nouveau en râlant. – La porte s'entrouvre et Blanche entre d'un pas de sonnambule. La Prieure l'aperçoit et on comprend qu'elle l'appelle. – Blanche reste debout, comme pétrifiée.

Mentre Madre Maria parla, la Priora s'è quasi levata a sedere. Essa ha gli occhi sbarrati, e quando smette di parlare, le ricade la mascella inferiore.

LA PRIORA

Madre Maria dell'Incarnazione! Madre Maria!...

MADRE MARIA

Mia Reverenda Madre?

LA PRIORA

(con voce roca)

Ho visto la nostra cappella vuota e profanata, l'altare spaccato in due, paglia e sangue sul pavimento... Oh! oh! Dio ci abbandona! Dio ci ripudia!

MADRE MARIA

Vostra Reverenza non è in grado di frenare la lingua, ma la supplico di non dir nulla che possa...

LA PRIORA

Non dire niente... non dire niente... Che importa quello che dico! Io non comando più alla mia lingua che al mio viso.

(La Priora cerca di alzarsi a sedere sul suo letto)

L'angoscia aderisce alla mia pelle come una maschera di cera... Oh! potessi strappare questa maschera con le mie unghie!

La Priora lascia ricadere la testa sul guanciaie.

MADRE MARIA

Avvertite le vostre sorelle che oggi non vedranno la Reverenda Madre. Alle dieci, ricreazione, come al solito.

Suor Anna della Croce esce. – La Priora, che ha ascoltato tutto, si raddrizza e con voce forte:

LA PRIORA

Madre Maria dell'Incarnazione, in nome della Santa Obbedienza, io vi ordino...

Vinta dallo sforzo, ella ricade di nuovo rantolando. – La porta si socchiude e Bianca entra con un passo da sonnambula. La Priora la scorge e si capisce che ella la chiama. – Bianca resta in piedi, come pietrificata.

MÈRE MARIE

La Révérende Mère veut que vous approchiez jusqu'à son lit.

Blanche, hagarde, s'agenouille près du lit. La Prieure lui pose la main sur le front.

LA PRIEURE

(dans un souffle)

Blanche...

On comprend que la Prieure fait une recommandation à Blanche, puis tout à coup elle suffoque.

MÈRE MARIE

C'est une chose insensée... on ne devrait pas permettre...

LA PRIEURE

Demande pardon... mort... peur... peur de la mort.

Elle tombe morte.

BLANCHE

(à la Mère Marie)

La Révérende Mère désire... La Révérende Mère désirait... aurait désiré...

Elle tombe à genoux, le visage enfoui dans les draps du lit, en sanglotant. – Cloche sur scène.

DEUXIÈME ACTE

PREMIER TABLEAU

Chapelle des religieuses.

La Prieure est morte et elle est exposée dans le cercueil découvert, au centre de la chapelle. Il fait nuit. La chapelle n'est éclairée que par les six cierges autour du cercueil. Blanche et Constance de Saint Denis veillent le corps de la défunte.

CONSTANCE

«Qui Lazarum resuscitasti a monumento foetidum.»

MADRE MARIA

La Reverenda Madre vuole che vi accostiate al suo letto.

Bianca, impietrita, si inginocchia accanto al letto. La Priora le passa una mano sulla fronte.

LA PRIORA

(con un soffio)

Bianca...

Si capisce che la Priora rivolge una raccomandazione a Bianca, poi improvvisamente ha una crisi di soffocamento.

MADRE MARIA

È una cosa insensata... non si dovrebbe consentire...

LA PRIORA

Domanda perdono... morte... paura... paura della morte.

Ella ricade morta.

BIANCA

(alla Madre Maria)

La Reverenda Madre desidera... La Reverenda Madre desiderava... avrebbe desiderato...

Ella cade in ginocchio, il volto nascosto tra le coperte del letto, in singhiozzi. – Suono di campana sulla scena

ATTO SECONDO

QUADRO SECONDO

Cappella delle religiose.

La Priora è morta e viene esposta nella bara scoperta, al centro della cappella. Si fa notte. La cappella non è rischiarata che dai sei ceri attorno alla bara. Bianca e Costanza di San Dionigi begliano la salma della defunta.

COSTANZA

«Qui Lazarum resuscitasti a monumento foetidum.»

BLANCHE

«Tu eis, Domine, dona requiem et locum indulgentiae.»

CONSTANCE

«Qui venturus es judicare vivos et mortuos, et saeculum per ignem.»

BLANCHE

«Tu eis, Domine, dona requiem...»

CONSTANCE ET BLANCHE

«... et locum indulgentiae.Amen.»

En entendant sonner l'horloge du couvent, Constance se lève et laisse Blanche seule pour aller chercher les remplaçantes. Long silence. Blanche essaye de prier. Ses regards fixent le cadavre. Elle se lève et se dirige vers la porte. La porte s'ouvre et Mère Marie apparaît.

MÈRE MARIE

Que faites vous? N'êtes-vous pas de veille?

BLANCHE

Je... Je... L'heure est déjà passée, ma Mère.

MÈRE MARIE

Que voulez-vous dire? Vos remplaçantes sont à la chapelle?

BLANCHE

C'est-à-dire que... que Soeur Constance est allée les chercher... alors...

MÈRE MARIE

Alors vous avez pris peur et...

BLANCHE

Je ne croyais pas mal faire en allant jusqu'à la porte.

Blanche esquisse un geste pour retourner près du cercueil.

MÈRE MARIE

Non, mon enfant, de grâce! Ne retournez pas d'où vous venez! Une tâche manquée est une vous voilà tout émue! Mais la nuit est fraîche, et je pense que vous tremblez moins de peur que de froid. Je m'en

BIANCA

«Tu eis, Domine, dona requiem et locum indulgentiae.»

COSTANZA

«Qui venturus es judicare vivos et mortuos, et saeculum per ignem.»

BIANCA

«Tu eis, Domine, dona requiem...»

COSTANZA E BIANCA

«... et locum indulgentiae.Amen.»

Sentendo suonare l'orologio del convento, Costanza si alza e lascia Bianca sola per andare a cercare chi le sostituisce. Lungo silenzio. Bianca cerca di pregare. I suoi sguardi fissano il cadavere. Ella si alza e si dirige verso la porta. La porta si apre e appare Madre Maria.

MADRE MARIA

Che cosa fate? Non siete di veglia?

BIANCA

Io... Io... L'ora è già passata, Madre mia.

MADRE MARIA

Che volete dire? Le sorelle che vi sostituiranno sono in cappella?

BIANCA

È che... che suor Costanza è andata a cercarle... allora...

MADRE MARIA

E allora voi avete avuto paura e...

BIANCA

Non credevo di fare niente di male venendo fino alla porta.

Bianca accenna un gesto per tornare vicino alla bara.

MADRE MARIA

No, figliola mia, di grazia! Non tornate da dove venite! Un compito incompleto è un compito incompleto, non pensateci più... Come siete turbata! Ma la notte è fresca, e io penso che voi tremiate più per

vais vous conduire moi-même à votre cellule. Et maintenant, n'allez pas ruminer ce petit incident... Couchez-vous, signez-vous et dormez. Je vous dispense formellement de toute autre prière. Demain, votre faute vous inspirera plus de douleur que de honte. C'est alors que vous en pourrez demander pardon à Dieu, sans risquer de l'offenser davantage.

Mère Marie pose sa main sur l'épaule de Blanche et la pousse vers la porte.)

[Interlude]

Entrent, devant le rideau, Constance tenant une croix de fleurs dans les bras, et Blanche une brassée de fleurs.

CONSTANCE

Soeur Blanche, je trouve notre croix bien haute et bien grosse. La tombe de notre pauvre Mère est si petite!

BLANCHE

Qu'allons-nous faire maintenant des fleurs qui nous restent?

CONSTANCE

Hé bien, nous en ferons un bouquet pour la nouvelle Prieure.

BLANCHE

Je me demande si Mère Marie de l'Incarnation aime les fleurs?

CONSTANCE

Dieu! je voudrais tant!

BLANCHE

Qu'elle aime les fleurs?

CONSTANCE

Non, Soeur Blanche, mais qu'elle soit élue Prieure.

BLANCHE

Vous croyez toujours que Dieu fera selon votre bon plaisir!

il freddo che per la paura. Vi accompagnerò io stessa nella vostra cella. E ora non state a rimuginare su questo piccolo incidente... Rimettetevi a letto, fatevi il segno della croce e dormite. Vi dispense formalmente da ogni altra preghiera. Domani, la vostra mancanza vi ispirerà più dolore che vergogna. È allora che potrete chiedere perdono a Dio, senza il rischio di offenderlo ancora.

Madre Maria posa la sua mano sulla spalla di Bianca e la sospinge verso la porta.

[Interludio]

Entrano, davanti al sipario, Costanza con una croce di fiori tra le braccia, e Bianca con un mazzo di fiori.

COSTANZA

Suor Bianca, mi pare che la nostra croce sia alta e grossa. La tomba della nostra povera Madre è così piccola!

BIANCA

Che possiamo fare adesso dei fiori superflui?

COSTANZA

Ebbene, ne faremo un mazzo per la nuova Prieura.

BIANCA

Mi domando se Madre Maria dell'Incarnazione ama i fiori.

COSTANZA

Dio! lo vorrei tanto!

BIANCA

Che ella ami i fiori?

COSTANZA

No, Suor Bianca, ma che venisse eletta Prieura.

BIANCA

Voi pensate sempre che Dio faccia quello che piace a voi!

CONSTANCE

Pourquoi pas? Ce que nous appelons hasard, c'est peut être la logique de Dieu? Pensez à la mort de notre chère Mère, Soeur Blanche! Qui aurait pu croire qu'elle aurait tant de peine à mourir, qu'elle saurait si mal mourir! On dirait qu'au moment de la lui donner, l e bon Dieu s'est trompé de mort, comme au vestiaire on vous donne un habit pour un autre. Oui, ça devait être la mort d'une autre, une mort trop petite pour elle; elle ne pouvait seulement pas réussir à enfiler les manches.

BLANCHE

La mort d'une autre, qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire, Soeur Constance?

CONSTANCE

Ca veut dire que cette autre, lorsque viendra l'heure de la mort, s'étonnera d'y entrer si facilement, et de s'y sentir confortable. On ne meurt pas chacun pour soi mais les uns pour les autres, ou même les uns à la place des autres, qui sait?

Elles sortent.

DEUXIÈME TABLEAU

La salle du Chapitre.

Deux portes, une grande sur la gauche, une petite, celle de la clôture, sur la droite. La Communauté se réunit pour l'obédience à la nouvelle Prieure. La salle est voûtée. Au mur, de face, un très beau et très grand Crucifix. Sous le Crucifix, le fauteuil de la Prieure. Le long des murs, des bancs, où s'assoient les religieuses. Au lever du rideau, c'est la fin de la cérémonie d'obédience, beaucoup de religieuses sont déjà assises sur les bancs. Blanche et Constance entreront les dernières.

LA NOUVELLE PRIEURE

Mes chères filles, j'ai encore à vous dire que nous nous trouvons privées de notre très regrettée Mère au moment où sa présence nous serait le plus nécessaire. Il en est sans doute fini des temps prospères et tranquilles où nous oublions trop aisément que rien ne nous assure contre le mal, que nous sommes toujours dans la main de Dieu. Ce que vaudra l'époque où nous allons vivre, je l'ignore. J'attends

COSTANZA

Perché no? Ciò che noi chiamiamo caso, è forse la logica di Dio? Pensate alla morte della nostra cara Madre, Suor Bianca! Chi avrebbe mai potuto credere che essa avrebbe penato tanto a morire, che sarebbe morta così male! Si direbbe quasi che, al momento di dargliela, il buon Dio abbia sbagliato morte, come quando al guardaroba vi danno una veste per un'altra. Sì, questa doveva essere la morte di un'altra, una morte troppo piccola per lei; non riusciva nemmeno a infilare le maniche.

BIANCA

La morte di un'altra? Che vuol dire questo, Suor Costanza?

COSTANZA

Vuol dire che quest'altra, quando verrà l'ora della morte, si stupirà di entrarci così facilmente, e di starci comoda. Non si muore ognuno per sé, ma gli uni per gli altri, o anche gli uni al posto degli altri, chi sa mai?

Escono.

QUADRO SECONDO

La sala del Capitolo.

Due porte, una grande sulla sinistra, una piccola, quella della clausura, sulla destra. La Comunità si riunisce per l'obbedienza alla nuova Priora. La sala è a volta. Sul muro, di fronte, un Crocifisso molto grande e bello. Sotto il Crocifisso, lo scranno della Priora. Lungo i muri, delle panche dove siedono le religiose. All'alzarsi del sipario, si assiste alla fine della cerimonia dell'obbedienza, molte religiose sono già sedute sulle panche. Bianca e Costanza entreranno per ultime.

LA NUOVA PRIORA

Mie care figliole, devo ancora dirvi che ci troviamo private della nostra compianta Madre nel momento in cui la sua presenza ci sarebbe più necessaria. Senza dubbio non si dimentica troppo facilmente che niente ci assicura contro il male, e che siamo sempre nelle mani di Dio. Che cosa vorrà l'epoca che stiamo per vivere, io l'ignoro. Aspetto soltanto

seulement de la Sainte Providence les vertus modestes que les riches et les puissants tiennent volontiers en mépris – la bonne volonté, la patience, l'esprit de conciliation. Mieux que d'autres, elles conviennent à de pauvres filles que nous sommes. Car il y a plusieurs sortes de courage, et celui des grands de la terre n'est pas celui des petites gens, il ne leur permettrait pas de survivre. Le valet n'a que faire de certaines vertus du maître: elles ne lui conviennent pas plus que le thym et la marjolaine à nos lapins de choux. Je vous répète que nous sommes de pauvres filles rassemblées pour prier Dieu. Méfions-nous de tout ce qui pourrait nous détourner de la prière, méfions-nous même du martyre. La prière est un devoir, le martyre est une récompense. Lorsqu'un grand Roi, devant toute sa cour, fait signe à la servante de venir s'asseoir avec lui sur le trône, ainsi qu'une épouse bien-aimée, il est préférable qu'elle n'en croie pas d'abord ses yeux, ni ses oreilles, et continue à frotter ses meubles. Je vous demande pardon de m'exprimer à ma manière, un peu à la bonne fran trouver la conclusion de ce petit propos.

MÈRE MARIE

Mes soeurs, Sa Révérence vient de vous dire que notre premier devoir est la prière. Conformons-nous donc, non seulement de bouche, mais de coeur, aux volontés de Sa Révérence.

(Sur un signe de Mère Marie, toutes les religieuses s'agenouillent)

«Ave Maria.»

LES RELIGIEUSES

«Gratia plena.»

MÈRE MARIE

«Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesu.»

LES RELIGIEUSES

«Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesu.»

LA PRIEURE

«Sancta Maria, ora pro nobis peccatoribus.»

LES RELIGIEUSES

(bouche fermée, juste un murmure, puis)

dalla Santa Provvidenza le umili virtù che i ricchi e i potenti disprezzano volentieri – la buona volontà, la pazienza, lo spirito di conciliazione. Meglio di altre, esse si addicono a delle povere figlie come siamo noi. Perché ci sono varie specie di coraggio, e quello dei grandi della terra non è quello dei piccoli, non permetterebbe loro di sopravvivere. Il servitore non ha niente da spartire con certe virtù del padrone: esse non gli convengono più di quel che il timo e la maggiorana vadano bene per i nostri conigli che mangiano cavoli. Torno a dirvi che siamo delle povere figlie riunite per pregare Dio. Diffidiamo di tutto quello che può distrarci dalla preghiera, diffidiamo anche del martirio. La preghiera è un dovere, il martirio è una ricompensa. Quando un grande Re, davanti a tutta la sua corte, fa cenno alla sua serva di sedersi con lui sul trono, come una sposa prediletta, è meglio che essa non creda ai suoi occhi, né alle sue orecchie, e continui pure a strofinare i suoi mobili. Vi domando perdono se mi esprimo a modo mio, un po' alla buona. Madre Maria dell'Incarnazione, trovate voi una conclusione per questo piccolo proponimento.

MADRE MARIA

Sorelle, Sua Reverenza vi ha detto che il nostro primo dovere è la preghiera. Conformiamoci dunque, non solo con la bocca, ma anche col cuore, alle volontà di Sua Reverenza.

(A un cenno di Madre Maria, tutte le religiose si inginocchiano)

«Ave Maria.»

LE RELIGIOSE

«Gratia plena.»

MADRE MARIA

«Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesu.»

LE RELIGIOSE

«Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesu.»

LA PRIORA

«Santa Maria, ora pro nobis peccatoribus.»

LE RELIGIOSE

(a bocca chiusa, appena un sussurro, quindi)

«Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen.»

LA PRIEURE ET MÈRE MARIE

«Amen!»

Les Carmélites se relèvent et commencent à sortir lentement.

[Interlude]

On entend de violents coups de sonnette. Devant le rideau, la Prieure et la Mère Marie entrent rapidement par la droite, Constance par la gauche.

LA PRIEURE

Que se passe-t-il?

CONSTANCE

Il y a au guichet un homme à cheval qui désire voir la Révérende Mère.

LA PRIEURE

À quel guichet?

CONSTANCE

Celui de la ruelle.

LA PRIEURE

Pour tenir tant à passer inaperçu, ce ne peut être un ennemi. Allez voir, ma Mère.

Mère Marie et Soeur Constance sortent par la gauche. La Révérende Mère reste impassible. Seules ses lèvres remuent imperceptiblement. Mère Marie revient en hâte.

MÈRE MARIE

Ma Mère, il s'agit de Monsieur de la Force qui désire voir sa soeur avant de partir pour l'étranger.

LA PRIEURE

Qu'on aille prévenir Blanche de la Force. Les circonstances autorisent cette infraction à la Règle.

(Elle rappelle Mère Marie, qui commençait à sortir)

Je désire que vous assistiez à l'entretien.

«Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen.»

LA PRIORA E MADRE MARIA

«Amen!»

Le Carmelitane si alzano in piedi e cominciano a uscire lentamente.

[Interludio]

Si sentono dei violenti colpi di campanello. Davanti al sipario, la Priora e Madre Maria entrano rapidamente da destra, Costanza dalla sinistra.

LA PRIORA

Che succede?

COSTANZA

Allo spioncino c'è un uomo a cavallo che desidera vedere la Reverenda Madre.

LA PRIORA

A quale spioncino?

COSTANZA

Quello del vicolo.

LA PRIORA

Se si preoccupa di passare inosservato, non può essere di certo un nemico. Andate a vedere, Madre mia.

Madre Maria e Suor Costanza escono dalla sinistra. La Reverenda Madre resta impassibile. Soltanto le sue labbra si muovono impercettibilmente. Madre Maria ritorna in fretta.

MADRE MARIA

Madre mia, c'è il Signor de la Force che desidera vedere sua sorella prima di partire per l'estero.

LA PRIORA

Andate ad avvertire Bianca de la Force. Le circostanze consentono questa infrazione alla Regola.

(Ella richiama Madre Maria, che stava per uscire)

Desidero che voi assistiate al colloquio.

MÈRE MARIE

Si Votre Révérence voulait bien le permettre...

LA PRIEURE

Vous, ma Mère, et non une autre.

La Prieure et Mère Marie sortent précipitamment, chacune de son côté.

TROISIÈME TABLEAU

[Prélude]

Le parler.

Le rideau est à moitié tiré. Blanche a le visage découvert. Derrière la partie non tirée du rideau, Mère Marie de l'Incarnation, invisible pour le public, assiste à l'entretien. Le rideau se lève dans le silence, la musique ne commence qu'un peu de temps après.

LE CHEVALIER

Pourquoi vous tenez-vous ainsi depuis vingt minutes, les yeux baissés, répondant à peine? Est-ce là l'accueil qu'on doit à un frère?

BLANCHE

Dieu sait combien je voudrais ne vous causer aucun déplaisir.

LE CHEVALIER

En deux mots comme en cent, notre père juge que vous n'êtes plus ici en sûreté.

BLANCHE

Je n'y suis peut-être pas, mais je m'y sens, cela suffit pour moi.

LE CHEVALIER

Comme votre ton est différent de celui d'autrefois! Il y a dans vos manières présentes je ne sais quoi de contraint et de forcé.

BLANCHE

Ce qui vous paraît contrainte n'est que manque d'habitude et maladresse. Je n'ai pu encore me faire au bonheur de vivre heureuse et délivrée.

MADRE MARIA

Se Vostra Reverenda volesse consentire...

LA PRIORA

Voi, Madre mia, e non un'altra.

La Priora e Madre Maria escono precipitosamente, ognuna dal suo lato.

QUADRO TERZO

[Preludio]

Il parlatorio.

Il sipario è tirato a metà. Bianca ha il viso scoperto. Dietro la parte non tirata del sipario, Madre Maria dell'Incarnazione, non visibile al pubblico, assiste all'incontro. Il sipario si alza nel silenzio, la musica non comincia che dopo un po' di tempo.

IL CAVALIERE

Perché ve ne state così, da venti minuti, con gli occhi bassi, rispondendo a fatica? È forse questa l'accoglienza che si deve a un fratello?

BIANCA

Sa Dio quanto vorrei non darvi alcun dispiacere.

IL CAVALIERE

Per dirla in due parole, nostro padre ritiene che qui voi non siate più al sicuro.

BIANCA

Forse non sono al sicuro, ma io mi ci sento, questo basta per me.

IL CAVALIERE

Come è differente il vostro tono da quello delle altre volte! C'è nei vostri modi attuali qualcosa di costrittivo e di forzato.

BIANCA

Ciò che vi sembra forzato non è che mancanza di abitudine e goffaggine. Non mi sono ancora adattata alla felicità di vivere libera e contenta.

LE CHEVALIER

Heureuse, peut-être, mais non pas délivrée. Il n'est pas en votre pouvoir de surmonter la nature.

BLANCHE

Eh quoi! la vie d'une Carmélite vous paraîtelle si conforme à la nature?

LE CHEVALIER

Dans des temps comme ceux-ci, il est plus d'une femme jadis enviée de tous qui troquerait volontiers sa place contre la vôtre. Je vous parle durement, Blanche, mais c'est que j'ai devant les yeux l'image de notre père resté seul parmi ses valets.

BLANCHE

Vous me croyez retenue ici par la peur!

LE CHEVALIER

Ou la peur de la peur. Cette peur n'est pas plus honorable, après tout, qu'une autre peur. Il faut savoir risquer la peur comme on risque la mort, le vrai courage est dans ce risque.

BLANCHE

Je ne suis plus désormais ici que la pauvre petite victime de Sa Divine Majesté.

LE CHEVALIER

Blanche, lorsque je suis rentré tout à l'heure, peu s'en est fallu que vous tombiez en faiblesse, et j'ai cru voir, à la lueur de ce mauvais quinquet, en une seconde, toute notre enfance. C'est probablement par ma maladresse que nous en sommes venus à des propos qui sont presque des défis. At on changé mon petit lièvre?

BLANCHE

Ah! pourquoi voulez-vous jeter de nouveau le doute en moi comme un poison? De ce poison, j'ai failli périr. C'est vrai que je suis une autre.

LE CHEVALIER

Vous n'avez plus peur de rien?

BLANCHE

Où je suis, rien ne peut m'atteindre.

IL CAVALIERE

Contenta forse, ma non libera. Non è in vostro potere di piegare la natura.

BIANCA

Come! davvero la vita di una Carmelitana vi sembra così conforme alla natura?

IL CAVALIERE

Coi tempi che corrono più di una donna, prima invidiata da tutti, cambierebbe volentieri il suo posto col vostro. Vi parlo con durezza, Bianca, ma ho davanti agli occhi l'immagine di nostro padre rimasto solo tra i suoi domestici.

BIANCA

Voi credete che io sia trattenuta qui dalla paura!

IL CAVALIERE

O dalla paura della paura. Questa paura, dopo tutto, non è meno rispettabile di un'altra paura. Bisogna saper rischiare la paura come si rischia la morte, il vero coraggio sta proprio in questo rischio.

BIANCA

Ormai, io qui non sono più che la povera piccola vittima di Sua Maestà Divina.

IL CAVALIERE

Bianca, quando sono entrato poco fa, per poco non siete svenuta, e mi è parso di vedere, alla luce di questa misera lampada, in un attimo, tutta la nostra infanzia. È forse per la mia mancanza di tatto se ci siamo scambiati considerazioni che sono quasi delle sfide. Hanno forse trasformato il mio leprotto?

BIANCA

Ah! perché volete di nuovo insinuare dentro di me il dubbio come un veleno? Di questo veleno, ho rischiato di morire. È ben vero che sono diventata un'altra.

IL CAVALIERE

Voi non avete paura di niente?

BIANCA

Qui dove mi trovo, niente può colpirmi.

LE CHEVALIER
Hé bien, adieu, ma chérie.

Il se dirige vers la porte.

BLANCHE
Oh! ne me quittez pas sur un adieu de fâcherie! Hélas! vous m'avez donné si longtemps votre compassion que vous ne pouvez sans peine lui substituer cette simple estime que vous donnez à n'importe lequel de vos amis!

LE CHEVALIER
Blanche, c'est vous maintenant qui parlez bien durement.

BLANCHE
Il n'y a en moi à votre égard que douceur et tendresse. Mais je ne suis plus ce petit lièvre. Je suis une fille du Carmel qui va souffrir pour vous et à laquelle je voudrais vous demander de penser comme à un compagnon de lutte, car nous allons combattre chacun à notre manière, et la mienne a ses risques et ses périls comme la vôtre.

Le Chevalier enveloppe Blanche d'un long regard indéfinissable, et sort. Blanche se retient à la grille pour ne pas tomber. Mère Marie de l'Incarnation s'avance.

MÈRE MARIE
Remettez-vous, Soeur Blanche.

BLANCHE
Oh! ma Mère, n'ai-je pas menti? Ne sais-je pas qui je suis? Hélas! J'étais si harassée de leur pitié! Que Dieu me pardonne! La douceur m'en écoeurait l'âme. Oh! ne serai-je jamais pour eux qu'une enfant?

MÈRE MARIE
Allons, il est temps de partir.

BLANCHE
J'ai été orgueilleuse et je serai punie.

MÈRE MARIE
Il n'est qu'un moyen de rabaisser son orgueil, c'est de s'élever plus haut que lui.

IL CAVALIERE
E va bene, mia cara, addio.

Si dirige verso la porta.

BIANCA
Oh! non mi lasciate su un addio irritato! Ahimè! mi avete concesso per tanto tempo la vostra compassione che non potete sostituirla senza fatica con questa semplice stima che portate a uno qualsiasi dei vostri amici!

IL CAVALIERE
Bianca, siete voi, ora, che parlate con durezza.

BIANCA
In me non c'è che dolcezza e tenerezza nei vostri confronti. Ma non sono più questo leprotto. Sono una figlia del Carmelo che soffrirà per voi e a cui vorrei chiedervi di pensare come a un compagno di lotta, perché andiamo a combattere ognuno alla sua maniera, e la mia ha i suoi rischi e i suoi pericoli come la vostra.

Il Cavaliere abbraccia Bianca con uno sguardo lungo e indefinibile, ed esce. Bianca si aggrappa all'inferriata per non cadere. Madre Maria dell'Incarnazione le si avvicina.

MADRE MARIA
Riprendetevi, Suor Bianca.

BIANCA
Oh! Madre mia, ho forse mentito? Non so più chi sono? Ahimè! Ero così stremata dalla loro pietà! Che Dio mi perdoni! La dolcezza mi straziava l'anima. Oh! non sarò per essi che una bambina?

MADRE MARIA
Andiamo, è tempo di partire.

BIANCA
Sono stata orgogliosa e sarò punita.

MADRE MARIA
C'è solo un modo per abbassare l'orgoglio, ed è di sollevarsi al di sopra di esso.

(Retenant la taille un peu ployée de Blanche)
Tenez-vous fière.

Elles sortent.

QUATRIÈME TABLEAU

[Prélude]

La sacristie du Carmel.

Il y a deux portes: une grande donne sur le cloître, l'autre sur la clôture. Fenêtre sur le cloître. L'Aumônier, entouré de toutes les religieuses, achève de ranger les ornements sacerdotaux dans un placard, tandis qu'il prend congé de la Communauté.

L'AUMÔNIER

Mes chères filles, ce que j'ai à vous dire n'est plus un secret pour certaines d'entre vous. Je suis relevé de mes fonctions et proscrit. Cette messe que je viens de dire est la dernière. Le Tabernacle est vide. Je répète aujourd'hui le geste de nos premiers pères chrétiens. Ce jour est un grand jour pour le Carmel. Adieu, je vous bénis. Nous allons chanter ensemble.

(Toutes les religieuses tombent à genoux)

«Ave verum corpus natum Ex Maria Virgine.»

LES RELIGIEUSES

«Vere passum immolatum In cruce pro homine.»

L'AUMÔNIER

«Cujus latus perforatum Unda fluxit et sanguine.»

LES RELIGIEUSES

«Esto nobis praegustatum Mortis in examine.»

L'AUMÔNIER

«O clemens!»

LES RELIGIEUSES

«O pie!»

L'AUMÔNIER

«O Jesu fili Mariae! Amen.»

Les religieuses se relèvent, Blanche se trouve placée juste à côté de l'Aumônier.

(Sostenendo la persona un po' piegata di Bianca)
Siate fiera.

Escono.

QUADRO QUARTO

[Preludio]

La sacrestia del Carmelo.

Ci sono due porte: una grande dà sul chiostro, l'altra sulla clausura. Finestra sul chiostro. Il Cappellano, circondato da tutte le religiose, termina di sistemare i paramenti sacerdotali in un armadio, mentre si accomiata dalla Comunità.

IL CAPPELLANO

Mie care figlie, quello che devo dirvi non è più un segreto per qualcuna di voi. Sono stato sollevato dalle mie mansioni e proscritto. Questa messa che ho appena finito di celebrare è l'ultima. Il Tabernacolo è vuoto. Ripeto oggi il gesto dei nostri primi padri del cristianesimo. Questo giorno è un grande giorno per il Carmelo. Addio, vi benedico. Ora canteremo assieme.

(Tutte le religiose si inginocchiano)

«Ave verum corpus natum Ex Maria Virgine.»

LE RELIGIOSE

«Vere passum immolatum In cruce pro homine.»

IL CAPPELLANO

«Cujus latus perforatum Unda fluxit et sanguine.»

LE RELIGIOSE

«Esto nobis praegustatum Mortis in examine.»

IL CAPPELLANO

«O clemens!»

LE RELIGIOSE

«O pie!»

IL CAPPELLANO

O Jesu fili Mariae! Amen.»

Le religiose si rialzano, Bianca si trova proprio a fianco del Cappellano.

BLANCHE

(à l'Aumônier)

Qu'allez-vous devenir?

L'AUMÔNIER

Rien d'autre que ce que je suis à cet instant même: un proscrit.

BLANCHE

Mais si ce qu'on raconte est vrai, ils vous tueront, s'ils vous reconnaissent.

L'AUMÔNIER

Ils ne me reconnaîtront peut-être pas.

BLANCHE

Vous vous déguiserez?

L'AUMÔNIER

Oui, tels sont les ordres que nous avons reçus... Chère Soeur Blanche, votre imagination s'échauffe toujours trop vite... Oui, mon enfant. Rassurez-vous. Je resterai près de cette maison.

(Sur le seuil de la porte il la bénit d'un geste)

J'y viendrai le plus souvent possible.

Il sort.

CONSTANCE

Est-il croyable qu'on laisse ainsi traquer les prêtres dans un pays chrétien? Les Français sont-ils maintenant si lâches?

Très calme, Mère Marie pousse les lourds verrous de la grande porte.

SOEUR MATHILDE

Ils ont peur. Tout le monde a peur. Ils se donnent la peur les uns aux autres, comme en temps d'épidémie, la peste ou le choléra.

BLANCHE

(comme malgré elle, d'une voix presque sans timbre)

La peur est peut-être, en effet, une maladie.

CONSTANCE

N'y aura-t-il pas de bons Français pour prendre la défense de nos prêtres?

BIANCA

(al Cappellano)

Cosa sarà di voi?

IL CAPPELLANO

Nient'altro che quello che sono in questo momento: un proscritto.

BIANCA

Ma, se è vero quel che si dice, vi uccideranno se vi riconoscono.

IL CAPPELLANO

Può darsi che non mi riconoscano.

BIANCA

Vi travestirete?

IL CAPPELLANO

Sì, queste sono le disposizioni che abbiamo ricevuto... Cara Sorella Bianca, la vostra immaginazione si accende troppo presto... Sì, figliola mia. State tranquilla. Resterò nei pressi di questo convento.

(Sulla soglia della porta le rivolge un gesto di benedizione)

Ci tornerò il più spesso possibile.

Esce.

COSTANZA

È mai possibile che in un paese cristiano si lasci braccare i preti in questo modo? I francesi sono diventati così permissivi?

Con molta calma, Madre Maria spinge i pesanti catenacci della porta grande.

SUOR MATILDE

Hanno paura. Tutti hanno paura. Si fanno paura gli uni con gli altri, come in tempi di epidemia, peste o colera.

BIANCA

(senza volerlo, con una voce quasi senza espressione)

Forse la paura è, in realtà, una malattia.

COSTANZA

Non ci saranno dei buoni francesi a difendere i nostri preti?

LA PRIEURE

Quand les prêtres manquent, les martyrs surabondent et l'équilibre de la grâce se trouve ainsi rétabli.

MÈRE MARIE

(d'une voix martelée pleine de passion contenue)

Il me semble que l'Esprit-Saint vient de parler par la bouche de Sa Révérence. Pour que la France ait encore des prêtres, les filles du Carmel n'ont plus à donner que leur vie.

LA PRIEURE

(fermement)

Vous m'avez mal entendue, ma Mère, ou du moins vous m'avez mal comprise. Ce n'est pas à nous de décider si nous aurons ou non, plus tard, nos pauvres noms dans le bréviaire.

La Prieure sort suivie de Mère Jeanne. Toutes les religieuses, interdites, regardent Mère Marie. Violents coups de clochette.

CONSTANCE

On a tiré la clochette!

SOEUR MATHILDE

Il faut tout de suite regarder à la porte du lavoir.

L'Aumônier surgit par la petite porte. On entend le murmure de la foule dans la coulisse.

L'AUMÔNIER

J'ai failli me trouver pris entre la foule et une patrouille. Je n'avais d'autre ressource que de rentrer ici.

SOEUR CLAIRE

Restez avec nous, mon Père.

L'AUMÔNIER

Je ne saurais que vous compromettre. Il faut que je parte. Lorsque le cortège sera rassemblé sur la place de la Municipalité, les rues seront libres.

La foule s'approche.

CONSTANCE

Écoutez!

LA PRIORA

Quando vengono a mancare i preti, sovrabbondano i martiri e l'equilibrio della grazia viene così a ristabilirsi.

MADRE MARIA

(scandendo le parole con una passione contenuta)

Mi sembra che lo Spirito Santo abbia parlato per la bocca di Sua Reverenza. Perché la Francia abbia ancora dei preti, alle figlie del Carmelo non resta che offrire la propria vita.

LA PRIORA

(con fermezza)

Mi avete frainteso, Madre mia, o meglio m'avete compreso male. Non siamo noi a decidere se avremo, più tardi, i nostri poveri nomi nel breviario.

La Priora esce seguita da Madre Giovanna. Tutte le religiose, interdette, volgono lo sguardo a Madre Maria. Violenti colpi di campanello.

COSTANZA

Hanno tirato il campanello!

SUOR MATILDE

Bisogna controllare subito alla porta del lavatoio.

Il Cappellano sopraggiunge dalla porta piccola. Si sente il brusio della folla dietro le quinte.

IL CAPPELLANO

Sono venuto a trovarmi tra la folla e una ronda. Non avevo altra soluzione che rientrare qui.

SUOR CHIARA

Restate con noi, Padre mio.

IL CAPPELLANO

Finirei col compromettervi. Bisogna che io parta. Quando il corteo sarà riunito sulla piazza della Municipalità, le strade saranno libere.

La folla si avvicina.

COSTANZA

Ascoltate!

SOEUR MATHILDE

Écoutez!

TOUTES LES RELIGIEUSES

Les voilà!

L'AUMÔNIER

J'ai peut-être trop attendu. Que deviendriezvous, mes filles, s'ils me prenaient chez vous?

Coups dans la porte.

LA FOULE

Ouvrez la porte! Ouvrez la porte!

Les religieuses se massent toutes dans un coin, à l'exception de Mère Marie.

LES RELIGIEUSES

N'ouvrez pas! n'ouvrez pas!

LA FOULE

Ouvrez la porte! ouvrez la porte!

L'Aumônier se sauve par la petite porte.

LES RELIGIEUSES

N'ouvrez pas! n'ouvrez pas!

MÈRE MARIE

(à Soeur Constance)

Allez ouvrir, ma petite fille.

D'un pas ferme, Soeur Constance va ouvrir les verrous. Entrée des quatre Commissaires. Deux [figurants] restent près de la porte. La foule est maintenue par des gardes armés de longues piques.

PREMIER COMMISSAIRE

Où sont les religieuses?

MÈRE MARIE

Vous les voyez là-bas.

PREMIER COMMISSAIRE

Notre devoir est de leur donner connaissance du décret d'expulsion.

SUOR MATILDE

Ascoltate!

TUTTE LE RELIGIOSE

Eccoli!

IL CAPPELLANO

Forse ho aspettato troppo. Che ne sarà di voi, figlie mie, se mi sorprendono presso di voi?

Colpi alla porta.

LA FOLLA

Aprite la porta! Aprite la porta!

Le religiose si ammassano tutte in un angolo, a eccezione di Madre Maria.

LE RELIGIOSE

Non aprite! non aprite!

LA FOLLA

Aprite la porta! aprite la porta!

Il Cappellano si mette in salvo attraverso la porta piccola.

LE RELIGIOSE

Non aprite! non aprite!

MADRE MARIA

(a Suor Costanza)

Andate ad aprire, figliola mia.

Con passo fermo, Suor Costanza va ad aprire i catenacci. Entrano quattro Commissari. Due [comparse] restano vicino alla porta. La folla è trattenuta da guardie armate di lunghe picche.

PRIMO COMMISSARIO

Dove sono le religiose?

MADRE MARIA

Le vedete laggiù.

PRIMO COMMISSARIO

È nostro dovere comunicare loro il decreto di espulsione.

MÈRE MARIE

Cela ne dépend que de vous.

DEUXIÈME COMMISSAIRE

(lecture du Décret)

«Ainsi qu'en a décidé l'Assemblée législative, siégeant le 17 août 1792, pour le 1er octobre prochain, toutes les maisons encore actuellement occupées par des religieuses ou par des religieux seront évacuées par lesdits religieux et religieuses et seront mises en vente à la diligence des corps administratifs.»

PREMIER COMMISSAIRE

Avez-vous une réclamation à formuler?

MÈRE MARIE

Que pourrions-nous réclamer, puisque nous ne disposons déjà plus de rien? Mais il est indispensable que nous nous procurions des vêtements, puisque vous nous interdisez de porter ceux-là.

PREMIER COMMISSAIRE

Soit!

(goguenard)

Êtes-vous donc si pressées de quitter ces défroques, et de vous habiller comme tout le monde?

MÈRE MARIE

Je vous répondrais bien que ce n'est pas l'uniforme qui fait le soldat. Sous n'importe quel habit nous ne seront jamais que des servantes.

PREMIER COMMISSAIRE

Le peuple n'a pas besoin de servantes.

MÈRE MARIE

Mais il a grand besoin de martyrs, et c'est là un service que nous pouvons assumer.

PREMIER COMMISSAIRE

Peuh! En des temps comme ceux-ci, mourir n'est rien.

MÈRE MARIE

Vivre n'est rien, lorsque la vie est dévaluée jusqu'au ridicule, et n'a pas plus de prix que vos assignats.

PREMIER COMMISSAIRE

Ces paroles-là pourraient vous coûter cher, si vous

MADRE MARIA

Dipende solo da voi.

SECONDO COMMISSARIO

(lettura del Decreto)

«In conformità alla delibera assunta dall'Assemblea legislativa, nella seduta del 17 agosto 1792, entro il 1° ottobre prossimo venturo, tutti i conventi ancora attualmente occupati da religiose o da religiosi saranno evacuati dai suddetti religiosi e religiose e messi in vendita a cura delle amministrazioni.»

PRIMO COMMISSARIO

Avete qualche reclamo da fare?

MADRE MARIA

Che reclamo potremmo fare, dato che non disponiamo più di niente? Ma è indispensabile che ci procuriamo degli abiti, visto che ci proibite di portare questi.

PRIMO COMMISSARIO

E sia!

(sarcastico)

Avete dunque tanta fretta di liberarvi di questi stracci, e di vestirvi come tutti gli altri?

MADRE MARIA

Potrei rispondervi che non è l'uniforme a fare il soldato. Qualunque sia l'abito, noi non saremo che delle serve di Dio.

PRIMO COMMISSARIO

Il popolo non ha bisogno di serve.

MADRE MARIA

Ma esso ha un gran bisogno di martiri, e questo è un servizio che possiamo rendere.

PRIMO COMMISSARIO

Poh! In tempi come questi, morire è niente.

MADRE MARIA

Vivere non è niente, quando la vita è svalutata sino al ridicolo, e non vale più dei vostri assignati.

PRIMO COMMISSARIO

Queste parole potrebbero costarvi care, se le dice-

les disiez devant un autre que moi.

(À la Mère Marie, en aparté)

Me prenez-vous pour un de ces buveurs de sang? J'étais sacristain à la paroisse de Chelles, le seigneur vicaire était mon frère de lait. Mais il faut bien que je hurle avec les loups !

Le calme de Mère Marie intimide le Commissaire.

MÈRE MARIE

Excusez-moi si je vous demande des preuves de votre bon vouloir.

PREMIER COMMISSAIRE

J'emmène avec moi les Commissaires de la patrouille. Il ne restera ici, jusqu'au soir, que les ouvriers. Méfiez-vous du forgeron Blancard. C'est un dénonciateur.

Extrêmement long silence pendant lequel les Commissaires se retirent. Brouhaha de la foule qui s'éloigne. Rires. Mère Marie va reprendre qu'une fois les verrous poussés et Mère Marie revenue au milieu de la scène. Les religieuses interdites ne savent que faire, quelques unes prient; Blanche, comme un pauvre oiseau blessé, est affalée sur un petit tabouret. Pendant toute la scène précédente elle s'était cachée derrière les autres religieuses. Mère Jeanne entre par la petite porte de la clôture.

MÈRE JEANNE

Mes Soeurs, notre Révérende Mère viendra bientôt vous faire ses adieux, car elle doit se rendre à Paris. *(Mère Jeanne jette un regard apitoyé à Soeur Blanche, puis se dirige vers un placard d'où elle sort le Petit Roi de Gloire qu'elle tend, comme un jouet, à Blanche)* Ma petite Soeur Blanche, vous savez que la nuit de Noël, on portait notre Petit Roi dans chaque cellule. J'espère qu'il vous donnera du courage.

Blanche prend le Petit Roi dans ses bras.

BLANCHE

Oh! qu'il est petit! qu'il est faible!

MÈRE MARIE

Non! qu'il est petit! et qu'il est puissant!

ste davanti a un altro.

(Rivolgendosi a Madre Maria, a parte)

Mi prendete per uno di questi assetati di sangue? Io ero sacrestano alla parrocchia di Chelles, il signor vicario era mio fratello di latte. Ma coi lupi bisogna urlare!

La calma di Madre Maria mette in soggezione il Commissario.

MADRE MARIA

Scusatemi se sottopongo a delle prove la vostra buona volontà.

PRIMO COMMISSARIO

I Commissari della pattuglia vengono via con me. Resteranno qui, fino a sera, soltanto gli operai. Non fidatevi del fabbro Blancard. È una spia.

Silenzio estremamente lungo, durante il quale i Commissari si ritirano. Vocio della folla che si allontana. Risate. Madre Maria va a chiudere la porta grande. La musica riprende soltanto quando i catenacci sono chiusi e Madre Maria è tornata al centro della scena. Le religiose interdette non sanno che fare, alcune pregano; Bianca, come un povero uccello ferito, è accasciata su un piccolo sgabello. Nel corso di tutta la scena precedente ella si era nascosta dietro le altre religiose. Madre Giovanna entra dalla piccola porta della clausura.

MADRE GIOVANNA

Sorelle, la nostra Reverenda Madre verrà ben presto a salutarvi, perché deve andare a Parigi. *(Madre Giovanna getta uno sguardo compassionevole a Suor Bianca, poi si dirige verso un armadio a muro da cui prende il Piccolo Re di Gloria che porge, come un giocattolo, a Bianca)*

Mia piccola Suor Bianca, sapete che la notte di Natale si porta il nostro Piccolo Re in ogni cella. Spero che questo vi darà un po' di coraggio.

Bianca prende il Piccolo Re fra le sue braccia.

BIANCA

Oh! come è piccolo! come è debole!

MADRE MARIA

No! come è piccolo! e come è potente!

Foule dans la coulisse. Sourde rumeur en coulisse. On-chante: «Ah! ça ira! ça ira! ça ira!». Blanche tressaille, laisse échapper le Petit Roi de Gloire dont la tête se brise sur les dalles. Terrifiée, avec l'expression d'une stigmatisée, Blanche s'écrie:

BLANCHE

Oh! le Petit Roi est mort. Il ne nous reste plus que l'Agneau de Dieu.

«Ah! ça ira! ça ira! ça ira!» en coulisse.

TROISIÈME ACTE

PREMIER TABLEAU

La chapelle entièrement dévastée.

La Communauté est rassemblée dans la chapelle entièrement dévastée. Tout est plein de paille, de plâtras, la grille du chœur est en partie descellée. Une religieuse fait le guet près de la porte. Quelques chandelles. Les habits très modestes de l'Aumônier sont maculés de terre, ses chaussures pleines de boue, une manche déchirée pend le long du poignet. Mère Marie, ferme et calme, est entourée de religieuses. Constance et Blanche sont côte à côte, Mère Jeanne et Soeur Mathilde de l'autre côté de la scène.

MÈRE MARIE

Parlez-leur, mon Père, elles sont depuis longtemps disposées à l'engagement qu'elles vont prendre.

L'AUMÔNIER

Cela n'est pas tout à fait de mon ministère, et je crois plus convenable, en l'absence forcée de Sa Révérence, que vous parliez vous même à la Communauté.

MÈRE MARIE

Mes filles, je propose que nous fassions ensemble le vœu du martyr pour mériter le maintien du Carmel et le salut de notre Patrie.

(Aucun enthousiasme. Les sœurs se regardent entre elles)

Je me félicite de vous voir accueillir cette proposition aussi froidement que le Seigneur m'inspire de la faire. Il ne s'agit pas, en effet, d'offrir nos pauvres vies en nous faisant trop d'illusions sur le prix qu'elles valent.

Folla dietro le quinte. Rumore sordo dietro le quinte. Si canta: «Ah! ça ira! ça ira! ça ira!». Bianca ha un trasalimento, si lascia sfuggire il Piccolo Re di Gloria la cui testa va in pezzi sul pavimento. Terrorizzata, con l'espressione di una stigmatizzata, Bianca grida:

BIANCA

Oh! il Piccolo Re è morto. Non ci resta che l'Agnelo di Dio.

«Ah! ça ira! ça ira! ça ira!» dietro le quinte.

ATTO TERZO

QUADRO PRIMO

La cappella interamente devastata.

La Comunità è riunita nella cappella interamente devastata. Tutto è pieno di paglia, di calcinacci, la grata del coro è in parte divelta. Una religiosa fa la guardia presso la porta. Alcune candele. Gli abiti molto modesti del Cappellano sono sporchi di terra, le scarpe sono piene di fango, una manica strappata gli pende lungo il polso. Madre Maria, ferma e calma, è circondata dalle religiose. Costanza e Bianca si trovano affiancate, Madre Giovanna e Suor Matilde sull'altro lato della scena.

MADRE MARIA

Parlate loro, Padre mio, da tempo sono pronte all'impegno che stanno per prendere.

IL CAPPELLANO

Questo non fa parte del mio ministero, e credo più opportuno, nell'assenza forzata di Sua Reverenza, che parliate voi stessa alla Comunità.

MADRE MARIA

Figlie mie, vi propongo di fare assieme il voto del martirio per meritare la sopravvivenza del Carmelo e la salvezza della nostra Patria.

(Nessun entusiasmo. Le sorelle si guardano tra di loro)

Mi complimento con voi di accogliere questa proposta con la stessa freddezza con cui il Signore mi ispira di farvela. Non si tratta, in effetti, di offrire le nostre povere vite facendoci troppe illusioni sul loro valore.

MÈRE JEANNE

À quoi nous engageons-nous exactement par ce vœu? L'inconvénient de ces vœux exceptionnels, c'est qu'ils risquent de diviser les esprits et même d'opposer les consciences.

MÈRE MARIE

Voilà pourquoi j'ai toujours pensé que le principe et l'opportunité d'un tel vœu devaient être reconnus par toutes. L'opposition d'une seule d'entre vous m'y ferait renoncer sur-le-champ. Mon intention est que nous décidions de la chose par un vote secret. Du moins, Monsieur l'Aumônier recevra-t-il nos réponses, et sous le sceau du Sacrement. Cela vous apporte-t-il toutesatisfaction, ma Mère?

MÈRE JEANNE

Un grand apaisement du moins.

L'AUMÔNIER

Il suffira que vous passiez tour à tour derrière l'autel.

SOEUR MATHILDE

(désigne Soeur Blanche à une autre religieuse)
Gageons qu'il y aura une voix contre.

Une à une les religieuses disparaissent derrière l'autel et reparassent presque aussitôt. Lorsque Blanche reparait, son visage est hagard. Constance la suit maintenant du regard. L'Aumônier s'approche de Mère Marie et lui dit quelques mots à voix basse.

MÈRE MARIE

Il y a une seule opposition. Cela suffit.
Soeur Mathilde
(à sa voisine)
On sait laquelle...

CONSTANCE

Il s'agit de moi!
(Stupéfaction générale. Blanche commence à pleurer, la tête dans ses mains)
Monsieur l'Aumônier sait que je dis vrai... Mais... mais... je me déclare maintenant d'accord avec vous toutes, et... je... je désire... Je voudrais que vous me laissiez prononcer ce vœu. Je vous en supplie au nom du bon Dieu.

MADRE GIOVANNA

In che cosa ci impegniamo esattamente con questo voto? L'inconveniente di questi voti eccezionali è che rischiano di dividere gli spiriti e perfino di creare contrasti nelle coscienze.

MADRE MARIA

Ecco perché ho sempre pensato che l'idea e l'opportunità di questo voto dovevano essere accettate da tutte. L'opposizione di una soltanto di voi mi farebbe rinunciare immediatamente. È mio intendimento che noi prendiamo una decisione in merito a scrutinio segreto. Almeno il Signor Cappellano riceverà le nostre risposte, sotto il sigillo sacramentale. Questo vi soddisfa completamente, Madre mia?

MADRE GIOVANNA

Quanto meno ci tranquillizza molto.

IL CAPPELLANO

Basterà che passiate a turno dietro all'altare.

SUOR MATILDE

(indica Suor Bianca a un'altra religiosa)
Scommettiamo che ci sarà un voto contrario.

A una a una le religiose scompaiono dietro l'altare e ricompaiono quasi subito. Quando Bianca ricompare, il suo viso è sconvolto. Costanza ora la segue con lo sguardo. Il Cappellano s'accosta a Madre Maria e le dice qualche parola a voce bassa.

MADRE MARIA

C'è una sola opposizione. Questo basta.

SUOR MATILDE

(alla sua vicina)
Si sa qual è...

COSTANZA

Sono stata io!
(Stupore generale. Bianca comincia a piangere, con la testa tra le mani.)
Il signor Cappellano sa che dico il vero... Ma... ma... ora mi dichiaro d'accordo con tutte voi, e... io... io desidero... Io vorrei che voi mi lasciaste pronunciare questo voto. Ve ne supplico in nome del buon Dio.

L'AUMÔNIER

J'en décide ainsi. Rejoignez vos compagnes. Vous viendrez ici, deux par deux.

(L'Aumônier revêt ses ornements)

Soeur Sacristine, ouvrez le livre des Saints Évangiles, et posez-le sur le prie-Dieu.

(La sacristine pose l'Évangile sur le prie-Dieu)

Les plus jeunes d'abord, Soeur Blanche et Soeur Constance, je vous prie.

Blanche et Constance s'agenouillent côte à côte et offrent leur vie à Dieu. Les autres religieuses se poussent pour prendre leur rang. Blanche, à la faveur du brouhaha, s'enfuit.

[Interlude]

Trois officiers entrent, par la gauche, devant le rideau. Presque aussitôt, venant de la droite, les Carmélites, Prieure en tête, s'avancent lentement, tenant de maigres baluchons à la main; seul le premier officier prendra la parole.

PREMIER OFFICIER

Citoyennes, nous vous félicitons de votre discipline et de votre civisme. Mais nous vous avertissons que la Nation aura désormais les yeux sur vous. Pas de vie de Communauté, pas de relations avec les ennemis de la République, ni avec les prêtres réfractaires, suppôts du Pape et des tyrans. Dans dix minutes, vous viendrez prendre une à une, au jour de nouveau des bienfaits de la liberté, sous la surveillance des Lois.

Il sort, suivi des autres officiers. D'un geste, la Prieure retient les Carmélites.

LA PRIEURE

Soeur Gérard, il faut absolument prévenir le prêtre. Nous avions convenu qu'il devait célébrer aujourd'hui la Sainte Messe et je vois bien maintenant qu'il y aurait à cela trop de péril pour lui et pour nous. Vous ne le croyez pas, Mère Marie?

Soeur Gérard sort.

MÈRE MARIE

Je me fie à Votre Révérence pour tout ce que je dois

IL CAPPELLANO

Decido così. Raggiungete le vostre compagne. Verrete qui, due a due.

(Il Cappellano si rimette i paramenti)

Suor Sacrestana, aprite il libro dei Santi Evangelii, e posatelo sull'inginocchiatoio.

(La sacrestana posa il Vangelo sull'inginocchiatoio)

Prima le più giovani, Suor Bianca e Suor Costanza, prego.

Bianca e Costanza si inginocchiano fianco a fianco e offrono la loro vita a Dio. Le altre religiose premono per prendere il loro posto. Bianca, approfittando del brusio, si allontana.

[Interludio]

Tre ufficiali entrano, da sinistra, davanti al sipario. Quasi subito, venendo da destra, le Carmelitane, Priora in testa, avanzano lentamente, con un modesto fagottino in mano; solo il primo ufficiale prenderà la parola.

PRIMO UFFICIALE

Cittadine, ci complimentiamo per la vostra disciplina e il vostro senso civico. Ma vi avvertiamo che la Nazione d'ora in poi terrà gli occhi su di voi. Niente vita di Comunità, nessuna relazione con i nemici della Repubblica, né coi preti refrattari, sostenitori del Papa e dei tiranni. Fra dieci minuti, verrete a prendere, una alla volta, in ufficio, il certificato che vi permetterà di godere nuovamente dei benefici della libertà, sotto la sorveglianza delle Leggi.

Esce, seguito dagli altri ufficiali. Con un gesto, la Priora trattiene le Carmelitane.

LA PRIORA

Suor Gerald, bisogna assolutamente avvertire il prete. Eravamo d'accordo che oggi doveva celebrare la Santa Messa e ora vedo che sarebbe davvero troppo pericoloso per lui e per noi. Non credete, Madre Maria?

Suor Gerald esce.

MADRE MARIA

Mi rimetto a Vostra Reverenza per tutto quello

désormais croire ou ne pas croire, mais si j'ai eu tort d'agir comme je l'ai fait, il n'en reste pas moins que ce qui est fait est fait.

(sur le point de sortir)

Comment accorder l'esprit de notre voeu avec cette prudence?

Elle sort par la gauche.

LA PRIEURE

(se tournant vers les religieuses)

Chacune de vous répondra de son voeu devant Dieu, mais c'est moi qui répondrai de vous toutes et je suis assez vieille pour savoir tenir mes comptes en règle.

Elle sort, suivie des Carmélites.

DEUXIÈME TABLEAU

[Prélude]

La bibliothèque du Marquis de la Force.

La bibliothèque, totalement saccagée, est devenue une sorte de pièce hybride: on a monté, dans l'âtre de la vaste cheminée, un petit poêle bas sur lequel est posé une vulgaire casserole en terre. Tous les meubles sont détériorés. Un lit de sangles est au beau milieu de la pièce. Blanche, vêtue comme une femme du peuple, surveille le feu. Mère Marie, en civil, ouvre brusquement la grande porte.

BLANCHE

C'est vous...

MÈRE MARIE

Oui, je viens vous chercher, il est temps.

BLANCHE

(hagarde)

Je ne suis pas libre maintenant de vous suivre... mais... dans quelque temps... peut-être...

MÈRE MARIE

Non pas dans quelque temps, mais tout de suite. Dans quelques jours il sera trop tard.

che oramai devo credere o no, ma se ho avuto torto a comportarmi come ho fatto, tuttavia quel che è fatto è fatto.

(Sul punto di uscire)

Come conciliare lo spirito del nostro voto con questa prudenza?

Esce dalla sinistra.

LA PRIORA

(volgendosi alle religiose)

Ognuna di voi risponderà a Dio del suo voto, ma sono io che risponderò di voi tutte e, per quanto mi riguarda, sono piuttosto attenta a tenere i miei conti in regola.

Esce, seguita dalle Carmelitane.

QUADRO SECONDO

[Preludio]

Biblioteca del Marchese de la Force.

La biblioteca, completamente saccheggata, è diventata una specie di stanza ibrida: nell'apertura del grande camino è stata disposta una stufetta su cui è posata una volgare casseruola di terracotta. Tutti i mobili sono rovinati. Nel bel mezzo della stanza c'è una branda. Bianca, vestita come una popolana, accudisce al fuoco. Madre Maria, in abiti civili, apre bruscamente la porta grande.

BIANCA

Siete voi...

MADRE MARIA

Sì, vengo a cercarvi, è ora.

BIANCA

(sconvolta)

Ora non sono libera di seguirvi... ma... più tardi... forse...

MADRE MARIA

Non fra qualche tempo, ma subito. Fra qualche giorno sarà troppo tardi.

BLANCHE

Trop tard pour quoi?

MÈRE MARIE

Pour votre salut.

BLANCHE

Mon salut... Allez-vous dire que je serai en sûreté là-bas?

MÈRE MARIE

Vous y courrez moins de risques qu'ici, Blanche...

BLANCHE

Je ne puis vous croire. En des temps pareils, est-il une autre sécurité que la mienne? Où je me trouve, qui penserait à me chercher? La mort ne frappe qu'en haut... Mais je me sens si fatiguée, Mère Marie!

(Elle grelotte)

Voilà mon ragoût qui brûle! C'est votre faute. Mon Dieu! Mon Dieu! que vais-je devenir?

Blanche est à genoux devant le feu. Elle sanglote. Mère Marie s'est agenouillée aussi, elle se hâte de transvaser le ragoût dans une autre casserole.

MÈRE MARIE

Ne vous tourmentez pas, Blanche, voilà le mal réparé. Pourquoi pleurez-vous?

BLANCHE

Je pleure de vous voir si bonne. Mais j'ai honte aussi de pleurer. Je voudrais qu'on me laisse en paix, que personne ne pensât plus à moi...

(au comble de la violence)

Qu'est-ce qu'on me reproche? Qu'est-ce que je fais de mal? Je n'offense pas le bon Dieu. La peur n'offense pas le bon Dieu. Je suis née dans la peur. J'y ai vécu, j'y vis encore, tout le monde méprise la peur. Il est donc juste que je vive aussi dans le mépris. Voilà longtemps que je le pense. Le seul être qui aurait pu m'empêcher de le dire, c'était mon père. Il est mort. Ils l'ont guillotiné voilà peu de jours.

(Elle se jette sur le lit de sangles)

Dans sa propre maison, moi, si indigne de lui et de son nom, quel autre rôle ai-je à tenir que celui d'une misérable servante? Hier, ils m'ont frappée...

BIANCA

Tropo tardi per che cosa?

MADRE MARIA

Per la vostra salvezza.

BIANCA

La mia salvezza... Volete dire che laggiù sarò al sicuro?

MADRE MARIA

Vi correte meno rischi di qui, Bianca...

BIANCA

Non posso credervi. In tempi come questi, c'è un'altra sicurezza oltre la mia? Dove mi trovo, chi penserebbe a cercarmi? La morte non colpisce che in alto... Ma mi sento così stremata, Madre Maria!

(Trema)

Ecco il mio ragù che brucia! È colpa vostra. Dio mio! Dio mio! che ne sarà di me?

Bianca è inginocchiata davanti al fuoco. Singhiozza. Anche Madre Maria si è inginocchiata e si affretta a travasare il ragù in un'altra casseruola.

MADRE MARIA

Non vi preoccupate, Bianca, ecco che il guaio è rimediato. Perché piangete?

BIANCA

Piango perché vedo che siete così buona. Ma mi vergogno anche di piangere. Vorrei esser lasciata in pace, che nessuno pensasse più a me...

(al colmo della veemenza)

Cosa mi si rimprovera? Che faccio di male? Io non ho offeso il buon Dio. La paura non offende il buon Dio. Io sono nata nella paura. Ci sono vissuta dentro, ci vivo ancora, tutti disprezzano la paura. È dunque giusto ch'io viva anche nel disprezzo. È tanto tempo che lo penso. La sola persona che avrebbe potuto impedirmi di dirlo, era mio padre. È morto. L'hanno ghigliottinato proprio pochi giorni fa.

(Si getta sulla branda)

In casa sua, io, così indegna di lui e del suo nome, quale altro ruolo devo ricoprire se non quello di una misera serva? Ieri, mi hanno percossa...

(avec une espèce de défi)

Oui, ils m'ont frappée.

MÈRE MARIE

Le malheur, ma fille, n'est pas d'être méprisée, mais seulement de se mépriser soimême... Soeur Blanche de l'Agonie du Christ!

Blanche se lève d'un bond et se tient debout, les yeux secs.

BLANCHE

Ma Mère?

MÈRE MARIE

Je vais vous donner une adresse. Retenez-la bien. Mademoiselle Rose Ducor, 2, rue Saint Denis. Vous serez chez elle en sûreté. Rose Ducor... 2, rue Saint-Denis. Je vous attendrai là jusqu'à demain soir.

BLANCHE

Je n'irai pas; je ne veux pas y aller.

MÈRE MARIE

Vous irez. Je sais que vous irez, ma Soeur.

Une voix de femme dans la coulisse, d'une voix éraillée, exagérément articulée: «Blanche, les commissions!».
Blanche se sauve par la petite porte. Mère Marie, un instant interdite, s'esquive par la grande porte.

[Interlude]

TROISIÈME TABLEAU

Une cellule à la Conciergerie.
Cellule où sont entassées les Carmélites. Quelques vieux bancs. Une chaise misérable sur laquelle est assise la Prieure. Fenêtre à barreaux donnant sur une cour sombre. Lourde porte. C'est le petit jour.

LA PRIEURE

Mes filles, voilà que s'achève notre première nuit de prison. C'était la plus difficile. Nous en sommes venues à bout quand même. La prochaine nous trouvera tout à fait familiarisées avec notre nouvelle condition qui d'ailleurs n'est pas nouvelle pour

(con una specie di sfida)

Sì, mi hanno percossa.

MADRE MARIA

Il male, figlia mia, non è di essere disprezzata, ma soltanto di disprezzare se stessi... Suor Bianca dell'Agonia di Cristo!

Bianca si leva di scatto e rimane in piedi, gli occhi asciutti.

BIANCA

Madre mia?

MADRE MARIA

Vi darò un indirizzo. Ricordatevelo bene. Mademoiselle Rosa Ducor, 2, rue Saint Denis. Da lei sarete al sicuro. Rosa Ducor 2... rue Saint-Denis. Vi aspetterò là sino a domani sera.

BIANCA

Non ci andrò; non voglio andarci.

MADRE MARIA

Voi ci andrete. Io so che voi ci andrete, Sorella mia.

Una voce di donna dietro le quinte, con una voce roca, esageratamente articolata: «Bianca, le commissioni!».
Bianca se ne va in fretta dalla porta piccola. Madre Maria, interdetta per un istante, si ritira dalla porta grande.

[Interludio]

QUADRO TERZO

Una cella alla Conciergerie.
Cella dove si trovano ammassate le Carmelitane. Qualche vecchia panca. Una seggiola malandata su cui si è seduta la Priora. Finestra a sbarre che dà su una corte scura. Porta pesante. È l'alba.

LA PRIORA

Figlie mie, ecco conclusa la nostra prima notte in prigione. Era la più difficile. E tuttavia ne siamo venute a capo. La prossima ci troverà del tutto familiarizzate con la nostra nuova condizione, che d'altronde non è nuova per noi; insomma, di cam-

nous; il n'est, ensomme, de changé que le décor. Nul ne saurait nous ravir une liberté dont nous nous sommes dépouillées depuis longtemps. Mes filles, c'est en mon absence que vous avez prononcé ce vœu du martyre. Mais qu'il fût ou non opportun, Dieu ne saurait permettre qu'un acte si généreux ne serve maintenant qu'à troubler vos consciences. Hé bien, j'assume ce vœu, j'en suis désormais responsable, je suis et serai, quoi qu'il arrive, seul juge de son accomplissement. Oui, j'en prends la charge et vous en laisse le mérite, puisque je ne l'ai pas prononcé moi-même. Ne vous faites donc plus là-dessus aucun souci, mes filles. J'ai toujours répondu de vous en ce monde, et je ne suis pas aujourd'hui d'humeur à me tenir, moi-même, quitte de quoi que ce soit. Soyez tranquilles!

MÈRE JEANNE

Avec Votre Révérence, nous n'aurons plus peur de rien.

LA PRIEURE

Au jardin des Oliviers, le Christ n'était plus maître de rien. Il a eu peur de la mort.

CONSTANCE

Et que devient Soeur Blanche?

LA PRIEURE

Je n'en sais pas plus long là-dessus que vous, ma petite fille.

CONSTANCE

Elle reviendra.

SOEUR MATHILDE

Comment donc en êtes-vous si sûre, Soeur Constance?

CONSTANCE

Parce que... parce que... À cause d'un rêve que j'ai fait.

Toutes les Carmélites, la Prieure exceptée, éclatent de rire. – La porte s'ouvre brusquement. Entrée du geôlier. Il déplie un édit.

LE GEÔLIER

«Le Tribunal révolutionnaire expose que les ex-

biato non c'è che la scena. Nessuno saprebbe rapirci una libertà di cui ci siamo spogliate da tempo. Figlie mie, è in mia assenza che avete pronunciato questo voto del martirio. Ma, fosse o no opportuno, Dio non permetterebbe che un atto così generoso serva ora a turbare le vostre coscienze. Ebbene, faccio mio questo voto, e sento oramai di portarne fino in fondo le responsabilità, io sono e sarò, qualunque cosa accada, il solo giudice del suo adempimento. Sì, me ne faccio carico e ve ne lascio il merito, anche se io non l'ho pronunciato. Perciò non preoccupatevi più, figlie mie. Ho sempre dato conto di voi in questo mondo, e non mi sento oggi nello stato d'animo di ritenermi sollevata di alcunché. State tranquille!

MADRE GIOVANNA

Con Vostra Reverenza, non avremo più paura di niente.

LA PRIORA

Nell'orto degli Ulivi, il Cristo non era più padrone di niente. Egli ha avuto paura della morte.

COSTANZA

E che ne sarà di Suor Bianca?

LA PRIORA

Non ne so niente più di voi, piccola figlia mia.

COSTANZA

Ella ritornerà.

SUOR MATILDE

Come fate a esserne così sicura, Suor Costanza?

COSTANZA

Perché... perché... È un sogno che ho fatto.

Tutte le Carmelitane, a eccezione della Prieura, scopiano in una risata. – La porta si apre bruscamente. Entra il carceriere. Dispiega un editto.

IL CARCERIERE

«Il Tribunale rivoluzionario comunica che le ex-

religieuses Carmélites, demeurant à Compiègne, département de l'Oise: Madeleine Lidoine, Anne Pellerat, Madeleine Touret, Marie-Anne Hanniset, Marie-Anne Piedcourt, Marie-Anne Brideau, Marie Cyrienne Brare, Rose Chrétien, Marie Dufour, Angélique Roussel, Marie-Gabrielle Trézelle, Marie-Geneviève Meunier, Catherine Soiron, Thérèse Soiron, Élisabeth Vezolot, ont formé des rassemblements et conciliabules contre-révolutionnaires, entretenu des correspondances fanatiques, conservé des écrits liberticides. Ne forment qu'une réunion de rebelles, de séditieuses qui nourrissent dans leurs coeurs le désir et l'espoir criminel de voir le peuple français remis aux fers de ses tyrans et la liberté engloutie dans les flots de sang que les infâmes machinations ont fait répandre au nom du ciel. Le Tribunal révolutionnaire déclare en conséquence que toutes les prévenues susnommées sont condamnées à mort.»

Le geôlier replie son édit. Toutes les religieuses baissent la tête. Sortie du geôlier.

LA PRIEURE

Mes filles, j'ai désiré de tout mon coeur vous sauver... Oui, j'aurais voulu que ce calice s'éloignât de vous, car je vous ai aimées dès le premier jour comme une mère selon la nature, et quelle mère fait de bon gré, fût-ce à Sa Majesté elle-même, le sacrifice de ses enfants? Si j'ai mal fait, Dieu y pourvoira. Telle que je suis, vous êtes mon bien, et je ne suis pas de filles, je vous mets solennellement dans l'obéissance, une dernière fois et une fois pour toutes, avec ma maternelle bénédiction.

[Interlude]

Une rue du quartier de la Bastille. – L'Aumônier entre brusquement. Mère Marie sort de l'ombre où elle l'attendait.

L'AUMÔNIER

Elles sont condamnées à mort.

MÈRE MARIE

Toutes?

L'AUMÔNIER

Toutes!

religiose Carmelitane, domiciliata a Compiègne, dipartimento dell'Oise: Maddalena Lidoine, Anna Pellerat, Maddalena Touret, Maria-Anna Hanniset, Maria-Anna Piedcourt, Maria-Anna Brideau, Maria-Cipriana Brare, Rosa Chrétien, Maria Dufour, Angelica Roussel, Maria-Gabriella Trézelle, Maria-Genoveffa Meunier, Caterina Soiron, Teresa Soiron, Elisabetta Vezolot, hanno tenuto raduni e conciliaboli contro rivoluzionari, intrattenendo corrispondenze tendenziose, conservato scritti liberticidi. Esse non formano che una riunione di ribelli, di sediziose che nutrono nel loro cuore il desiderio e la speranza criminale di vedere il popolo francese rimesso in catene dai suoi tiranni e la libertà inghiottita nei fiotti di sangue che le infami macchinazioni hanno fatto diffondere in nome del cielo. Il Tribunale rivoluzionario dichiara in conseguenza che tutte le sopraddette imputate sono condannate a morte.»

Il carceriere ripiega il suo editto. Tutte le religiose abbassano la testa. Il carceriere esce.

LA PRIORA

Figlie mie, ho desiderato con tutto il cuore di salvarvi... Sì, avrei voluto che questo calice si allontanasse da voi, perché io vi ho amate sin dal primo giorno come una madre secondo natura, e quale madre fa volentieri, fosse anche a Sua Maestà, il sacrificio dei suoi figli? Se ho fatto male, Dio vi provvederà. Così come sono, voi siete il mio bene, e io non sono di quelle che gettano il loro bene dalla finestra. Figlie mie, vi metto solennemente nell'obbedienza, un'ultima volta e una volta per tutte, con la mia materna benedizione.

[Interludio]

Una strada del quartiere della Bastiglia. – Il Cappellano entra brusquement. Madre Maria esce dall'ombra dove lo attendeva.

IL CAPPELLANO

Sono condannate a morte.

MADRE MARIA

Tutte?

IL CAPPELLANO

Tutte!

MÈRE MARIE

Dieu! et...

L'AUMÔNIER

Ce sera pour aujourd'hui sans doute, ou demain...

(Mère Marie s'écarte)

Que faites-vous, ma Mère?

MÈRE MARIE

Je ne peux pas les laisser mourir sans moi!

L'AUMÔNIER

Qu'importe votre volonté en cette affaire? Dieu choisit ou réserve qui lui plaît.

MÈRE MARIE

J'ai fait le voeu du martyr...

L'AUMÔNIER

C'est à Dieu que vous l'avez fait, c'est à Lui que vous en devez répondre et non pas à vos compagnes. S'il plaît à Dieu de vous en relever, il ne reprend que ce qui lui appartient.

MÈRE MARIE

Je suis déshonoré! Leur dernier regard me cherchera en vain.

L'AUMÔNIER

Ne pensez qu'à un autre regard, auquel vous devez fixer le vôtre.

Ils sortent.

QUATRIÈME TABLEAU

[Prélude]

*Place de la Révolution.**Sur la droite, les Carmélites achèvent de descendre des charrettes. Au lever du rideau, on aide la vieille Mère Jeanne à descendre. Constance, en dernier, saute presque joyeusement. Alors les Carmélites, Prieure en tête, s'acheminent vers l'échafaud en chantant. On ne voit que la base de l'échafaud où les Soeurs montent une à une. Au premier rang de la foule compacte et sans cesse en mouvement, on reconnaît, coiffé d'un bonnet*

MADRE MARIA

Dio! e...

IL CAPPELLANO

Sarà per oggi, forse, o per domani...

(Madre Maria fa per allontanarsi)

Che fate, Madre mia?

MADRE MARIA

Non posso lasciarle morire senza di me!

IL CAPPELLANO

Che importa la vostra volontà in questa faccenda? Dio sceglie o mantiene chi gli piace.

MADRE MARIA

Io ho fatto il voto del martirio...

IL CAPPELLANO

È a Dio che l'avete fatto, è a Lui che voi dovete risponderne e non alle vostre compagne. Se piace a Dio di sollevarvene, egli non riprende che quello che gli appartiene.

MADRE MARIA

Sono disonorata! Il loro ultimo sguardo mi cercherà invano.

IL CAPPELLANO

Non pensate che a un altro sguardo, nel quale dovette fissare il vostro.

Escono.

QUADRO QUARTO

[Preludio]

*Piazza della Rivoluzione.**Sulla destra, le Carmelitane finiscono di scendere dalle carrette. All'alzarsi del sipario, stanno aiutando la vecchia Madre Giovanna a discendere. Costanza, per ultima, salta quasi gioiosamente. Allora le Carmelitane, Priora in testa, si incamminano verso il patibolo cantando. Non si vede che la base del patibolo dove le Sorelle salgono ad una ad una. In prima fila della folla ammassata e continuamente in movimento, si ricono-*

phrygien, l'Aumônier qui murmure l'absolution, fait un furtif signe de croix, lorsque montent les premières Carmélites, puis disparaît rapidement.

LES CARMÉLITES

«Salve Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve. Ad te clamamus exsules filii Hevae. Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.»

Blanche, le visage dépouillé de toute crainte, se fraye un passage dans la foule où elle se confond.

CONSTANCE

«O clemens...»

(Constance l'aperçoit. Son visage s'irradie de bonheur. Elle s'arrête un court instant. – Reprenant sa marche à l'échafaud, elle sourit doucement à Blanche)

«O pia, o dulcis Virgo Ma...»

Incroyablement calme, Blanche émerge de la foule stupéfaite, et monte au supplice.

BLANCHE

Deo Patri sit gloria Et Filio qui a mortuis Surrexit ac Paraclito In saeculorum saecula...

Soudain, la voix se tait, comme ont fait, une à une, les voix des Soeurs. La foule se disperse lentement.

sce, col berretto frigio in testa, il Cappellano, che impartisce sottovoce l'assoluzione, fa un furtivo segno di croce, quando salgono le prime Carmelitane, poi scompare rapidamente.

LE CARMELITANE

«Salve Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve. Ad te clamamus exsules filii Hevae. Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.»

Bianca, con il viso spoglio di ogni timore, si apre un varco nella folla tra la quale è confusa.

COSTANZA

«O clemens...»

(Costanza la scorge. Il suo volto si fa radioso di gioia. Si ferma un breve istante. – Riprendendo la sua salita al patibolo e sorride dolcemente a Bianca)

«O pia, o dulcis Virgo Ma...»

Incredibilmente calma, Bianca si fa strada tra la folla stupita, e sale al supplizio.

BIANCA

Deo Patri sit gloria Et Filio qui a mortuis Surrexit ac Paraclito In saeculorum saecula...

Improvvisamente, la voce tace, come hanno fatto, ad una ad una, le voci delle Sorelle. La folla si disperse lentamente.

L'opera della paura e la *voix inhumaine*

di Emilio Sala

I tedeschi, che trovano una parola per esprimere ogni concetto, la chiamano *Literaturoper*. Che sarebbe come a dire un'opera il cui testo non è più un libretto (un derivato, un surrogato) ma la messa in musica della fonte letteraria stessa. Il rifiuto di ogni mediazione librettistica corrisponde naturalmente a un gesto orgoglioso e liberatorio: abbandonati i complessi di inferiorità del passato, l'opera si sente ora alla stessa altezza dei capolavori letterari. La prima *Literaturoper* a far scuola fu *Pelléas et Mélisande* (1902) in cui Debussy realizzò una versione musicale del famoso dramma simbolista di Maeterlinck. Però già a partire dal *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni (1895), che intona il *William Ratcliff* di Heine nella traduzione italiana di Andrea Maffei, l'esigenza di dare maggiore respiro letterario e culturale all'opera moderna sembra essere avvertita da alcuni compositori italiani. Basti pensare a opere come *Francesca da Rimini* di Zandonai (1914) e *Fedra* di Pizzetti (1915), entrambe poste sotto l'egida di Gabriele D'Annunzio. Per quanto riguarda la Germania non si possono non citare la *Salome* di Richard Strauss (1905), che si rivolge a Oscar Wilde, e il *Wozzeck* di Alban Berg (1925), che utilizza il dramma di Georg Büchner da poco riscoperto. Insomma: quello della *Literaturoper* è un fenomeno europeo che ha a che fare col processo (assai controverso ma cruciale) della modernizzazione dell'opera. Naturalmente si tratta di un approccio che implica una nuova sintassi musicale ormai definitivamente affrancata dalla 'quadratura' ossia dall'organizzazione in moduli di otto battute che funge da infrastruttura di riferimento per il sistema di omologie tra metro verbale e metro musicale ancora vigente nell'Ottocento. Come ha ben messo in luce Carl Dahlhaus, nella *Literaturoper* è irrilevante che il testo prescelto da utilizzare come libretto sia in versi oppure in prosa. Il dissolvimento prosastico delle strutture musicali periodiche (dissolvimento che risale al dramma musicale wagneriano) consente una maggiore vicinanza drammaturgica tra opera e testo recitato. Per capire meglio il senso di questo nuovo incontro tra musica e letteratura, si legga quanto scrive lo stesso Francis Poulenc a proposito dei *Dialogues des Carmélites*:

Conoscevo [...] il dramma di Bernanos, che avevo letto, riletto e visto due volte, ma non avevo alcuna idea del suo ritmo verbale, *particolare che per me è capitale*» (corsivo mio).

Dunque non è solo nelle situazioni o nel carattere dei personaggi che si trova la chiave della possibile trasformazione in opera del testo drammatico, ma anche nelle parole, nel 'ritmo verbale' di Bernanos. E sarà proprio nel modo di rendere musicalmente il testo



Francis Poulenc felice accanto alla sua *femme idéale*, Denise Duval, 1958.



Francis Poulenc e Jacques Cocteau.

bernanosiano in modo così trasparente e discreto l'arma vincente di Poulenc. Va da sé che un elemento di riduzione/adattamento (già abbondantemente usato da Debussy) è comunque ammesso nella *Literaturoper*: mi riferisco ai tagli di porzioni anche significative del testo originario. Così, per esempio, Poulenc salta a piè pari il prologo di Bernanos (due scene di sole didascalie) col panico della folla, la nascita di Blanche e la morte della marchesa. Un antefatto poi recuperato per bocca del Marchese de la Force che nel primo quadro dell'opera racconta l'episodio di quindici anni prima usando

sostanzialmente le parole della didascalia del prologo bernanosiano. Ma nonostante questa e altre varianti, il risultato è una musica che sembra scaturire dal testo stesso di Bernanos. Una musica che fonda la sua ragion d'essere in una specie di ipersensibilità letteraria. Non a caso, nel *Diario delle mie mélodies* (recentemente tradotto in italiano da Alfredo Blessano), Poulenc scrive:

Se sulla mia tomba si mettesse: *Qui giace Francis Poulenc, il musicista di Apollinaire e di Éluard*, credo che questo sarebbe il mio più bel titolo di gloria.

La vicinanza con i grandi poeti e gli altrettanto grandi drammaturghi come Bernanos e Cocteau costituisce in effetti uno dei tratti cruciali della musica di Poulenc.

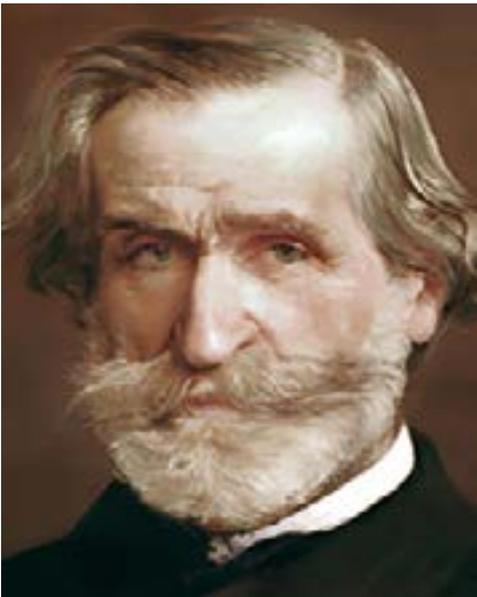
Fu il direttore di Casa Ricordi, Guido Valcarengi, a proporre i *Dialoghi delle carmelitane* a Poulenc nel 1953. La *première* mondiale dell'opera sarebbe avvenuta al Teatro alla Scala il 26 gennaio 1957 sotto la direzione di Nino Sanzogno con il seguente cast: Virginia Zeani (Bianca), Gianna Pederzini (la prima Priora), Leyla Gencer (la seconda Priora), Gigliola Frazzoni (Suor Maria), Eugenia Ratti (Costanza). La traduzione



Bernardo Strozzi, ritratto di Claudio Monteverdi (1567-1643).



Modest Musorgskij (1813-1881).



Giuseppe Verdi (1813-1901).



Claude Debussy (1862-1918), ritratto dall'Atelier Nadar.

italiana del testo venne affidata al compositore Flavio Testi che rimase profondamente coinvolto e affascinato dalla musica di Poulenc. La vicinanza al dramma di Bernanos appare ancora più sorprendente se si pensa che alla fine dell'anno precedente (1956) la televisione italiana trasmise *I dialoghi delle carmelitane* in un allestimento diretto da Tatiana Pavlova. Lo spettacolo scaligero venne diretto invece da Margherita Walmann. Eugenio Montale mise in evidenza nel «Corriere della Sera» del 26 gennaio non solo l'ascendente letterario dell'operazione di Poulenc ma anche la soluzione tutta musicale dei problemi che il compositore dovette affrontare confrontandosi con il testo di Bernanos: Poulenc «è uno spirito squisitamente letterario, ma dobbiamo affrettarci ad aggiungere ch'egli intende tradurre sempre in musica pura, purissima le sollecitazioni [...] che gli vengano dall'esterno». Dopo questa esperienza con Bernanos, Poulenc scrisse un'altra *Literaturoper* di straordinario impatto e importanza: *La voix humaine* (1958) che tradusse musicalmente il famoso dramma di Jean Cocteau risalente al 1930. A suggerire al compositore la possibilità di scrivere un'opera su quel soggetto fu il direttore della filiale parigina della Ricordi, Hervé Dugardin. Anche quest'opera, come i *Dialogues*, nasce dunque dalla collaborazione di Poulenc con l'editore Ricordi. Se si pensa che poco prima erano state rappresentate a Venezia *The Rake's Progress* di Stravinskij (1951) e *The Turn of the Screw* di Britten (1954), si capisce l'importanza negli anni Cinquanta dei palcoscenici italiani per la ridefinizione dell'opera moderna. Comunque sia, *Les dialogues des Carmélites* vennero ripresi, in francese, all'Opéra di Parigi il 21 giugno 1957 e da allora non sono mai usciti dal cosiddetto repertorio.

Poulenc dedicò la sua partitura

alla memoria di mia madre che mi ha rivelato la musica, di Debussy che mi ha dato il gusto di scriverla, di Monteverdi, Verdi e Musorgskij che mi sono stati, qui, di modello.

Non è impossibile stabilire il lascito dei quattro musicisti citati: nelle lettere di Poulenc al baritono Pierre Bernac si capisce che Verdi fu tirato in ballo per il trattamento delle voci: «I dischi di *Aida* mi incantano; ho capito la tessitura del contralto. Molto utile per la morte. I suoni filati della Tebaldi sono l'ideale per la seconda Priora» (che sarebbe poi stata interpretata da Leyla Gencer). È oltremodo significativo che una registrazione discografica dell'*Aida* (quella del 1953 diretta da Tullio Serafin) abbia costituito un punto di riferimento così importante per la definizione delle parti vocali nei *Dialogues*. Quanto a Monteverdi e Musorgskij, è interessante citare un'altra lettera di Poulenc (a Henri Sauguet):

Nei *Dialoghi* è lo spirito di Monteverdi e Musorgskij che mi guida [...]. Ho sempre pensato, ad esempio, che l'aria di soprano del *Ballo delle Ingrate* sia proprio il modello di un'aria operistica di una straordinaria intensità in cui era necessario far comprendere le parole a ogni costo.

Qui probabilmente Poulenc si riferisce al lamento finale dell'Ingrata seguito dal *refrain* delle «quattro Ingrate insieme»: una pagina tutta 'al femminile' che si rivela in filigrana un'associazione molto pertinente e suggestiva nella costruzione sonora di molte parti dei *Dialogues*. D'altra parte, il modalismo e il clima sonoro dei canti religiosi (il *Requiem* per

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI
OTTAVINO
2 OBOI
CORNO INGLESE
2 CLARINETTI
CLARINETTO BASSO
3 FAGOTTI (3° ANCHE CONTROFAGOTTO)

4 CORNI
3 TROMBE
3 TROMBONI
TUBA

TIMPANI
PERCUSSIONI

2 ARPE

CELESTA

PIANOFORTE

ARCHI

la morte della prima Priora, l'*Ave Maria* al termine della cerimonia di obbedienza alla nuova Superiora, l'*Ave verum* del Cappellano durante il suo ultimo officio per le carmelitane e il famoso *Salve Regina* cantato dalle suore durante l'esecuzione) hanno qualcosa di russo-ortodosso, come ha notato Gianfranco Vinay, il che rafforza ovviamente la presenza – tra le righe – del modello musorgskijano.

Ma è evidente che il vero riferimento, quello più profondo, non solo musicalmente ma anche drammaturgicamente, è Debussy. La struttura 'a *tableaux*' relativamente indipendenti l'uno dall'altro – come se fossero delle 'inquadrate' – deriva dal *Pelléas et Mélisande*. Il rifiuto dell'effetto che nasce dai contrasti (melo)drammatici, l'attenzione ossessiva al 'ritmo verbale' del testo, la tematizzazione del silenzio e l'estetica del *dépouillement* sono tutti altri elementi che stanno sotto il segno di Debussy. A ciò si deve aggiungere l'uso (discreto ma fondamentale) dei *Leitmotive* di tipo simbolico-allusivo (non i 'motivi conduttori' alla maniera di Wagner) che creano *correspondances* misteriose e formano un tessuto connettivo tanto musicale quanto narrativo. Così il primo tema che apre l'opera coi suoi staccati ascendenti (così ansiogeni), tema di solito associato al Marchese de la Force, ritorna durante il colloquio di Blanche col fratello (il Chevalier) nel parlatorio del convento, quando quest'ultimo dice alla

sorella che «nostro padre ritiene che qui voi non siate al sicuro». Lo stesso tema ritornerà alla fine nella biblioteca del Marchese devastata e «completamente saccheggiata», durante la scena tra Blanche e Mère Marie, allorché la figlia sempre più ossessionata dalla paura («Je suis née dans la peur») – paura che è forse la vera protagonista dell'opera (e che viene sonorizzata in modo mirabile da Poulenc) – ricorda il padre morto ghigliottinato. Il tutto, però, senza troppo rilievo e come inserito in un *continuum* sonoro da cui i temi sembrano uscire e rientrare...

Però un effetto di quelli che ti prendono alla pancia c'è eccome nei *Dialogues*. Si tratta del *sound effect* della ghigliottina alla fine dell'opera. Durante il *Salve Regina*, il cui suono si assottiglia man mano che le suore salgono sul patibolo, si sente questo «rumore cupo e pesante» di cui la partitura indica solo i luoghi dove deve intervenire: è appunto la 'voce' acusmatica della ghigliottina che scandisce implacabilmente – e in modo abbastanza terrificante – una scena per altro circondata di un'atmosfera profondamente religiosa e intima. Come rendere l'*alterità* di questo rumore rispetto al *sound* orchestrale? Dobbiamo usare un *sound effect* preregistrato o eseguirlo dal vivo? Con che cosa? Bisogna tener conto del fatto che la partitura di Poulenc è orchestrata in modo impeccabile – ha un suo suono riconoscibile in cui tutti gli elementi sono perfettamente integrati. Infatti succede spesso che la scelta del direttore d'orchestra sia quella di integrare il più possibile il rumore della ghigliottina nella compagine orchestrale così da ridurre l'effetto di estraneità. Ma è una scelta corretta? Se Poulenc avesse voluto imitare con l'orchestra il suono della famosa macchina per le esecuzioni capitali inventata dal dottor Guillotin, l'avrebbe fatto. Basti pensare a come ha risolto il problema acustico della suoneria del telefono nella *Voix humaine* imitandola nel modo più semplice con un vibrafono. Nel caso dei *Dialogues* non ha nemmeno spiegato come si sarebbe potuto realizzare questo «rumore cupo e pesante». Che resta un problema aperto anche dal punto di vista drammaturgico: qual è infatti il significato di questa *voix inhumaine*? È chiaro che per incarnarla dal punto di vista sonoro bisogna prima (tentare di) rispondere a questa domanda.

LE VOCI

LE MARQUIS DE LA FORCE
BARITONO

BLANCHE, SA FILLE
SOPRANO

LE CHEVALIER, SON FILS
TENORE

MADAME DE CROISSY, LA PRIEURE DU CARMEL
CONTRALTO

MADAME LIDOINE, LA NOUVELLE PRIEURE
SOPRANO

MÈRE MARIE DE L'INCARNATION
MEZZOSOPRANO

SOEUR CONSTANCE DE SAINT-DENIS
SOPRANO LEGGERO

MÈRE JEANNE DE L'ENFANT JÉSUS
CONTRALTO

SOEUR MATHILDE
MEZZOSOPRANO

L'AUMÔNIER DU CARMEL
TENORE

OFFICIER
BASSO

I COMMISSAIRE
TENORE

II COMMISSAIRE
BARITONO

LE GEÔLIER
BARITONO

THIERRY
BARITONO

MONSIEUR JAVELINOT
BARITONO



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

Emma Dante: «Un'opera sulle donne e sulla libertà»

a cura di Leonardo Mello

Con Emma Dante, regista dei Dialogues des Carmélites, parliamo del suo spettacolo.

Qual è, a suo parere, il punto determinante dell'opera di Poulenc e del dramma di Bernanos da cui è tratto il testo? Viene stigmatizzato il clima repressivo che conduce le suore al martirio, oppure l'elemento centrale è la fede religiosa delle carmelitane, che decidono di non sottostare ai dettami del regime?

Secondo me è più forte il senso di libertà che queste donne ribadiscono, una libertà certo segnata da una fede quasi fanatica. Quando decidono di andare a morire, loro perdono il controllo rispetto alla razionalità. Non siamo di fronte a una scelta razionale, ma a una decisione delirante che va verso una libertà legata sicuramente alla religione e alla fede. Quindi la repressione, almeno nella mia lettura, non mi sembra centrale: ho sempre visto quest'opera quasi come una liberazione, e mi sono molto concentrata su queste donne più che sull'evento storico in sé, che è problematico, pieno di stratificazioni e di criticità. Mettendo in scena i *Dialogues* ho deciso di stare dalla parte delle carmelitane, che prima ancora che religiose sono donne.

La paura è stata spesso considerata il sentimento dominante dell'opera, un sentimento che si esplicita soprattutto nel personaggio di Blanche...

Questo è vero, ma quello di Blanche è un percorso. Lei non è sempre sopraffatta dalla paura: ciò accade all'inizio, e infatti è questo il motivo del suo ingresso in convento, più che una spiccata propensione alla vita monastica. Infatti in quel meraviglioso dialogo tra lei e la priora, quest'ultima comprende che Blanche non è veramente pronta a questo passo. Lei si rifugia lì perché ha paura, ma non è all'interno di quelle mura che può risolvere i suoi problemi. Però poi il percorso che lei compie dentro il convento la porta alla fine a essere la più forte di tutte, la più coraggiosa. Nella mia messinscena la faccio addirittura morire in croce. Quindi Blanche compie un vero e proprio sacrificio. Questo suo progresso, del resto, è presente sia nel testo drammaturgico che nella musica. Direi che più che alla paura in sé, ci troviamo di fronte a un'esperienza della paura. E proprio da quest'esperienza deriva il suo cammino verso la liberazione da quel sentimento opprimente.

In un dramma che fin dal titolo richiama una dimensione corale, emerge un personaggio che potrebbe fungere un po' da contraltare di Blanche, l'amica Constance. Come ha interpretato questa figura, che appare e scompare, e che sembra esprimere sempre una forte vitalità?

Lei è l'extrasistole dell'opera... Per questo forse sembra che scompaia e poi torni. Però fa parte di questo cuore, è un battito forse non del tutto sano, perché alla fine scatena sempre grandi confusioni e scompigli, Blanche si arrabbia più volte con lei, le monache cercano di zittirla quando è troppo vitale... Insomma, non riesce mai a entrare nel suo ruolo di suora



e di religiosa, perché è una ragazza piena di vita. Ed è proprio su questo che mi sono concentrata: tutte le carmelitane per me sono state ragazze piene di vitalità, e quindi la palpitazione che questo cuore produce dentro il convento possiede anche questa forza vitale, con delle aritmie continue che rendono questo cuore anche insano. Loro non stanno sempre bene in convento, provano dei sentimenti altalenanti. È certo che si rifugiano al suo interno, e dunque hanno deciso di stare in quella specifica dimensione e la difendono fino in fondo. Però questo non significa che non siano anche donne fragili che la sera, magari spogliandosi, scoprono il proprio corpo allo specchio. Che provano ancora desideri, che sognano e hanno incubi. Constance è l'emblema di tutto questo.



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

I suoi spettacoli, a partire da quelli che le hanno dato notorietà internazionale come mPalermu e Carnezzzeria, mi sembra che da una parte puntino all'essenzialità scenica, mentre dall'altra mettano in primo piano la fisicità – o perfino la carnalità – degli interpreti. Se non sbaglio questo secondo punto è stato assai presente anche nella sua prima regia lirica, Carmen di Bizet alla Scala. Questo elemento compare anche qui? E se sì, come si manifesta?

Sì, compare sempre, essendo una parte di me. Qui si esprime in un modo strano e un po' buffo: queste donne coprono il loro corpo, sono vestite tutte allo stesso modo, la loro è una fisicità comunque spirituale. Ma proprio per questo ho voluto infliggere loro una 'penitenza' che nel libretto non c'è: schiacciarsi il piede e quindi essere claudicanti, riconoscersi come comunità religiosa anche grazie a questa ammenda per i peccati da espiare, che tutti gli esseri umani compiono. È un aspetto cui tengo molto. Schiacciarsi il piede è anche un modo per sentire il corpo: soltanto quando proviamo un dolore fisico ci ricordiamo di possedere un corpo, una testa, una mano, una spalla, un piede... Soltanto allora ci torna in mente, mentre solitamente, durante la vita di ogni giorno, ce ne dimentichiamo. Volevo che loro si ricordassero sempre che c'è anche il corpo, oltre alla fede e alla spiritualità.

Un'altra cosa su cui ho insistito molto è il corpo di Cristo che si vede in più scene, interpretato da una danzatrice molto androgina, con un fisico che sfugge alla definizione



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

di genere, come secondo me dev'essere Gesù. E questo Cristo, che ogni tanto appare, nel momento in cui è deposto – quando entriamo nel convento la prima scena che si vede è appunto la sua discesa dalla croce – le carmelitane lo accerchiano, lo fanno scendere dalla croce e lo mangiano: questo corpo sparisce dentro di loro. Quindi si assiste a questo 'pasto' del corpo di Cristo che secondo me ha un forte effetto scenico, perché il pubblico non si accorge che è scomparso, ma capisce che è entrato dentro di loro.

Da quale elemento scenico ha preso le mosse nel creare la sua lettura registica?

Sono partita dalla casa di Blanche, una residenza nobile e aristocratica dove enormi quadri rappresentano le nobildonne dell'epoca, che secondo me sono le future suore ma prima di lasciare il mondo e diventare carmelitane. Mi hanno molto interessato le relazioni di questa famiglia, il padre, la madre che muore, lo stretto rapporto tra Blanche e il fratello. E anche il forte rapporto che lei ha con il fratello. Può sembrare stano, ma, nel costruire lo spettacolo, tutto è iniziato da lì, perché volevo poi sentire la differenza tra un tipo di casa (e di atmosfera) del genere e il convento, dove invece tutto è votato al sacrificio.

Il Terrore come epoca buia subito successiva agli anni della Rivoluzione francese emerge in qualche modo nello spettacolo?

Direi di sì, ma in maniera non violenta. Non ci sono particolari scene di violenza. Naturalmente quando i soldati irrompono in convento queste donne vengono strattonate e anche picchiate in modo abbastanza doloroso, per poi essere private di tutte le loro cose. Però, come già accenna all'inizio, il contorno storico, atti di violenza connessi, non mi è parso così determinante, come del resto non era nemmeno nel libretto.

Lei talvolta ha scelto di ambientare l'opera in un contesto diverso da quello suggerito dal libretto. Qui come ha deciso di procedere?

Questa volta abbiamo scelto la clausura, caratterizzata dalle grate. Ci siamo orientati su ambienti costantemente contrassegnati da barriere. In un luogo del genere non ci può guardare in faccia, tutto è sempre un po' bisbigliato e nascosto. L'ambientazione è molto semplice, e la scena è molto intima. Poi, come dicevo, ci sono i dipinti che stanno nella casa di Blanche e sono riproduzioni di ritratti di Jacques-Louis David: sono delle grandi tele ad altezza naturale, che diventeranno in seguito le porte delle celle delle carmelitane e poi anche delle cornici vuote. Per arrivare infine al momento della ghigliottina, nel quale torneranno a essere delle tele bianche che cancelleranno l'identità delle carmelitane. La tela bianca, cioè, nel finale scende tipo ghigliottina e cancella simbolicamente la vita di queste donne, tornando alla verginità di una tela non dipinta.

Emma Dante: “An opera about women and freedom”

We are with Emma Dante, director of Dialogues des Carmélites, and are discussing her production.

In your opinion, what is the key point in Poulenc's opera and Bernanos' drama, which was the inspiration for the text? Is the repressive climate that leads the sisters to martyrdom stigmatised, or is the central element the religious faith of the Carmelites, who decide not to comply with the dictates of the regime?

I think that the sense of freedom that these women reiterate is stronger, a freedom that is certainly marked by what is an almost fanatical faith. When they decide to die, they lose control over rationality. We are not faced with a rational choice, but with a delusional decision that goes towards a freedom that is certainly linked to religion and faith. So, repression, at least in my interpretation, does not seem central to me: I have always seen this work almost as a liberation, and I have focused a lot more on these women than on the historical event itself, one that is problematic, full of stratifications and criticalities. With my staging of *Dialogues*, I decided to be on the side of the Carmelites, who are first and foremost women, and then believers.

Fear has often been considered the dominant feeling in the work, a feeling that is expressed above all in the character of Blanche.

This is true, but Blanche's is a path. She is not always overwhelmed by fear: this happens at the beginning, and actually this is the reason why she enters the convent, rather than having a natural inclination for monastic life. In fact, in that wonderful dialogue between her and the prioress, the latter understands that Blanche is not really ready for this step. She takes refuge there because she is afraid, but it is not within those walls that she can solve her problems. But then the path that she takes inside the convent finally leads her to be the strongest of all, the bravest. In my staging, I even have her die on the cross. Blanche therefore makes a real sacrifice. Furthermore, this progress is present both in the dramaturgical text and in the music. I would say that we are faced with an experience of fear rather than fear itself. And it is precisely from this experience that her path to liberation from that oppressive feeling is derived.



Emma Dante (© Carmine Maringola).

In a drama, the title of which already recalls a choral dimension, a character emerges that could act as a sort of counterbalance to Blanche, her friend Constance. How did you interpret this figure, one that appears and disappears, and which always seems to express great vitality?

She is the extrasystole of the work. Maybe that's why it seems as if she disappears and then returns. But she is part of this heart, it is a beat that is perhaps not entirely healthy, because in the end she always triggers great confusion and confusion: Blanche gets angry several times with her, the nuns try to silence her when she is too full of energy. In short, she never succeeds in her role as a nun and believer, because she is a girl who is full of life. And this is precisely what I focused on. In my eyes all the Carmelites are girls full of vitality, and therefore the palpitation that this heart produces inside the convent has this vital force, too, with continuous arrhythmias that also make this heart unhealthy. They are not always happy in the convent and their feelings fluctuate. What is certain is that they have taken refuge inside and have therefore decided to stay there and defend it to the end. However, this does not mean that they are not fragile women, too, who in the evening, perhaps while undressing, discover their bodies in the mirror. Women who still have desires, who dream and have nightmares. Constance is the emblem of all this.



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

Starting with the productions that made your name internationally in Palermo and Carnezzera, your shows appear on the one hand to focus on the essentiality of the stage design, while on the other they put the physicality – or even the sensuality – of the performers in the foreground. If I'm not mistaken, this second aspect was also very present in your first opera as director, Carmen by Bizet at La Scala. Is this also the case in this production? And if so, how is it expressed?

Yes, it is always present as it is a part of me. Here it is expressed in a strange and slightly funny way: these women cover their bodies, they are all dressed in the same way, theirs is a physicality, however spiritual. But it is for this very reason I wanted to inflict a 'penitence' on them that is not in the libretto: crushing their feet so they have to limp, to recognise themselves as a religious community also thanks to this penitence for the sins to be expiated, which all human beings are subject to. It's something that is very close to my heart. Crushing one's foot is also a way to feel the body: only when we experience physical pain do we remember we have a body, a head, a hand, a shoulder, or a foot. Only then does it come back to us, while usually, during everyday life we forget about it. I wanted them to always remember that in addition to faith and spirituality, there is also the body.



Foto di scena dei *Dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc al Teatro dell'Opera di Roma, novembre 2022. Regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino (© Fabrizio Sansoni).

Another thing that I have underlined a lot is the body of Christ that appears in several scenes, played by a very androgynous dancer, with a physique that escapes the definition of gender, as I believe Jesus should be. And this Christ, who appears from time to time, at the moment he is laid down – when we enter the convent, the first scene we see is precisely his descent from the cross – the Carmelites encircle him, make him descend from the cross and eat him: his body disappears in them. So what we are seeing is this ‘meal’ of Christ’s body that I think has a strong scenic effect, because the audience doesn’t notice that it has disappeared, but they understand that it has become part of them.

Which stage design element did you choose as your starting point for your interpretation as director?

I started with Blanche’s house, a noble and aristocratic residence where huge paintings represent the noblewomen of the time, who in my opinion are the future nuns but before they leave the world and become Carmelites. I was fascinated by the relationships in this family, the father, the mother who dies, the close relationship between Blanche and her

brother., and also the strong relationship she has with her brother. It may seem strange, but when I began working on the show, this was the starting point, because I then wanted to feel the difference between a type of house (and atmosphere) of this kind and the convent, where everything is dedicated to sacrifice.

Does Terror as a Dark Age immediately following the years of the French Revolution somehow emerge in the show?

Yes, but not violently. There are no particular scenes of violence. Of course, when the soldiers burst into the convent, the women are pushed around and even beaten quite hard, and then all their things are taken away. However, as I said earlier, the historical context and the related acts of violence, did not seem particularly decisive to me; furthermore, it wasn't in the libretto either.

You have sometimes chosen to set your works in a context other than the one suggested in the libretto. What did you decide to do here?

This time we chose the cloister, characterised by the grilles. We focused on settings that always have barriers. In a place like this you can't look anybody in the face, everything is always said in whispers and hidden. The setting is very simple, and the stage design is very intimate. Then, as I said, there are the paintings that are in Blanche's house and these are reproductions of portraits by Jacques-Louis David: they are large canvases of natural height, which will later become the doors of the Carmelite cells and then be transformed into empty frames. Then at the end, in the guillotine scene, they once again become white canvases, erasing the identity of the Carmelites. In other words, at the end the white canvas descends like a guillotine and symbolically erases the lives of these women, returning to the virginity of an unpainted canvas.

Frédéric Chaslin: «La musica di Poulenc tra ‘formule’ e ‘moduli’»

Maestro Chaslin, i Dialogues des Carmélites entrano nell’ambito di quella che in Germania è definita Literaturoper, cioè una composizione che non si basa su un libretto ma mette in musica un’opera letteraria preesistente, in questo caso il dramma di Bernanos. Quali sono, a livello musicale, gli accorgimenti con cui Poulenc deve fare i conti per portare a termine quest’operazione?

È vero che se si confronta il libretto realizzato da Poulenc con il testo originale, si nota che lui ha rispettato le parole di Bernanos, a volta ha tagliato per necessità del ritmo ma anche della tensione drammatica, a volta ha aggiunto qualcosa per sviluppare un’idea che gli sembrava interessante perché il tempo di un dramma in prosa non è lo stesso di quello di un’opera in musica. Questa è un’evidenza per ogni compositore, ma oggi vediamo troppi librettisti che scrivono per l’opera come se scrivessero per la prosa e questo crea grandi difficoltà ai musicisti. Per questo motivo ho deciso di scrivere io stesso i miei libretti! Ma nel caso che ci interessa oggi, è importante notare che Poulenc ha fatto sì un lavoro di adattamento però con grande rispetto. Nonostante questo non è stato facile ottenere i diritti...

Un aneddoto interessante mi è stato raccontato un giorno da un signore la cui madre era una bambina quando Poulenc stava per cominciare le prove alla Scala. Era invitato a cena a casa di questa bambina e si lamentava che entro pochi giorni sarebbero dovute iniziare le prove, e purtroppo non aveva ancora ricevuto l’accordo dagli eredi di Bernanos. Diceva: «Guardate che forse fra pochi giorni devo arrivare alla Scala e annunciare a tutti che non possiamo iniziare e anzi dobbiamo cancellare il tutto». Alla fine della cena, quando stava per andarsene, la bambina gli ha detto: «Signore, vado a pregare la Vergine tutti i giorni affinché lei possa realizzare la sua opera». Poulenc ha chiamato il giorno dopo dicendo che aveva finalmente concluso l’accordo. E a quella bambina ha regalato una partitura canto-piano delle *Carmélites* con l’omaggio «per il mio piccolo carissimo angelo»...

Quali erano le abitudini compositive di Poulenc?

La sua musica, un po’ come quella di Mozart, è costruita su elementi che si ritrovano da un’opera all’altra. Ha delle ‘formule’ o dei ‘moduli’ che si rinveniscono sia in un concerto per pianoforte, sia in una melodia o in una sonata. Dunque nel caso delle *Carmélites*, Poulenc ha usato tanti di questi moduli che si riconoscono al primo ascolto.

Per esempio quando parlano le sorelle e soprattutto si assiste a una predicazione o a un sermone, lui utilizza un modulo di canto estremamente regolare, come una preghiera antica. Penso alla scena dove la nuova priora spiega alle sue sorelle quanto difficile sarà il futuro dopo la morte della madre superiora. Per un'altra scena utilizzerà un modulo più drammatico con elementi che ancora una volta si trovano in altri pezzi, esattamente come faceva Mozart quando scriveva le sue opere. È un modo di comporre molto diverso per esempio da quello di un musicista come Richard Strauss, che utilizzava un linguaggio per l'opera e uno per la sinfonica. Questa modalità imprime una personalità molto forte all'opera perché – visto che il dramma si svolge in due mondi diversi, quello dentro il convento e quello all'esterno – il passaggio da un tipo di musica all'altro ci fa sentire con molto forza dove siamo, nel mondo dello spirito o nel mondo secolare.



Frédéric Chaslin (© Martinez).

Lo stesso compositore dichiara le sue 'fonti ispiratrici': in primo luogo Debussy, poi Monteverdi, Verdi e Musorgskij. Si trovano tracce di queste ascendenze nei Dialogues? In che modo, secondo lei, questi quattro mostri sacri hanno influenzato la composizione dell'opera?

Sicuramente Poulenc avrà sviluppato il suo interesse, che si può considerare una passione, per la musica sacra, molto prima di quest'opera che ha scritto alla fine della sua vita. Infatti tutti i pezzi sacri che ha composto, *Gloria*, *Stabat Mater*, *Vesperi alla Vergine* ecc., hanno creato il fondo, io direi il substrato delle *Carmélites*. L'influenza che si sente più chiaramente è quella di Debussy. In alcuni momenti armonici, soprattutto quando il personaggio di Blanche piange, ci sembra di riconoscere il pianto di Mélisande. Ma ancora di più in molte parti delle conversazioni tra le sorelle, quest'alternarsi tra la voce accompagnata e la voce a cappella proviene dall'influenza di *Pelléas*. In quest'opera sicuramente Poulenc avrà tratto qualche influenza formale dai compositori dell'epoca barocca, che però si nasconde dietro al suo linguaggio musicale, molto più personale. Ma direi che la semplicità della forma è precisamente ciò che si riferisce ai compositori dell'epoca medioevale.

Si è parlato di Leitmotive, anche se non nell'accezione wagneriana. È d'accordo? E se sì, quali sono i più evidenti, all'interno della partitura?

Le opere di Poulenc, come già dicevo, sono sempre composte di elementi o moduli che si comportano un po' come una scatola piena di lego dove lui costruisce i suoi edifici a partire di quei pezzi. Sono elementi che hanno valore di *Leitmotive*, però al contrario di un *leitmotiv* che corrisponde a una battuta o a un personaggio, i suoi sono più dei simboli che si trasferiscono di una scena all'altra o da un personaggio all'altro: per esempio c'è un motivo di due accordi che corrispondono sempre a un cambio tragico della situazione. Prendiamo il tema dell'incontro del fratello e della sorella in convento nel mezzo dell'opera: ebbene questo tema si ritrova nella scena della prigionia quando le suore sanno che sono state condannate. Alcuni motivi sono ripartiti decine di volte per dare un'unità anche alla partitura.

Uno dei sentimenti che caratterizza l'opera è la paura, incarnata da Blanche ma non soltanto. Come descrive quest'emozione Poulenc nella sua musica?

La paura che viene incarnata da Blanche si esprime in diverse maniere. Per tutte le sorelle, c'è un momento di drammatizzazione dove Poulenc usa acuti nella voce, che arrivano come un colpo di fulmine. La scena di più estrema tensione dove emerge la paura si manifesta nell'incontro di madre Maria con la sorella Blanche quando Maria arriva per provare a salvarla e a nasconderla.

Qui si palesano tutti gli elementi che Poulenc ha inventato per esprimere la paura: accelerazione dei tempi, debito delle parole, acuti numerosi. Anche la confessione in parole della paura si ritrova molto spesso in quest'opera, richiamando pure la paura del Cristo nel giardino degli Ulivi. La scena però più conosciuta è quella della madre superiora che esprime un'angoscia estrema della morte, in forte contraddizione con la sua fede. Per questa

scena Poulenc ha usato i suoi elementi favoriti, un ostinato del basso che si ritrova anche in Stravinskij, una scala cromatica, ecc.

Come si amalgama la presenza di canti religiosi con la peculiare pratica compositiva di Poulenc? Come è descritto, a livello sonoro, l'universo del convento? E più in generale, qual è il vero punto di forza di tutta l'opera?

La presenza di canti religiosi non è poi così massiccia. Potremmo dire che si amalgama così bene come accade per l'*Ave Maria* di Desdemona nell'*Otello* di Verdi. Come ho detto prima la peculiare pratica compositiva di Poulenc contiene tanti pezzi religiosi, che gli permetteranno facilmente di alternare il mondo profano e quello sacro. L'irruzione del mondo profano, con questi soldati della rivoluzione, è un bell'esempio che ci ricorda ovviamente l'entrata degli stessi all'inizio di *Andrea Chénier* e il famoso «Sua grandezza la povertà!». Non c'è un tentativo di descrivere l'universo del convento a livello sonoro, a parte qualche campanella prima della scena della morte della madre superiora. Un convento è un luogo di silenzio e di preghiere a voce bassa. Dunque la scelta di voci liriche sarebbe in un certo senso stata un'ironia: però come fare con un'opera?

Che tipo di orchestrazione ha scelto Poulenc? Ci sono degli elementi eccentrici o emblematici?

L'orchestra di quest'opera è un po' pesante per il soggetto, e soprattutto per il quadro piuttosto intimo dell'interno di un convento. Un mio vecchio amico, che era stato anche amico di Poulenc, negli anni Ottanta mi aveva raccontato che il compositore desiderava rifare l'orchestrazione per ridurre il volume sonoro, che non corrisponde a una situazione appunto intima come quella delle *Carmélites*. In un'esperienza realizzata ad Avignone nel '99, con l'autorizzazione di Casa Ricordi e dell'erede, avevo eliminato completamente i tromboni, tenuto una tromba... Insomma ero tornato all'orchestra della *Voix Humaine* dello stesso Poulenc, e aveva funzionato molto bene, non c'erano più problemi di equilibrio tra voci e orchestra. Elementi emblematici? Almeno la ghigliottina... (l.m.)

Frédéric Chaslin: “Poulenc’s music is a combination of *formulas* and *modules*”

Maestro Chaslin, Dialogues des Carmélites falls within the scope of what in Germany is called Literaturoper, that is, a composition that is not based on a libretto but sets to music a pre-existing literary work, in this case the drama by Bernanos. Which musical devices did Poulenc have to deal with in this case?

It is true that if you compare Poulenc’s libretto with the original text, you can see that he respected Bernanos’ words. At times he made cuts either because of the rhythm or the dramatic tension. At others, he added something to develop an idea that he found interesting because in fact the tempo of a drama in prose is not the same as that of a drama in music. This is obvious for every composer, but today we see too many librettists who write for the opera as if they were writing for prose and this creates great challenges for musicians. That’s why I decided to write my own librettos! But going back to the opera in question, it is important to note that yes, Poulenc did adapt the work, but he did so with great respect. Nevertheless, it was not easy for him to get the rights. I heard an interesting anecdote one day from a man whose mother was a child when Poulenc was about to begin rehearsals at La Scala. He had been invited to dinner at this little girl’s house and was complaining that the rehearsals were due to begin in a few days, and unfortunately, he had not yet received the agreement from Bernanos’ heirs. He said: “Look, maybe in a few days I have to go to La Scala and tell everyone that we can’t start, and we have to cancel everything.” At the end of the dinner, when he was about to leave, the little girl said to him: “Sir, I’ll pray to the Virgin Mary every day so that you can do your opera.” Poulenc called the next day saying he had finally received the agreement. And as a present he gave the little girl a song-piano score of the *Carmélites* with the dedication “for my dearest little angel”...

What particular method did Poulenc adopt when composing?

Poulenc’s music, a bit like Mozart’s, is built on elements that can be found in more than one work. He has ‘formulas’ or ‘modules’ that can be found in a piano concerto, a melody or a sonata. So, in the case of the *Carmélites*, Poulenc used many of these modules that you can recognise the first time you listen. For example, when the sisters are speaking and above all when someone is preaching or giving a sermon, he uses an extremely regular

singing module, like an ancient prayer. I'm thinking of the scene where the new prioress is explaining to her sisters how difficult the future will be after the death of the mother superior. In another scene he uses a more dramatic module with elements that can also be found in other pieces, just like Mozart did when he composed his works. He differs greatly, for example, from a musician like Richard Strauss, who had one language for opera and another for the symphony. This composition method gives the opera a very strong personality because – given that the drama takes place in two worlds, one inside the convent and one outside – the transition from one type of music to another makes us feel extremely aware of where we are, whether it is the spiritual or secular world.

Poulenc declared his 'inspirational sources': first Debussy, then Monteverdi, Verdi and Mussorgsky. Are there any traces of their works in Dialogues? In your opinion, in what ways did these four sacred giants influence the composition of the opera?

Poulenc undoubtedly developed his interest, which one could actually call a passion, for sacred music, long before this opera that he wrote at the end of his life. In fact, all the



Frédéric Chaslin (© Martinez).

sacred pieces he composed, such as *Gloria and Sabat Matter*, created the background, or the foundation of the *Carmélites*. The influence you feel most clearly is that of Debussy. At certain harmonic moments, especially when Blanche is crying, one can recognise Mélisande's crying. But even more so in so many parts of the conversations between the sisters; this alternation between the accompanied voice and the a cappella voice comes from the influence of *Pelléas*. In this work, Poulenc was surely influenced by some of the formality of the Baroque, although it is hidden behind his much more personal musical language. But I would say that it is precisely his simplicity of form that drew inspiration from composers of the medieval era.

There has been talk of Leitmotive, although not in the Wagnerian sense. Do you agree? And if so, which would you say are the most obvious in the score?

Poulenc's works are always made of elements or modules that are a little bit like a box full of Lego and these are the pieces he uses to construct his buildings. They are elements with the value of a *Leitmotif*, but unlike a *Leitmotif* that corresponds to a beat or a character, his are more like symbols that are transferred from one scene to another, or from one character to another. For example, there is a motif with two chords that always corresponds to the situation changing tragically. Let's take the theme of the brother's and sister's meeting in the convent in the middle of the opera; well, this theme appears again in the prison scene when the sisters know that they have been condemned. Some motifs have been used dozens of times to give the score unity as well.

One of the feelings that characterises the work is fear, embodied by Blanche but not only. How does Poulenc describe this emotion in his music?

The fear that is truly embodied by Blanche is expressed in different ways. For all the sisters, there is a moment of dramatization where Poulenc uses high-pitched vocals, which are like a bolt of lightning. The scene with the most extreme tension where fear emerges is expressed in Mother Mary's meeting with sister Blanche when Maria comes to try to save and hide her. Here we have all the elements that Poulenc invented to express fear: the acceleration of tempo, debt of words, and numerous high notes. The confession of fear in words appears frequently in the opera as well, also recalling the fear of Christ in the Garden of Olives. However, the best-known scene is that of the mother superior who expresses an extreme fear of death, in strong contradiction with her faith. For this scene Poulenc used his favourite elements, a ground bass that can also be found in Stravinsky, a chromatic scale, etc.

How does the presence of religious songs amalgamate with Poulenc's distinct compositional style? How is the universe of the convent described, sound-wise? And more generally, what is the real strength of the entire work?

The presence of religious songs is not so strong. We could say that it amalgamates as well as it does for Desdemona's *Ave Maria* in *Otello* by Verdi. As I said earlier, Poulenc's distinct compositional style includes many religious pieces, thus allowing him to alternate between the profane and the sacred world with ease. The interruption of the profane world with these soldiers of the revolution is a good example that obviously reminds us of their entry at the beginning of *Andrea Chénier* and the famous "His greatness is poverty!". There is no attempt to describe the universe of the convent in terms of sound, apart from a few bells ringing before the scene of the death of the mother superior. A convent is a place of silence and quiet prayers. The choice of lyric voices would therefore have been somewhat ironic, but with an opera what are you meant to do?

What kind of orchestration did Poulenc choose? Are there any eccentric or emblematic elements?

The orchestra for this opera is quite heavy for the subject, and above all for the rather intimate setting of a convent interior. An old friend of mine, who was also a friend of Poulenc's, told me in the 1980s that the composer wanted to redo the orchestration to reduce the sound volume, because it does not correspond to a situation as intimate as that of the *Carmélites*. I carried out an experiment in Avignon in '99 with the authorisation of Casa Ricordi and the heir, where I completely eliminated the trombones, and kept a trumpet. In other words, I returned to the orchestra of *Voix Humaine* by Poulenc himself and it worked very well; there were no more problems of balance between voices and orchestra. And emblematic elements? The guillotine at least.

Francis Poulenc alla Fenice

a cura di Franco Rossi

Cosa lega *L'imbrago de sesto* di Gino Rocca all'*Uomo dal fiore in bocca* di Pirandello, a *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa e a Jean Cocteau? Apparentemente ben poco: forse solo il fatto che la calda serata estiva di domenica 23 luglio 1944 – un «eccezionale spettacolo d'arte» – li propone tutti assieme al pubblico veneziano della Fenice. La seconda guerra mondiale, che si trascina da ben cinque anni, sta prendendo una piega apparentemente insospettabile per le armate tedesche, che cominciano a mettere assieme una disfatta dopo l'altra: i mezzi corazzati americani entrano a Roma il 4 giugno; due giorni dopo inizia lo sbarco in Normandia, e il 20 luglio, solo tre giorni prima del curioso spettacolo feniceo, Adolf Hitler sfugge per poco a un attentato organizzato da alcuni suoi ufficiali. A Venezia i quattro titoli di prosa prima ricordati introducono una memorabile apparizione di Tito Schipa, che propone al pubblico locale un bell'insieme di canzoni napoletane e spagnole accompagnato dal pianista Antonio Zennaro. 100 lire costa una poltrona, 250 un palco, 20 lire un posto in galleria e 10 un posto in loggione, mentre solo un centinaio di giorni più tardi una recita di *Tosca* «a prezzi popolari» costa 80 lire per una poltrona, 250 per un palco, 15 per la galleria e 10 per il loggione: poco, considerato che pochi giorni prima per una *Lucia di Lammermoor* (e non una prima teatrale, s'intende) un palco costava ben 500 lire. «Se potessi avere mille lire al mese», cantava Gilberto Mazzi solo cinque anni prima...

Eppure l'inconsueta serata del 23 luglio, oltre alla presenza di un Tito Schipa rientrato in Italia dagli Stati Uniti sull'onda della Grande depressione, prevede un gioiello assoluto, vale a dire proprio *La voce umana* di Jean Cocteau, nuova per Venezia (così titola il manifesto) nella straordinaria interpretazione della grande Emma Gramatica, anche se a quattordici anni (tanti ce n'erano voluti) dalla sua prima apparizione sulle scene francesi. La *pièce* teatrale però è pezzo amato da tutte le grandi artiste, quasi un testo da manuale di recitazione, la grande prova attoriale per antonomasia, il banco di prova su cui le grandi attrici devono mostrare la propria bravura e la propria capacità di scoprirsi, di mostrare le sfumature più dolorose dell'amore, e non a caso un ruolo di primo piano avrà in tal senso Anna Magnani, una delle più grandi attrici italiane. Non siamo però ancora a Poulenc, che avrà bisogno di attendere il febbraio del 1959 (altri quindici anni) per giungere a portarla, in musica, sulle scene teatrali... Ma facciamo un passo indietro, perché l'avventura del compositore francese alla Fenice non parte certo da quella che sarà forse la sua creazione più celebre.


teatro "la fenice" - venezia

Il festival internazionale di musica
sotto l'alto patronato di
S.A.S. la Principessa Maria di Piemonte

lunedì 5 settembre 1932
alle ore 21.30

**concerto
di musica
francese
e belga**

con l'alto patronato di
S. M. de Beaumarchais - concerto di 1932 (due giorni)
et M. la princesse de Ligne - concerto di 1932 (due giorni)

diretto dal
desiré defauw

programma

1. **a. roussel** - "divertissement,, pour flûte, haut-
bass, clarinette, basson, cor, piano
(prima esecuzione)
2. **h. tomasi** - "chansons corses,,
(prima esecuzione)
3. **f. poulenc** - "concerto,, pour deux pianos et petite
orchestre
(prima esecuzione)
4. **m. delannoy** - "figures sonores,, pour orchestre
de chambre
(prima esecuzione)
5. **j. ibert** - "suite symphonique,, pour
petite orchestre
(prima esecuzione)
6. **i. jongen** - "tableaux pittoresques,,
(prima esecuzione)

orchestra del teatro "alla scala,, di milano

P R E Z I			
posto di primo e primo onore	fr. 100	due giorni e quattro e giorni	fr. 75
posto di secondo onore	fr. 60	due giorni e quattro e giorni	fr. 45
prima	fr. 35	quattro e giorni	fr. 25
seconda	fr. 20	due giorni e quattro e giorni	fr. 15
terza	fr. 15	quattro e giorni	fr. 10

Edizione autorizzata dalla S. Compagnia di Venezia, 1932, via S. Marco, 1511 - Venezia
Stampa di Carlo Carraro, Venezia 1932

Locandina per il concerto di Francis Poulenc al Festival Internazionale di musica della Biennale al Teatro La Fenice, 1932. Archivio storico del Teatro la Fenice.

Siamo nel settembre del 1932: nel nostro Paese, non ancora avviato sulla strada dell'autarchia e quindi della avversione e del fastidio nei confronti di quanto proviene da Paesi stranieri, l'attenzione per la musica europea è ancora assai vivo, anche per mettere riparo alle inevitabili debolezze della nostra musica strumentale in alcuni momenti certamente succube della pur straordinaria opera lirica. Il secondo Festival Internazionale di Musica si affanna a proporre tutte le più significative novità europee (ma anche americane), nel tentativo di mantenere quell'aura di internazionalità che la città vantava anche grazie alla presenza della Biennale d'Arte. Il 5 settembre venticinque professori provenienti dal Teatro alla Scala propongono alla Fenice un programma interamente francese, dove figura il *Divertissement* per fiati e pianoforte di Albert Roussel, le *Chansons corses* di Henri Tomasi, le *Figures sonores* di Marcel Delannoy, la *Suite Symphonique* di Jacques Ibert, i *Tableaux pittoresques* di Joseph Jongen e il concerto per due pianoforti e piccola orchestra di Francis Poulenc, la cui musica appare così per la prima volta sulle scene della Fenice.

Poulenc viene poi ripreso nel 1938 con le nove liriche *Tel jour telle nuit*. Sono anni concitati, delicati: la Nobile Società Proprietaria ha ceduto da poco il teatro al Comune di Venezia, preoccupata dal costo dei restauri oramai necessari alla sala e forse ancor più dalla gestione complessa, impegnativa sotto ogni punto di vista delle stagioni teatrali. Giovanni Marcello, podestà di Venezia, guida un consiglio di amministrazione nel quale spicca il sovrintendente, sia come ruolo (è la prima volta che appare alla Fenice) sia come nome, dal momento che si tratta di Goffredo Petrassi, talmente giovane da essere ancor lontano dalla quarantina d'anni. E spicca anche il nome del giovane (a sua volta) Gianfrancesco Malipiero, membro del consiglio di amministrazione in attesa di essere nominato (ma dovrà attendere ancora una decina d'anni) alla guida del prestigioso Coservatorio Benedetto Marcello.

Subito dopo il conflitto, l'eccezionale duo pianistico formato da Gino Gorini e Sergio Lorenzi propone il concerto per due pianoforti e orchestra (diretto da Ettore Gracis, da quel momento sempre assai presente nel cartellone della Fenice), mentre nel 1951 – a Ca' Giustinian – il quintetto di fiati sotto la direzione del compositore Jean Françaix eseguirà il sestetto di Poulenc, inquadrandone la figura tra la *Cantate de la guerre* di Milhaud, i *4 Motets pour un temps de penitence* del medesimo Poulenc, il quintetto di Françaix, i *Cinq rechants pour 12 voix mixtes* di Messiaen e i cori delle/dei malmaritate/i di Luigi Dallapiccola. Il successo del concerto, forse forte anche della splendida esecuzione del duo pianistico, impone la sua ripresa a distanza di poche settimane, questa volta sul palcoscenico del teatro. E il gradimento del pubblico è tale da imporne la ripresa, ancora una volta, tre anni dopo, questa volta affidata alle sapienti mani di Arthur Gold e Robert Fizdale. Ma non è chiaramente solo il brano pianistico ad affascinare direttori artistici ed esecutori: nel 1958 approda *Calligrammes*, interpretata da Glorya Davy e da Piero Ferraris, mentre pochi anni dopo, nel 1961, è la volta di *Aubade*, proposto con l'affascinante coreografia di Serge Lifar e ripreso due anni più tardi in veste strumentale sotto la guida di Bruno Maderna, che unirà al programma *Abracadabra* di Gianfrancesco Malipiero, il concerto per oboe dello stesso Maderna e le *Stratégie* di Iannis Xenakis. Dopo la fugace apparizione dei *Trois motets pour un temps de penitence*, ecco finalmente l'esecuzione della *Voce umana*, la sera del 24 aprile 1970. Prezioso intermezzo tra lo scritto e l'esecuzione è l'episodio cinematografico girato



Foto di scena della *Voce umana* di Francis Poulenc al Teatro La Fenice di Venezia, aprile 1970. Direttore Nicola Rescigno, regia di Vera Bertinetti, interprete Magda Olivero. Archivio storico del Teatro la Fenice.

da Rossellini e protagonista la sublime Anna Magnani, girato nel 1947, anche se uscirà nelle sale solo quando a questo primo episodio verrà aggiunto *Il miracolo*, sempre affidato alla medesima attrice. È evidente la complessità di questo testo, che racconta dell'interminabile telefonata solitaria della protagonista abbandonata dall'amante. E se complessa è la trasformazione cinematografica curata da Rossellini, altrettanto lo deve essere quella musicale: è difficile immaginare una composizione più ardua da portare in scena, soprattutto là ove teatro significa anche partecipazione quasi fisica del pubblico. Agli occhi di Mario Messinis, straordinario recensore della serata, il lavoro risente inevitabilmente proprio di questi difetti, ma contaminazioni si aggiungono a contaminazioni, passando da Cocteau a Poulenc, ma anche da Magda Olivero a Puccini e alla storia del melodramma italiano:

Passare dalle provocazioni eversive ai più tranquilli e disarmanti compromessi melodrammatici è meno infrequente di quanto si possa pensare. Questo è il caso per esempio di Jean Cocteau, che con la *Voce umana* – una sorta di monodramma in cui una donna abbandonata si vota al suicidio, dopo un'interminabile telefonata con l'ex amante sempre amato – ricorre agli artifici di un teatro che specula sul ricatto sentimentale. Dare voce musicale a un simile testo non era certo agevole: o se ne faceva un'altra cosa, utilizzandolo come mera provocazione al libero gesto inventivo, o ci si atteveva ad esso in senso stretto, ricorrendo a quelle leggi di un recitativo continuo, appena qua e là animato da qualche impercettibile increspatura melodica – quel recitativo che non a caso Adorno considera extraterritoriale alla musica – che è quanto a dire abdicare alla stessa tensione compositiva.¹



Foto di scena della *Voce umana* di Francis Poulenc al Teatro la Fenice, aprile 1970. Direttore Nicola Rescigno, regia di Vera Bertinetti, interprete Magda Olivero. Archivio storico del Teatro la Fenice.



Foto di scena della *Storia di Babar, il piccolo elefante* di Francis Poulenc al Teatro La Fenice e al Teatro Malibran, 1981. Archivio storico del Teatro la Fenice.



Foto di scena della *Voce umana* di Francis Poulenc al Teatro La Fenice, 2015. Direttore Francesco Lanzillotta, regia di Gianmaria Aliverta, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo, Interprete Ángeles Blancas Gullín. Archivio storico del Teatro la Fenice.

Il brano appare al recensore difficile, impegnativo, un po' ostico, e non a caso stigmatizza fino in fondo la necessità di un'interpretazione superlativa, pena un sostanziale insuccesso; ed è curioso osservare come (a tanti anni oramai di distanza dall'interpretazione cinematografica della Magnani) tutt'ora ci si trovi in difficoltà di fronte a questa *performance*: nell'interpretazione ricchissima di esperienza della Olivero (allora proprio a fine carriera) Messinis ravvisa che

questa interpretazione [...] ha bagnato i suoi panni nella *Fanciulla del West*, e alla *nonchalance* parigina ha sostituito la tensione e la temperatura passionale care alla provincia italica, un calore e un colore intensamente meridionali. Non grideremo per questo allo scandalo o al sopruso. Un testo musicale tanto mediocre tollera anche interpretazioni infedeli: o più esattamente così felicemente infedeli, come questa della Olivero, la quale, con i suoi quarant'anni di carriera, è uno dei più sbalorditivi casi di longevità vocale delle scene liriche di tutti i tempi: poiché la Olivero non è soltanto un'artista di rara intensità, ma anche una cantante che sa piegare i suoi mezzi all'irrompere della fantasia interpretativa.²

E che ci fosse bisogno di una interprete straordinaria è facile capirlo quando si consideri che il lavoro era stato pensato dallo stesso Poulenc per Maria Callas, poi sostituita dalla celebre cantatrice francese Denis Duval.

Con l'eccezione di una recente ripresa del 2006, e l'allestimento della tenera storia dell'elefantino Babar, non a caso destinata prioritariamente al pubblico più giovane, l'interesse della Fenice nei confronti di Poulenc sembra smorzarsi, per riprendere poi fiato proprio con *Les Dialogues des Carmélites* oggi in programma, con i quali il Teatro veneziano aggiunge un altro prezioso tassello alla conoscenza del grande compositore francese e rinsalda gli stretti legami tra il nostro teatro e la grande tradizione operistica transalpina.

¹ Il Gazzettino, 25 aprile 1970, *La «Voce umana» di Magda Olivero. La cantante ha bene interpretato alla Fenice l'opera di Poulenc. In scena anche «Le creature di Prometeo», di Beethoven* (Mario Messinis).

² *Ivi*.

CRONOLOGIA

1970

La voce umana, tragédie lyrique in un atto di Jean Cocteau, musica di Francis Poulenc - 24 aprile 1970 (5 recite).

Soprano: Magda Olivero – M° conc.: Nicola Rescigno; Real. scen. e reg.: Vera Bertinetti.

1981

La storia di Babar, piccolo elefante, di Jean De Brunhoff, musica di Francis Poulenc - 28 marzo 1981 (11 recite).

Voce rec.: Antonio Cremonese; pf: Gabriele Di Toma; Real.: Sergio Sutto; disegni dei bambini delle scuole elementari di Venezia.

2006

Venezia, Teatro Malibran

La voix humaine, tragedia lirica in un atto di Jean Cocteau, musica di Francis Poulenc - 18 novembre 2006.

Soprano: Elizabeth Garnier; Orchestra nazionale giovanile J. Futura; Reg.: Alessio Pizzzech; Scen.: Massimo Checchetto.

Una voce umana (primo episodio del film *L'amore Tevere* - Film, Roma 1948) interprete Anna Magnani sceneggiatura (da Jean Cocteau) e regia Roberto Rossellini.

2015

Venezia, Teatro Malibran

La voix humaine, tragedia lirica in un atto di Jean Cocteau, musica di Francis Poulenc - 6 ottobre 2015 (5 recite).

Soprano: Angeles Blancas Gulin – M° conc.: Francesco Lanzillotta; Reg.: Gianmaria Aliverta; Scen.: Massimo Checchetto; Cost.: Carlos Tieppo.

Light designer: Fabio Baretin.

Georges Bernanos, il sogno di una religiosità originaria

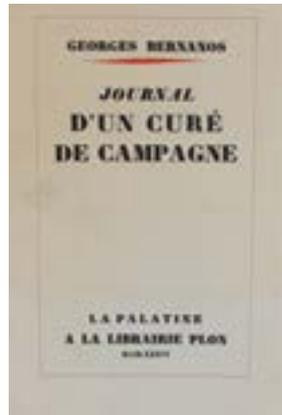
di Carmelo Alberti

Nelle opere di Georges Bernanos (Parigi, 20 febbraio 1888 – Neuilly-sur-Seine, 5 luglio 1948), scrittore cattolico dalla vita travagliata fin dalla giovinezza, s'avverte un'intensa riflessione sulle tematiche basilari dell'esistenza umana, insieme alla consapevolezza di quanto sia tormentato il cammino verso la salvezza. Il suo fervore religioso si combina con sentimenti nazionalistici e con ideali monarchici, quando negli anni che precedono la Grande Guerra dirige il settimanale «L'Avant-Garde de Normandie» e aderisce all'Action française. Nel corso del tempo le sue convinzioni politiche tendono a oscillare, lasciando prevalere la propensione alla critica contro l'incapacità di aprire la mente alla verità e il cuore alla libertà. Talvolta non risparmia neppure la condanna di coloro che sono complici delle dittature, sia da parte dello Stato sia da parte della Chiesa, a costo da risultare un pensatore isolato. Con il violento pamphlet *I grandi cimiteri sotto la luna* (*Les Grands cimetières sous la lune*, 1938), dopo una strana attenzione verso il franchismo, si rivolta contro le atroci repressioni nel corso della guerra civile spagnola, che diventano l'esempio di una tragedia universale.

Dal 1938 al 1945 si stabilisce a Rio de Janeiro, in Brasile; dall'esilio, durante il secondo conflitto mondiale, contribuisce alla Resistenza e all'attività di France libre con numerosi contributi polemici. Rientrato in Francia nel 1947, dopo la liberazione dal nazismo, sceglie di recarsi in Tunisia, dove rimarrà fino all'ultimo anno della sua vita, quando gravemente malato tornerà in patria.

Nella sua produzione, che comprende romanzi, racconti e saggi, prevale una tensione, a tratti estrema, tra l'aspra solitudine dell'individuo e il difficile rapporto con il soprannaturale. Si può dire che la cifra distintiva consista nel desiderio di annullare le incongruenze che provengono dal confronto con la quotidianità; pertanto, s'impegna a coniugare visibile e invisibile, naturale e soprannaturale. Emerge, allora, una discontinuità con la tradizione narrativa ottocentesca attraverso l'espressione di un sincero turbamento dinanzi all'imprevedibile e un comportamento alterno di fronte alla complessità degli avvenimenti. Si scorge, inoltre, una tendenza a spingere lo sguardo nell'oscura profondità dell'io di ogni personaggio, dove s'annidano i fantasmi, le inquietudini e i segreti più atroci.

Lo stile di Bernanos risulta efficace e incisivo, simile a un flusso espositivo che tende all'assoluto, tanto che il suo pensiero risulta scomodo anzitutto in ambito ecclesiastico, perché possiede il fuoco di una devozione originaria. La scrittura lascia filtrare il respiro del «diario», una forma che tende a collegare i ricordi alle attese e alla speranza, tanto



che i soggetti, i paesaggi e i drammi fanno intravedere una traccia biografica densa di contraddizioni.

In *Sotto il sole di Satana* (*Sous le soleil de Satan*, 1926) si scorgono i rimandi all'infanzia vissuta in ambito contadino, accostando il disagio per la misera condizione del lavoro nei campi allo slancio visionario. Un modesto sacerdote, l'abate Donissan, è lacerato dal dubbio quando è costretto a distinguere tra il bene e il male, mentre il

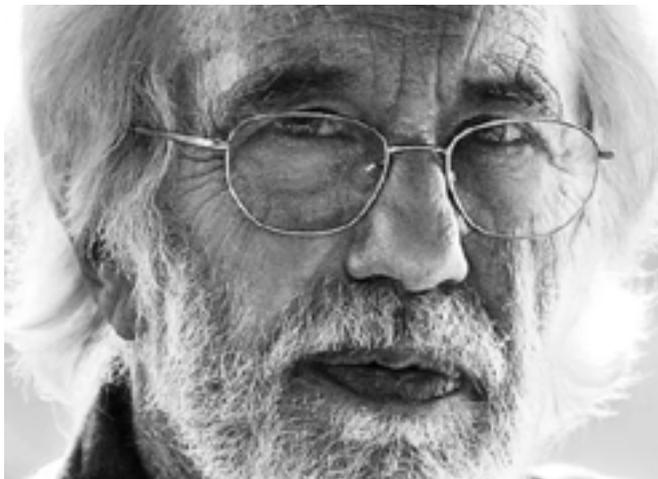
suo eroismo sta nel sentirsi beneficiato dalla grazia divina. Nel 1987 il testo sarà trasposto in un film con il medesimo titolo diretto da Maurice Pialat.

Anche nel più famoso *Diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*, 1936, «Grand Prix du roman de l'Académie française») il parroco d'Ambricourt sente di essere inadeguato rispetto alla missione clericale, ma non si esime per questo dal legame con la sfera del divino. Il romanzo, ideato a Palma di Maiorca dove Bernanos si è trasferito con la moglie e i sei figli a partire dal 1933, è ambientato nelle contrade del Pas-de-Calais, nei luoghi legati all'adolescenza dell'autore. La spontaneità descrittiva e la coerenza formale che lo contraddistinguono si ritrovano inalterate nel film che Robert Bresson girerà nel 1951. Lo stesso regista con *Mouchette - Tutta la vita in una notte* (*Mouchette*, 1967) porta sullo schermo la figura di Mouchette, una ragazza bugiarda, cattiva e crudele all'estremo, che scivola verso l'estrema autodistruzione; Bernanos presenta la giovane nella prima parte di *Sotto il sole di Satana* e, poi, nella *Nuova storia di Mouchette* (*Nouvelle histoire de Mouchette*, 1937).

Alla base dell'esperienza di questo letterato emerge la capacità di unire il sogno di una religiosità delle origini con una visione ideologica radicale, lo slancio indagatore sulla realtà con un'immaginazione senza limiti, lo sguardo verso l'individuo con i passaggi della memoria esistenziale. Persino l'approccio con un avvenimento capitale quale la Rivoluzione francese, che si concretizza nei cinque *Dialoghi delle carmelitane* (*Dialogues des Carmélites*, 1947-1949) e che s'ispira al breve romanzo di Gertrud von Le Fort *L'ultima al patibolo* (1931), recupera i motivi peculiari della sua narrativa e declina i temi cruciali quali la libertà, la paura e la morte, in stretta relazione con la propria malattia.

L'ambientazione storica s'innesta nella cronaca quotidiana, in un disegno catartico che rivela il terrore di morire, il timore di sparire per sempre davanti alla trasformazione radicale del mondo.

Il confronto tra la sospensione della clausura, considerata un rifugio dai tormenti personali, e la fede sofferta nell'agonia di Cristo acuisce il contrasto insanabile tra il voto al martirio e le ossessioni di chi sceglie di continuare a vivere. Dice con veemenza la novizia Blanche de la Force a Madre Maria dell'Incarnazione: «La paura non offende Dio. Sono nata nella paura, ci vivo ancora; tutti disprezzano la paura, è quindi giusto che io viva anche



Luca Ronconi (© Luigi Laselva).

altri da Jeanne Moreau, Alida Valli, Madeleine Renaud, Pascale Audret, Pierre Brasseur e Jean-Louis Barrault.

In Italia, nel 1952, Orazio Costa rappresenta i *Dialoghi* nell'ambito del Festival del Teatro popolare di San Miniato con la Compagnia del Piccolo Teatro di Roma, replicato al Teatro delle Arti di Roma (dicembre 1952 – gennaio 1953) con Evi Maltagliati (Piora), Ave Ninchi (nuova Piora), Anna Maria Miserocchi (Bianca), Edmonda Aldini (suor Costanza), Miranda Campa (vice Piora) e Tino Carraro (Cappellano).

In quella occasione tra le comparse recita anche il giovane Luca Ronconi che ne realizzerà a sua volta un'edizione davvero esemplare al Teatro Storchi di Modena il 19 marzo 1988, con Marisa Fabbri (Madre Maria), Paola Mannoni (Madre Maria dell'Incarnazione), Franca Nuti (Mme De Croissy), Sabrina Cappucci (Blanche De La Force), Pino Colizzi (Primo commissario), Laura De Angelis (Suor Valentina della Croce), Maurizio Donadoni (Il cappellano del Carmelo), Alessandro Gassman (Il cavaliere, fratello di Blanche), Raffaella Lebbroni (Suor Matilde) e con le scene di Margherita Palli e le musiche di Paolo Terni.

nel disprezzo...» (v, 8 – traduzione di Giuliano Attilio Piovano). Ma il coro delle suore trascinate alla ghigliottina diventa un richiamo totale verso il supremo supplizio.

Prima dell'opera di Francis Poulenc, la fortuna postuma dei *Dialogues* sulle scene francesi è dovuta a Jacques Hébertot il 23 maggio 1952 al Théâtre Hébertot; invece, nel 1960 esce il film diretto da Raymond Leopold Bruckberger e Philippe Agostini, interpretato tra gli

Le sedici carmelitane santificate da papa Francesco



Illustrazione tratta da Louis David, *Les Seize Carmélites de Compiègne, leur martyre et leur béatification [...]*, Parigi, 1906.

Se è noto che le martiri di Compiègne furono beatificate da papa Pio x nel 1906, forse non tutti ancora sanno che molto più recentemente, nel 2024, papa Francesco, sei mesi prima della sua morte, le aveva fatte sante: una canonizzazione avvenuta 'per equipollenza', per usare un termine tecnico della Chiesa cattolica. Per l'inserimento nel canone dei santi della Beata Teresa di Sant'Agostino e delle altre Carmelitane Scalze di Compiègne uccise durante il Regno del Terrore francese, papa Francesco scelse dunque di utilizzare un raro processo noto appunto come 'canonizzazione equivalente', che riconosce la venerazione di lunga data dei martiri, accelerando così i tempi della procedura 'standard' della santificazione.

Biografie

FRÉDÉRIC CHASLIN

Direttore. È un compositore, direttore d'orchestra e pianista francese. Ha studiato al Conservatorio di Parigi e poi al Mozarteum di Salisburgo. È stato assistente di Daniel Barenboim all'Orchestre de Paris e al Festival di Bayreuth (1986-1989) e di Pierre Boulez all'Ensemble Intercontemporain (1989-1992). È stato direttore musicale dell'Opéra de Rouen (1992-1995), dell'Orchestra Sinfonica di Gerusalemme (1998-2001 e 2011-2019) e del Nationaltheater di Mannheim (2004-2007). Dal 1993 al 1996 ha iniziato la sua carriera austriaca al Festival di Bregenz con *Nabucco* e *Fidelio*, un successo che gli ha aperto le porte della Wiener Staatsoper, dove nel maggio 2023 ha diretto la sua CCL rappresentazione. Ha diretto tutte le principali orchestre e teatri d'opera del mondo quali Metropolitan di New York, Opera di Los Angeles, Deutsche Oper Berlin, Bayerische Staatsoper, Lipsia, Dresda, Madrid, Bologna, Roma, Venezia, Torino, Tokyo, Oslo, Copenaghen solo per citarne alcune. Nel repertorio sinfonico ha lavorato con tutte le grandi orchestre francesi, tedesche, italiane e britanniche, dalla London Symphony alla Filarmonica di Vienna, e molte altre. Dal 2007 si è dedicato più particolarmente alla composizione operistica e la sua carriera ha preso nuovo slancio con la registrazione dell'opera *Cime tempestose* con la LSO e il Philharmonia Choir di Londra. Dal 2020 sviluppa progetti originali di teatro musicale, opera e arrangiamenti di opere liriche per piccoli *ensemble*, al fine di promuovere l'opera lirica in luoghi dove solitamente non viene adattata. Esempi notevoli sono la sua orchestrazione di *Pelléas et Mélisande* di Debussy per quindici strumenti o la sua *Tosca* per ventinove musicisti. Ha scritto due libri, *La musique dans tous les sens* e *Dans la peau de Gustav Mahler*. Negli ultimi tre anni, ha diretto due nuove produzioni alla Scala di Milano e alla Fenice di Venezia (*Faust*, 2022, e *Les Contes d'Hoffmann*, 2023) e ha iniziato una ricca collaborazione con il tenore americano Jonathan Tetelman. Ha composto tre nuove opere: *Monte Cristo*, *Le Bel indifférent* su testo di Cocteau e *Le Petit Prince*, un *musical* tratto da Saint-Exupéry. Alla Fenice dirige anche *La Juive* (2005) e *Les Contes d'Hoffmann* (1994).

EMMA DANTE

Regista. Nata a Palermo, esplora i temi della famiglia e dell'emarginazione attraverso una lente poetica, intrisa di umorismo. Drammaturga e regista di teatro, opera e cinema, si è

diplomata all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma. Ha fondato la Compagnia Sud Costa Occidentale a Palermo, vincendo il Premio Scenario 2001 e il Premio Ubu 2002 per *mPalermu*. Nel 2001 ha ricevuto il Premio Lo straniero e nel 2003 il Premio Ubu per *Carnezzzeria*. Ha inoltre vinto il Premio Gassman (2004), il Premio Golden Graal (2005) e il Premio Sinopoli (2009). Tra le sue opere pubblicate figurano *Carnezzzeria*, *Trilogia della famiglia siciliana* e il romanzo *Via Castellana Bandiera*, che ha vinto il Premio Vittorini. Le sue opere teatrali più importanti come *mPalermu*, *Carnezzzeria*, *Medea*, *La trilogia degli occhiali*, *La scortecata*, *Pupo di zucchero*, *Bestie di scena*, *Eracle*, *Le sorelle Macaluso*, *Misericordia*, *Re Chicchinella* sono state rappresentate in tutto il mondo, ottenendo numerosi premi. Ha diretto *Carmen*, inaugurando la stagione 2009 del Teatro alla Scala con Daniel Barenboim. Debutta all'Opéra Comique di Parigi con *La Muette de Portici*, vincendo il Premio Abbiati. Le sue produzioni operistiche includono *Feuersnot*, *Gisela!*, *La Cenerentola*, *Macbeth*, *Cavalleria rusticana*, *La Voix Humaine*, *The Fiery Angel*, *La bohème*, *Iphigénie en Tauride*, *Les Vêpres Siciliennes*, *Dialogues des Carmélites*, *Rusalka* e *Giovanna d'Arco*, in teatri come Scala, Teatro del Liceu di Barcelona, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Massimo di Palermo, Théâtre des Champs-Élysées, Grand Théâtre de Genève e Festival di Edimburgo. Il suo primo film, *Via Castellana Bandiera*, è stato presentato alla LXX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 2013, vincendo la Coppa Volpi come migliore attrice. Il suo secondo film, *Le sorelle Macaluso*, ha vinto cinque premi Nastri d'Argento. Il suo film più recente, *Misericordia* (2023), ha ricevuto il Gran Premio per il miglior film al Tallinn Film Festival. Nell'ottobre 2024 ha portato in scena una nuova produzione di *Nabucco* per l'apertura della stagione della Staatsoper di Berlino.

CARMINE MARINGOLA

Scenografo. Nato a Portici nel 1974, nel 1999 si laurea con lode in architettura presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Alterna la sua attività di scenografo a quella di attore, vivendo l'esperienza teatrale nella sua totalità. Nel 2005 incontra Emma Dante, si trasferisce a Palermo ed entra a far parte della compagnia Sud Costa Occidentale in qualità di attore, scenografo e fotografo. Ha lavorato per prestigiosi enti lirici tra i quali il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro Regio di Torino, il Teatro dell'Opera di Roma, lo Staatsoper di Berlino, l'Opéra Comique di Parigi realizzando le scene di varie opere liriche con la regia di Emma Dante, tra le quali *Macbeth*, *I vespri siciliani*, *La Cenerentola*, *Cavalleria rusticana*, *La bohème*, *Rusalka*. Nel 2018 realizza le scenografie per la tragedia *Eracle* al Teatro Greco di Siracusa. Come attore recita negli spettacoli di Emma Dante tra i quali *Cani di Bancata*, *Le Pulle*, *Acquasanta*, *Verso Medea*, *Operetta Burlesca*, *La Scortecata*, *Pupo di zucchero*, *Bestie di scena* e attualmente in tournée con lo spettacolo *Re Chicchinella* e *La Scortecata*. Nel 2024 riceve il Premio Hystrio come migliore interprete.

VANESSA SANNINO

Costumista. Artista e creatrice di costumi tra l'Italia e la Francia, si forma come scenografa e costumista a Brera e all'Accademia della Scala. Qui incontra, tra gli altri, Richard Peduzzi ed

Emma Dante: con quest'ultima collabora come costumista in teatri come La Scala, l'Opera di Roma, il San Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo, l'Opéra Comique (*Carmen*, *La Cenerentola*, *Macbeth*, *Feuersnot*, *Gisela!*, *La muta di Portici*, *Cavalleria rusticana*, *La Voix humaine*, *I vespri siciliani*, *La bohème*, *L'angelo di fuoco*, *I dialoghi delle carmelitane*, *Rusalka* e *Nabucco*), e il Teatro Greco di Siracusa (*Eracle*). Lavora per molti anni nell'opera e nella prosa con Jérôme Deschamps. Per Juliette Deschamps disegna i costumi del *Novello Giasone* di Cavalli e Stradella, *La Salustia* di Pergolesi, *Armida* di Traetta, *Il castello di Barbablù* di Bartók e *Chérubin* di Massenet. Crea poi scenografie e costumi per *Heureux les heureux*, con Carole Bouquet. Collabora anche con il duo Valérie Lesort/Christian Hecq, firmando i costumi del *Domino Noir* di Auber, *Ercole Amante* di Cavalli (Opéra Comique), *Le Bourgeois Gentilhomme* di Molière (Comédie-Française), *Les Voyages de Gulliver* di Swift (Athénée Théâtre Louis-Jouvet), *La Petite Boutique des Horreurs* e, con la regia di Valerie Lesort, *La Perichole* e *Les Soeurs Hilton*. Tra i lavori più recenti, *Giovanna d'Arco* al Regio di Parma, *Salomé* al Maggio Musicale e *Les Contes de Perrault*, in tournée dall'Opéra de Reims. Nominata al Premio Molière per *Un fil à la Patte* (2011), *Le Bourgeois Gentilhomme* (2024) e *Les Soeurs Hilton* (2025) e al David di Donatello per *Le Sorelle Macaluso* (2021), vince il Premio Molière per *I viaggi di Gulliver* (2023) e il Trophée de la Comédie Musicale per *La Petite Boutique des Horreurs* (2023), dove ha inoltre appena ricevuto una nuova nomination per *Les Soeurs Hilton*.

CRISTIAN ZUCARO

Light designer. Nato nel 1969 a Torino, inizia a interessarsi al teatro già durante gli studi. Nei primi anni Novanta si forma con la compagnia Laboratorio Teatro Settimo, diretta da Gabriele Vacis, prestando attenzione soprattutto all'uso della luce. Dal 2000 avvia un'intensa collaborazione con Emma Dante, occupandosi della realizzazione dei disegni luce per i suoi spettacoli di teatro e lirica e curandone la direzione tecnica. Realizza inoltre i disegni luce per diverse compagnie di rilievo nazionale negli ambiti del teatro di prosa, della lirica e danza. Prosegue la sua ricerca collaborando anche con giovani compagnie e sconfinando in altri campi come mostre, installazioni ed eventi di vario genere. Tra i suoi lavori più recenti, si ricordano *Iphigénie en Tauride* al Teatro Fraschini di Pavia (2021), *La bohème* al San Carlo di Napoli (2021, ripreso nel 2023), *Cenerentola* al Comunale di Bologna (2021), *Les Vêpres Siciliennes* al Massimo di Palermo (2022), *Cenerentola* al Petruzzelli di Bari (2022), *Tosca* al Teatro Regio di Torino (2022), *Dialogues des Carmélites* all'Opera di Roma (2022), *Les Vêpres Siciliennes* al Comunale di Bologna (2023), *Rusalka* al Teatro alla Scala (2023), *I vespri siciliani* al Teatro San Carlo di Napoli (2024), *L'angelo di fuoco* al Petruzzelli di Bari (2024), *Cenerentola* al Liceu di Barcellona (2024), *Nabucco* allo Staatsoper di Berlino (2024).

ARMANDO NOGUERA

Baritono, interprete del ruolo del Marquis de La Force. Nato in Argentina, cittadino francese, ha studiato al Teatro Colón di Buenos Aires e poi all'Atelier Lyrique dell'Opéra National de Paris. Giovanissimo, debutta al Colón come Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, Falke in *Die Fledermaus* e Aeneas in *Dido and Aeneas*. Interpreta il repertorio monteverdiano e quello mozartiano, ha una predilezione per l'opera italiana, cantando Rossini, Donizetti, ma

anche Verdi, Puccini e Leoncavallo. Frequenta abitualmente anche il repertorio francese. Si esibisce nei principali teatri e sale da concerto internazionali. Recentemente interpreta Raimbaud (*Le Comte Ory*) a Tolone e Metz, *Oneguine* e *Hamlet* a Massy, Marcello al Teatro Colón, Thoas (*Iphigénie en Tauride*) a Montpellier, il ruolo del titolo in *Guru* di Laurent Petigirard a Nizza, Le Bailli (*Werther*) al Teatro alla Scala di Milano, Marquis d'Hérigny (*Manon Lescaut*, Auber) al Teatro Regio di Torino, Ramiro (*L'Heure Espagnole*) al Palau de Les Arts di Valencia. Alla Fenice interpreta *Le Fille du Régiment* (2022), *Faust* (2021), *Carmen* (2017) e *Lodoïska* (2010).

JULIE CHERRIER-HOFFMANN

Soprano, interprete del ruolo di Blanche. Voce lirica e anima sensibile, traccia il suo percorso tra la *mélodie* francese e i grandi ruoli operistici. Formata da Christiane Stutzmann e vincitrice di concorsi internazionali, canta Antonia, Marguerite, la femme, Susanna, Pamina... Da Pechino a Venezia, da Metz a Bucarest, porta con fervore le parole di Cocteau, Vian o Duault. Fondatrice del festival Musique aux Mirabelles, crea legami tra gli artisti e il silenzio delle colline della Lorena. La sua discografia per Aparté comprende Debussy, Poulenc e opere composte per lei da Frédéric Chaslin. Nella sua ricerca della verità musicale, continua a lavorare con Sylvie Valayre su *Mélisande*, *Marguerite* e *Thaïs*.

JUAN FRANCISCO GATELL

Tenore, interprete del ruolo del Chevalier de La Force. Riconosciuto uno tra i tenori lirici più interessanti della sua generazione, è apparso sui più prestigiosi palcoscenici d'Europa, del Nord e del Sud America, fra i quali: Scala, Teatro dell'Opera di Roma, Wiener Staatsoper, Teatro Real di Madrid, MAGGIO MUSICALE FIORENTINO, OPÉRA BASTILLE, LA Opera, NCPA Pechino, New National Theatre Tokyo, Festival di Salisburgo, Rossini Opera Festival, Festival di Aix en Provence. Ha collaborato con direttori d'orchestra e registi quali Conlon, Gatti, Muti, Nezet-Séguin, Rustioni, Zedda, Mariotti, De Ana, Haneke, Michieletto, Pizzi, Ronconi, Loy, Guth, Vick, Sellars. Nelle ultime stagioni ha debuttato in: *Medea in Corinto* di Mayr al Donizetti Opera a Bergamo, *Orfeo e Euridice* di Gluck al Maggio Musicale Fiorentino, *Alceste* e *Iphigénie en Tauride* di Gluck a Roma, Atene e Zurigo, *Der Rosenkavalier* a Bruxelles, *La rondine* all'Opernhaus Zurich, Il marchese nel *Giocatore* al Festival di Salisburgo 2024 e il recentissimo *Mitridate re di Ponto* al Teatro Real di Madrid, nel ruolo principale. Alla Fenice canta nel *Matrimonio segreto* (2023), in *Don Giovanni* (2019 e 2014), *Il re pastore* (2019), *The Rake's Progress* (2014) e *Die Zauberflöte* (2006).

ANNA CATERINA ANTONACCI

Soprano, interprete del ruolo di Madame de Croissy. Si aggiudica prestigiosi premi internazionali, quali il Voci Verdiane, il Maria Callas e il Concorso Pavarotti. Dal Rossini brillante del debutto è presto passata al Rossini serio con *Mosè in Egitto*, *Semiramide*, *Elisabetta*, regina d'Inghilterra ed *Ermione*. Ha poi proseguito con parti nobili e classiche quali le regine di Donizetti, le mozartiane Elvira, Elettra e Vitellia. Con *Armide di Gluck*, regia di Pier Luigi Pizzi e direzione di Riccardo Muti, aprì la stagione 1996-1997 alla Scala. Seguirono Alce-

ste, sia a Parma che a Salisburgo, e la Medea di Cherubini (a Tolosa e al Théâtre du Châtelet di Parigi). Recentemente ha cantato *La Voix humaine* al Theater an der Wien, al Festival di Verbier, in una nuova regia di Emma Dante al Teatro Comunale di Bologna seguito da *Gloriana*, in una nuova produzione di David McVicar al Real di Madrid e dal suo debutto come Iocasta in *Oedipus Rex* al Concertgebouw. Ha inoltre cantato *Iphigenie en Tauride* in una regia di Emma Dante al Circuito Lombardo. Alla Fenice canta al Concerto di Capodanno 2009, nel *Barbiere di Siviglia* (2002), in *Così fan tutte* (1990) e nel *Tabarro* (1987).

VANESSA GOIKOETXEA

Soprano, interprete del ruolo di Madame Lidoine. I suoi ultimi grandi successi includono l'interpretazione del *Vier letzte Lieder* di Strauss sostituendo Alexandra Kurzak sotto la guida di Riccardo Frizza all'Auditorium Manzoni di Bologna; ruoli come donna Anna in *Don Giovanni* nel suo debutto al prestigioso Covent Garden di Londra, alla Seattle Opera e alla Semperoper Dresden diretta da Omer Meir Wellber, Sabina nell'opera *Hadrian* di Rufus Wainright al Teatro Real di Madrid, Rosario al Teatro dell'Opera di Limoges, Micaëla alla Seattle Opera, Fiordiligi in *Così fan tutte* nel suo debutto al Teatro de la Maestranza, Vitellia nella *Clemenza di Tito*, donna Anna e Valencienne in *Die lustige Witwe* al Gran Teatre del Liceu, Mimì e Fiordiligi all'ABAO e alla Semperoper Dresden, Susanna, La verbena de la Paloma e Nedda nei *Pagliacci* di Leoncavallo al Teatro Colón. Ha aperto la stagione del Teatro Massimo di Palermo con l'opera *Gisela!* nel ruolo del titolo, è stata Marcellina al Teatro Campomoro, dove quest'anno ha interpretato il ruolo di donna Elvira in *Don Giovanni*. È ospite regolare della Semperoper Dresden.

DENIZ UZUN

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Mère Marie de L'Incarnation. Si è laureata alla Jacobs School of Music dell'Indiana University di Bloomington e ha vinto il Premio Elizabeth Connel 2022 e il Premio Eva Marton 2021. È stata membro dello Young Artist Program alla Bayerische Staatsoper e degli *ensemble* dell'Opernhaus Zürich e della Komische Oper Berlin. Ha lavorato con direttori quali Fabio Luisi, Ádám Fischer, Franz Welser-Möst, Nello Santi, Simone Young, Oksana Lyniv, Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Jakup Hrůša, Jérémie Rhorer, Vasily Petrenko, Markus Poschner, Gianandrea Noseda e William Christie, oltre che con registi come Barrie Kosky, Calixto Bieito, Robert Carsen, Andreas Homoki, Dmitri Tcherniakov, Krzysztof Warlikowski e Marie-Ève Signeyrole. Tra i ruoli delle recenti stagioni si ricordano Didone (*Dido and Aeneas*) a Palermo, Carmen a Salisburgo, Hänsel (*Hänsel e Gretel*), L'Enfant (*L'Enfant et les Sortilèges*) e Zelim (*La verità in cimento* di Vivaldi) a Zurigo, Nerone di Boito a Cagliari, Olga (*Eugene Onegin*) a Berlino, Waltraute (*Götterdämmerung*) a Budapest. Con la Dallas Symphony Orchestra è Polina (*La dama di picche*) a Torino.

VERONICA MARINI

Soprano, interprete del ruolo di Soeur Constance de Saint-Denis. Nata a Frosinone, ha conseguito il diploma al Conservatorio Santa Cecilia di Roma, si è perfezionata all'Accademia Verdiana del Regio di Parma e ha preso parte a *masterclass* con Marilyn Horne, Alberto

Zedda, Raul Gimenez e Sumi Jo. Durante gli studi è stata finalista e vincitrice di numerosi concorsi internazionali. Inizia la sua carriera interpretando Norina in *Don Pasquale* per la Scuola del Teatro dell'Opera di Roma. Subito dopo fa il suo debutto al Regio di Parma nel Grand Prix dell'Opera con la direzione di Gianola, ed è chiamata a interpretare Gilda al Verdi di Busseto. Al Teatro dell'Opera di Roma debutta come donna Anna in una produzione del yap – Opera Camion. Nel 2019 è vincitrice del LXX Concorso ASLICO per il ruolo di Amina e canta Adina nell'*Elisir d'amore* nella produzione Opera Domani al Sociale di Como. Tra gli impegni recenti, è Amina nella *Sonnambula* a Como, Cremona e Bergamo, Carolina nel *Matrimonio segreto* e Matilde in *Elisabetta, regina d'Inghilterra* a Palermo, la sacerdotessa in *Aida* a Roma, Nannetta in *Falstaff* a Busseto. Alla Fenice è Adina nell'*Elisir d'amore* (2020).

VALERIA GIRARDELLO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Mère Jeanne de l'Enfant-Jésus. Si è laureata con lode al Conservatorio Benedetto Marcello e in seguito si è specializzata all'Accademia del Teatro alla Scala. Ha inoltre conseguito una laurea in architettura presso LO IUAV di Venezia. Si sta attualmente perfezionando con Daniela Barcellona e Alessandro Vitiello. Ha frequentato l'Accademia del Rossini Opera Festival di Pesaro nel 2017. Oltre all'opera tradizionale ha dimostrato un forte interesse nell'esecuzione del repertorio barocco. Recentemente, per la Scala ha cantato in *Gianni Schicchi* diretta da Adam Fischer e con la regia di Woody Allen, *Rigoletto* diretta da Daniel Oren e regia di Gilbert Deflo, *Die Aegyptische Helena* di Strauss e Angelina nella *Cenerentola* per i bambini. Per l'Arena di Verona ha interpretato Maddalena in *Rigoletto* nel 2023, ruolo eseguito anche al Massimo di Palermo nel 2024. Nel 2022 è stata Flora nella *Traviata* al San Carlo di Napoli e all'Arena di Verona. Alla Fenice ha cantato *La traviata* (2023), *Il trionfo del tempo e del disinganno* (2023), *Rigoletto* (2021), *Dorilla in Tempe* (2019), *Gina* (2017), *Aquagranda* (2016), *Le cinesi* (2016) e ha partecipato al Concerto di Capodanno 2019.

LORIANA CASTELLANO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Soeur Mathilde. Nata ad Altamura, si diploma con il massimo dei voti in Canto e in Musica vocale da camera al Conservatorio Tito Schipa di Lecce. Tra i numerosi concorsi che si aggiudica, si citano almeno il Toti dal Monte di Treviso, il concorso di Spoleto, il BBC Cardiff Singer in the World, di cui è finalista italiana. Ha frequentato *masterclass* con Claudio Desderi e si specializza nel repertorio barocco con Sara Mingardo. Ha frequentato l'Accademia Rossiniana del Belcanto di Bad Wildbad con Raúl Giménez e Alberto Zedda e l'Accademia Chigiana di Siena perfezionandosi con Rajna Kabaivanska. Collabora con direttori quali, tra gli altri, Angius, Sardelli, Fischer, Armiliato, Lanzillotta, Arrivabeni, Benini, Steinberg, Scappucci, De Marchi, Fasolis, Luisi. Tra gli ultimi impegni, ha preso parte alla *Traviata* e a *Manon Lescaut* (Montecarlo), *Madama Butterfly* (Festival Puccini), *Il tabarro/Il castello di Barbablù* (Roma), *7 minuti* di Battistelli (Nancy), *La clemenza di Tito* (Firenze), *Madama Butterfly* (Torre del Lago), *Orlando furioso* (Ferrara, Modena, Daegu). Alla Fenice ha cantato nella *Traviata* (2025), in *Bajazet* (2024), in *Orlando furioso* (2023 e 2018), nelle *Baruffe* (2021) e nel *Medico dei pazzi* (2016).

JEAN-FRANÇOIS NOVELLI

Tenore, interprete del ruolo dell'Aumônier du Carmel. Francese, è vincitore del Concours Général, ottiene un *master* in Musicologia alla Sorbona, è First Price in flauto, si laurea in canto al CNSMD di Parigi ed è stato ADAMI *young talent*. Il suo primo strumento lo conduce naturalmente verso la musica antica, che ha praticato e continua a praticare con grande passione. I suoi impegni più recenti sul fronte operistico sono Torquemada (*L'heure espagnole*) in *tour* in Italia (Brescia, Como, Cremona e Pavia), l'Héraut (*Dante* di Godard) all'Opéra de Saint-Etienne, e Telemaco e Pisandro (*Il ritorno d'Ulisse in patria*), un progetto che ha girato in *tournee* in tutto il mondo per dieci anni. Il suo amore per il palcoscenico lo porta a studiare *clownerie* con Françoise Simon e Raphaël Almosni, e teatro con Olivier Broche ed Emeline Bayard. Ha esplorato queste abilità anche in suoi propri progetti, sviluppati con la Compagnie de l'Autre Voix, che lui stesso ha fondato. Ha creato inoltre spettacoli 'tascabili' nei quali mescola poesia e musica. Alla Fenice canta in *Carmen* (2020) e nel *Ritorno di Ulisse in patria* (2008).

GIANFRANCO MONTRESOR

Baritono, interprete del ruolo dell'Officier. Nato a Verona, si è esibito fin da subito in teatri quali New National Theatre di Tokyo, Wexford Festival, New Israeli Opera di Tel Aviv, São Carlos di Lisbona, Maestranza a Siviglia, Macerata Opera Festival, Scala di Milano, Regio di Parma, Verdi di Trieste, Opera di Roma, Teatro Massimo di Palermo, Arena di Verona e Staatsoper di Berlino, diretto da prestigiosi direttori quali Riccardo Muti, Zubin Mehta, Daniel Barenboim, Daniel Oren, John Gardiner, Plácido Domingo, Fabio Luisi, Daniele Gatti. Il suo repertorio include titoli quali *Madama Butterfly* (Sharpless), *Cavalleria rusticana* (Alfio), *Fidelio* (don Pizarro), *Don Carlo* (Rodrigo), *La traviata* (Germont), *La bohème* (Marcello), *Carmen* (Escamillo), *L'elisir d'amore* (Belcore), *Assassinio nella cattedrale*, *Il barbiere di Siviglia* (Figaro), *Attila* (Ezio), *Simon Boccanegra* (Paolo Albiani), *Otello* (Jago), *L'enfance du Christ* di Berlioz e *Sly* di Wolf Ferrari. Alla Fenice ha cantato in *Rigoletto* (2025, 2020 e 2021).

MARCELLO NARDIS

Tenore, interprete del ruolo del I Commissaire. Si è laureato in Greco antico, in Archeologia cristiana e in Pedagogia musicale alla Sapienza e all'Università di Bologna, conseguendo parallelamente i diplomi di pianoforte, canto e musica vocale da camera nei Conservatori di Roma, Napoli e Firenze. Ha completato la formazione musicale alla Liszt Hochschule di Weimar con Peter Schreier e al Mozarteum di Salisburgo con Kurt Widmer. Tra i suoi recenti impegni *Die Zauberflöte* al Filarmonico di Verona, al Donizetti di Bergamo, all'Opera di Firenze, a Salerno, all'Opera di Roma e a Trieste, *Turandot* e *Lucia di Lammermoor* al Carlo Felice di Genova e al Macerata Opera Festival, *Die Winterreise* al Maggio Musicale Fiorentino, *Turandot* a Verona, *Madama Butterfly* a Caserta e a Genova, *Medea in Corinto* e *Pietro il Grande* a Bergamo, *Die Lustige Witwe* a Roma, *Gianni Schicchi* all'Arena di Verona, *Da una casa di morti* a Roma, *Tosca* a Parma. Alla Fenice canta in *Turandot* (2024 e 2019), nei *Due Foscari* e in *Satyricon* (2023), nelle *Baruffe* (2022), in *Rigoletto* (2021), in *Macbeth* e

in *Die lustige Witwe* (2018), in *Lucia di Lammermoor* (2017), in *Aquagranda e Mirandolina* (2016), in *Die Zauberflöte* (2015), in *The Rake's Progress* (2014), in *Tristan und Isolde* e *Lou Salomé* (2012) e in *Boris Godunov* (2008).

FRANCESCO PAOLO VULTAGGIO

Baritono, interprete dei ruoli di Le Geôlier, Thierry, Il Commissaire e Monsieur Javelinot. Nasce a Erice (Trapani) nel 1982. Allievo di Simone Alaimo e di Vittoria Mazzoni, compie il suo debutto operistico nel 2005 presso il Belcanto Festival di Dordrecht in Olanda, interpretando Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi. Successivamente viene selezionato dall'ASLICO per il ruolo di Masetto nel *Don Giovanni*. Ha collaborato con molti direttori, tra cui Carminati, Renzetti, Ferro, Maniaci, Alapont, Percacciolo, Battistoni, cantando in teatri di numerose città nazionali e internazionali come Como, Cremona, Brescia, Pavia, Verona, Catania, Palermo, Ascoli Piceno, Fermo, Bari, Foggia, Sassari, Tokyo, Osaka, Nagoya, Manila, Bogota Kiel, Oslo ecc. È vincitore di numerosi concorsi internazionali. Il 2023 lo ha visto impegnato ancora nel ruolo di Germont nella *Traviata* al Massimo di Palermo e in *tournee* in Giappone con il ruolo di Marcello nella *Bohème*. Nel 2024 è stato impegnato nel ruolo di Gianni Schicchi al Carcano di Milano e al Teatro Cilea di Reggio Calabria. Alla Fenice canta in *Prima la musica e poi le parole* (2020) e nell'*Elisir d'amore* (2016).

L'Orchestra del Teatro La Fenice e gli alunni della Scuola Gabelli di Venezia Lido a Gorizia: insieme per la chiusura del progetto #GO2025FENICE

L'Orchestra del Teatro La Fenice si è esibita lo scorso 23 maggio nell'evento finale del progetto #GO2025FENICE alla Capitale Europea della Cultura 2025 Nova Gorica Gorizia. Coordinato dal Comune di Venezia in *partnership* con l'Associazione delle scuole di musica del litorale sloveno ZPGŠ, questo interessantissimo progetto è stato finanziato dall'Unione Europea nell'ambito del Fondo per piccoli progetti (Small Project Fund) GO! 2025 del Programma Interreg VI-A Italia-Slovenia 2021-2027, gestito dal GECT GO, sotto il patrocinio dei Comuni di Gorizia e Nova Gorica. In occasione dell'evento finale, che si è svolto nella cornice del Teatro Verdi di Gorizia, la compagine veneziana ha eseguito l'*Inno alla gioia* dalla Nona Sinfonia di Beethoven insieme con un coro di bambini italiani e sloveni e in particolare con i vincitori del concorso musicale transfrontaliero nuove generazioni #GO2025, ovvero gli alunni della Scuola Gabelli del Lido di Venezia, classe IV c, Istituto Comprensivo Franca Ongaro e la Scuola di musica della Slovenia Ilirska Bistrica. Si sono unite al canto inoltre due rappresentanze di giovani delle minoranze italiana in



L'Orchestra del Teatro La Fenice insieme al coro di bambini italiani e sloveni al Teatro Verdi di Gorizia per il progetto #GO2025Fenice.



Slovenia e slovena in Italia composte dal Centro Sloveno di Educazione Musicale Emil Komel di Gorizia, la Glasbena Matica in Friuli Venezia Giulia, l'Unione Italiana con le scuole italiane di Pirano, Isola e Capodistria.

Il concorso ha visto la partecipazione di ventuno classi veneziane e nove slovene che hanno prodotto ciascuna un videoclip interpretando in sloveno e italiano una versione originale dell'*Inno alla gioia* di Beethoven. I videoclip sono stati sottoposti a una votazione pubblica su Facebook e YouTube dove la giuria popolare si è espressa con oltre ventunomila voti. Contestualmente, la giuria qualitativa, dopo aver visionato i videoclip, ha definito una propria graduatoria di merito.

Il pomeriggio del 23 maggio si è concluso con la passeggiata musicale dell'amicizia europea, organizzata dal Comune di Gorizia e giunta al termine del percorso ai Giardini Pubblici di Gorizia, dove tutti i bambini partecipanti hanno potuto cantare assieme l'Inno Europeo allietato dalla piccola orchestra di violini della Scuola di Postojna con l'animazione dalle ballerine della Scuola di Nova Gorica. Al termine, la suggestiva composizione del grande puzzle delle bandiere italiana, slovena ed europea e la distribuzione di mille dolci musicali a forma di cuore realizzati da Pasticceria Milady, Pekarna Brumat.

L'esperienza di #GO2025FENICE ha portato inoltre alla realizzazione di due strumenti didattici multimediali: l'Edu Kit bilingue per insegnare l'Inno alla gioia e l'Alfabeto musicale per l'insegnamento della lingua italiana e slovena ai bambini più piccoli.

Il progetto ha visto la collaborazione attiva di Fenice Education, Distretto Rotary 2060, Rotary Club di Venezia e Gorizia, Centro Sloveno di Educazione Musicale Emil Komel, Unione Italiana, Confcommercio Gorizia, Pasticceria Milady, Pekarna Brumat e Istituto Armando Curcio Editore.

MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti, Maria Cristina Vavolo

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Miriam dal Don ♦♦, Margherita Miramonti, Antoaneta Daniela Arpasanu, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Andrea Crosara, Ilaria Marvilly, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Elisabetta Levorato ♦, Teresa Vio ♦

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Nicola Fregonese, Fjorela Asqueri, Alessandro Ceravolo, Emanuele Frascini, Davide Giarbella, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti, Radoslaw Srodon ♦

Viole Luca Volpato • ♦, Antonio Bernardi, Maria Cristina Arlotti, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

Violoncelli Francesco Ferrarini • ♦, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Leonardo Galligioni, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Gianluca Campo •, Alice Sabbadin

Ottavino Silvia Lupino

Oboi Marco Gironi • ♦, Carlo Ambrosoli

Corno inglese Angela Cavallo

Clarineti Vincenzo Paci •, Nicolas Palombarini

Clarinetto basso Fabrizio Lillo

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Vincenzo Musone •, Emanuele Butteri ♦, Tea Pagliarini, Marco Malaigia ♦

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Eleonora Zanella, Mattia Gallo ♦

Tromboni Giuseppe Mendola •, Federico Garato, Giovanni Ricciardi

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpe Agnese Coco • ♦, Erika Perantoni ♦

Pianoforte Michelangelo D'Adamo ♦

Celesta Aleksandra Pavlova ♦

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ◇
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Serena Bozzo, Lucia Braga, Caterina Casale, Emanuela Conti, Katia Di Munno, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won, Eva Corbetta ◇

Alti Mariateresa Bonera, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Silvia Alice Gianolla, Yeoreum Han, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Da Hye Youn, Michela Sordon ◇

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Hernan Victor Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Davide Urbani, Alessandro Vannucci, Alberto Pometto ◇, Alessio Zanetti ◇

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Massimiliano Migliorin, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Roberto Spanò, Franco Zanette, Riccardo Bosco ◇, Paolo Floris ◇

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Nicola Colabianchi *sovrintendente e direttore artistico*

Andrea Chinaglia *◇ direttore musicale di palcoscenico e coordinatore dei servizi musicali*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *◇ responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Lucas Christ *casting manager e responsabile artistico della programmazione musicale*

ORGANIZZAZIONE COMPLESSI ARTISTICI E SERVIZI MUSICALI Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Sebastiano Bonicelli

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Francesca Fornari, Costanza Pasquotti, Matilde Lazzarini Zanella

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

UFFICIO STAMPA, COMUNICAZIONE ED EDIZIONI Barbara Montagner *responsabile*, Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliccioli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

MACCHINA SCENICA Giovanni Barosco *responsabile*

DIREZIONE GENERALE, AMMINISTRAZIONE, FINANZA, CONTROLLO E MARKETING

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Nicolò De Fanti, Anna Trabuio

DIREZIONE MARKETING Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni, Angela Zanetti *◇*

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, *nmp**, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon, Giorgia Semeraro *◇*

DIREZIONE DI PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore organizzativo della produzione*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovani, Mirko Teso, Cinzia Andreoni *◇*

DIREZIONE DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA Massimo Checchetto *direttore allestimenti scenici*, Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, nnp*, Alberto Depplieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegon, Endrio Vidotto, Andrea Zane, Jacopo David ◇

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Lorenzo Franco, Federico Geatti, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Ricardo Ribeiro, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Edoardo Donò ◇, Giorgio Formica ◇, Tommaso Stefani ◇, Mauricio Hernán Torres ◇

AUDIOVISIVI Michele Benetello *capo reparto*, nnp*, Nicola Costantini, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Alberto Sarcetta ◇

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Federico Pian, Roberto Pirrò, Luca Potenza

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia, Giacomo Tagliapietra

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◇, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Stefania Mercanzin, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Ambra Accorsi ◇, Jessica De Marchi ◇, Maria Patrizia Losapio ◇, Giuseppina Pizza ◇, Filippo Soffiati ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine, in somministrazione o in distacco

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 26, 29 novembre
1 dicembre 2024
opera inaugurale

Otello

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
22, 24, 27, 30 novembre 2024

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Diego Matheuz
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice '2004-2024'

Teatro La Fenice
15, 16, 17, 18, 19 gennaio 2025

Romeo e Giulietta

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7, 9, 11, 14, 16, 19, 23, 25, 28 febbraio 2025

Rigoletto

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 21, 22, 26, 27 febbraio
1, 2, 4 marzo 2025

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 marzo 2025

Il trionfo dell'onore

musica di Alessandro Scarlatti

direttore Enrico Onofri
regia Stefano Vizioli

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del 300° anniversario della morte
di Alessandro Scarlatti

Teatro La Fenice
28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile 2025

Anna Bolena

musica di Gaetano Donizetti

direttore Renato Balsadonna
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
2, 4, 10, 13, 15 maggio 2025

Der Protagonist

musica di Kurt Weill

direttore Markus Stenz
regia Ezio Toffolutti

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 18, 20, 22, 24 maggio 2025

Attila

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Leo Muscato

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 22, 24, 28 giugno, 1 luglio 2025

Dialogues des carnélites

musica di Francis Poulenc

direttore Frédéric Chaslin
regia Emma Dante

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro dell'Opera
di Roma

Teatro La Fenice
29, 31 agosto, 2, 4, 7 settembre 2025

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025

La Cenerentola

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
3, 4, 5 ottobre 2025

España

coreografie Eduardo Martínez, Antonio Pérez,
Albert Hernández e Irene Tena,
Patricia Guerrero

Compagnia Larreal
Real Conservatorio Profesional de Danza
Mariemma

Teatro Malibrán
10, 11 ottobre 2025

Hashtag

nuova versione 2025
musica di Flavien Taulelle

coreografia di Riyad Fghani

Pockemon Crew

produzione Association Qui fait ça? Kiffer ça!
coproduzione Ville de Lyon,
Région Rhône-Alpes

Teatro La Fenice
17, 19, 21, 23, 26 ottobre 2025

Wozzeck

in versione italiana
musica di Alban Berg

direttore Markus Stenz
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

30 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
31 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
1 febbraio ore 15.30 per il pubblico e le famiglie

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Eric Eade Foster
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como

allestimento AsLiCo

Teatro Malibrán
2, 3, 4, 5 aprile 2025

Arcifanfano re dei matti

musica di Baldassare Galuppi
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Francesco Erle
regia Bepi Morassi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia



Teatro La Fenice

venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Hervé Niquet

Antoine Dauvergne
Persée: ouverture e danze

Etienne Nicolas Méhul
Sinfonia n. 1 in sol minore

Marc-Antoine Charpentier
Te Deum in re maggiore n.146

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Charles Dutoit

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n.104 in re maggiore Hob.I:104 *London*

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Francesco Cavalli
Messa di Natale
(Musiche sacre 1656)

Cappella Marciana

Teatro Malibran

domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Christian Arming

Johann Strauss
Il pipistrello: ouverture
Wein, Weib und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Elfen a Magyar! op. 332 - *Wiener Blut* op. 354

Richard Strauss
Der Rosenkavalier suite per orchestra
dall'opera 59

Johann Strauss
Pizzicato Polka - Egyptischer-Marsch op. 335
Tritsch-Tratsch Polka - Kaiser-Walzer op. 437

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Alpesh Chauhan

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Darius Milhaud
Le boeuf sur le toit op. 58

Louise Farrenc
Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00

direttore

Enrico Onofri

Franz Joseph Haydn
Il mondo della luna: ouverture

Antonio Sacchini
Chaconne in do minore

Michael Haydn
Sinfonia n. 39 in do maggiore p 31

Joseph Martin Kraus
Olympie: ouverture

Giuseppe Battista Sammartini
Sinfonia in la maggiore j-c 62

Luigi Boccherini
Sinfonia n. 6 in do minore c 519

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00

Cappella Musicale Pontificia

musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina

in occasione dell'anno giubilare
e del 500° anniversario della nascita
di Giovanni Pierluigi da Palestrina

Teatro La Fenice

giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

direttore e pianoforte

Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol maggiore op. 58

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in do maggiore op. 15

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 12 aprile 2025 ore 20.00
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion BWV 244

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Martin Rajna

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 7 giugno 2025 ore 20.00
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Manlio Benzi

Fryderyk Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21

Jean Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

pianoforte Giacomo Menegardi
vincitore XXXIX edizione del Premio Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Ivor Bolton

Igor Stravinskij
Pulcinella

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scozzese*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 5 luglio 2025 ore 20.00
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00

direttore

Stanislav Kočanovskij

Sergej Prokof'ev
Chout op. 21

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Il lago dei cigni: suite

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 12 luglio 2025 ore 21.00

**La Fenice
in Piazza San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00

direttore

Daniele Rustioni

Gustav Mahler
Sinfonia n. 4 in sol maggiore

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 27 settembre 2025 ore 20.00
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00

direttore

Giuseppe Mengoli

Gustav Mahler
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

direttore

Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob.I:100
Militärsinfonie

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

direttore

Kent Nagano

Jean-Baptiste Lully
Le Bourgeois gentilhomme: ouverture e danze

Franz Schubert
Sinfonia n. 3 in re maggiore D. 200

Richard Strauss
Der Bürger als Edelmann
suite dalle musiche di scena op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice



Teatro La Fenice

20, 23, 25, 27, 30 novembre 2025

*opera inaugurale***La clemenza di Tito***musica di Wolfgang Amadeus Mozart**direttore* Ivor Bolton*regia* Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23, 25, 27, 29 gennaio, 1, 10, 12, 14 febbraio 2026

Simon Boccanegra*musica di Giuseppe Verdi**direttore* Renato Palumbo*regia* Luca Micheletti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8, 11, 13, 15, 17 febbraio 2026

La traviata*musica di Giuseppe Verdi**direttore* Stefano Ranzani*regia* Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25, 26, 27, 28 febbraio, 1 marzo 2026

Lo schiaccianoci*musica di Petr Il'ič Čajkovskij**coreografia* Wayne Eagling e Solymosi Tamás*direttore* Gábor Hontvári

Étoiles, primi ballerini, solisti e corpo di ballo del Magyar Állami Operaház (Opera Nazionale di Budapest)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

20, 22, 24, 26, 29 marzo 2026

Ottone in Villa*musica di Antonio Vivaldi**direttore* Diego Fasolis*regia* Giovanni Di Cicco

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12, 15, 19, 22, 26 aprile 2026

Lohengrin*musica di Richard Wagner**direttore* Markus Stenz*regia* Damiano Micheletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con
Fondazione Teatro dell'Opera di Roma,
Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia**Teatro La Fenice**

6, 7, 8, 9, 10 maggio 2026

Martha Graham Dance Company*Diversion of Angels**coreografia* Martha Graham*musica* Norman Dello Joio*Lamentation**coreografia* Martha Graham*musica* Zoltán Kodály*Chronicle**coreografia* Martha Graham*musica* Wallingford Riegger*Imagine**coreografia* Hope Boykin*musica* Leonard Bernstein*arrangiamento* Christopher Rountree**Teatro La Fenice**

24, 26, 27, 28, 29, 30, 31 maggio, 3 giugno 2026

Carmen*musica di Georges Bizet**direttore* Francesco Ivan Ciampa*regia* Calixto Bieito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Gran Teatre del Liceu di Barcellona, Teatro Regio di Torino, Teatro Massimo di Palermo

Teatro Malibran

12, 14, 16, 18, 20 giugno 2026

Enrico di Borgogna*musica di Gaetano Donizetti**direttore* Corrado Rovaris*regia* Silvia Paoli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival Donizetti di Bergamo

Teatro La Fenice
26, 27, 28, 30 giugno, 1 luglio 2026

Venere e Adone

musica di Salvatore Sciarrino

direttore Kent Nagano
regia Georges Delnon

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Hamburgische Staatsoper
prima rappresentazione italiana

Teatro Malibran
26, 28, 30 agosto, 1 settembre 2026

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
18, 20, 22, 24, 26 settembre 2026

Pagliacci

musica di Ruggero Leoncavallo

direttore Daniele Callegari
regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro Goldoni
9, 10, 11, 13, 14 ottobre 2026

The Telephone

musica di Gian Carlo Menotti

Trouble in Tahiti

musica di Leonard Bernstein

direttore Francesco Lanzillotta
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
16, 17 ottobre 2026

Hamburger Kammerballett

Hamlet Connotations
coreografia John Neumeier
musica Aaron Copland

Petruška Variations
coreografia John Neumeier
musica Igor Stravinskij

pianoforte Michal Bialk

Teatro Malibran
23, 24 ottobre 2026

Dear Son

coreografia di Sasha Riva & Simone Repele
musica autori vari

Teatro Malibran
29, 30, 31 gennaio, 1, 3, 4 febbraio 2026

Piccolo orso e la montagna di ghiaccio

musica di Giovanni Sollima

OPERA PER LE SCUOLE

direttore Julia Cruz
regia Lorenzo Ponte

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con AsLiCo

prima rappresentazione assoluta

Teatro Malibran
15, 16, 17, 18 aprile 2026

Il piccolo principe

musica di Pierangelo Valtinoni

OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele Gamba

Solisti e Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia



Teatro La Fenice

venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00 turno S
sabato 29 novembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Ivor Bolton

Johannes Brahms
Variazioni su un tema di Joseph Haydn op. 56a
Das Schicksalslied per coro e orchestra op. 54
Sinfonia n. 3 in fa maggiore per orchestra op. 90

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
domenica 14 dicembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Kazuki Yamada

Toru Takemitsu
Star-Isle

Camille Saint-Saëns
Concerto per violoncello e orchestra n. 1
in la minore op. 33

Sergej Rachmaninov
Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27

violoncello Ettore Pagano

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 17 dicembre 2025 ore 20.00 per invito
giovedì 18 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Natale Monferrato
Vespro di Natale
Ricostruzione di un vespro di Natale
a San Marco nel 1675

Cappella Marciana

Teatro Malibran

sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 11 gennaio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Vincenzo Milletari

Giuseppe Martucci
Notturmo per orchestra op. 70 n. 1

Aleksandr Skrjabin
Concerto per pianoforte in fa diesis minore
op. 20

Nikolaj Rimskij-Korsakov
Shahrazād op. 35

pianoforte Gianluca Bergamasco

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 9 febbraio 2026 ore 20.00

direttore

Gidon Kremer

Alberto Ginastera
Concerto per archi op. 33

Astor Piazzolla
Las Cuatro Estaciones Porteñas

César Franck
Quintetto in fa minore
arrangiamento per pianoforte, archi e timpani
di Andrei Pushkarev

Kremerata Baltica

Teatro La Fenice

lunedì 2 marzo 2026 ore 20.00

Recital lirico

Giuseppe Verdi
Don Carlo: «Io la vidi e al suo sorriso»
«È lui!... desso... l'Infante!»
«Son io, mio Carlo... Per me giunto è il di
supremo... Io morirò ma lieto in core»

Franz Liszt
Widmung s 566

Giuseppe Verdi
La forza del destino: «La vita è inferno all'infe-
lice... O tu che in seno agli angeli»
«Morir!... tremenda cosa!... Urna fatale del mio
destino»
«Invano Alvaro ti celasti al mondo»
I vespri siciliani: «Sogno, o son desto?»

Franz Liszt

Rigoletto. Paraphrase de concert s 434

Giuseppe Verdi

Otello: «Non pensateci più... Ora e
per sempre addio... Era la notte...
Sì, pel ciel...»

tenore Francesco Meli
baritono Luca Salsi

pianoforte Nelson Calzi

Teatro La Fenice

venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00 turno S
sabato 7 marzo 2026 ore 20.00
domenica 8 marzo 2026 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte

Constantinos Carydis

Ernest Guiraud

La Chasse fantastique

Arvo Pärt

Psalom

Ottorino Respighi

Fontane di Roma

Claude Debussy

Syrinx

Ottorino Respighi

Pini di Roma

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 3 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 4 aprile 2026 ore 17.00

direttore

Michael Hofstetter

Antonio Vivaldi

Sinfonia *Al Santo Sepolcro* rv 169

Antonio Lotti

Credo in fa maggiore per voci, archi e continuo

Giovanni Battista Pergolesi

Stabat mater

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 18 aprile 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Jean-Féry Rebel

Les Éléments symphonie nouvelle: Le Cahos

Franz Joseph Haydn

Sinfonia n. 102 in si bemolle maggiore

Hob.:I:102

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38

Primavera

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 aprile 2026 ore 20.00

direttore

Alpesh Chauhan

Bedřich Smetana

Vltava (La Moldava)

Zoltán Kodály

Galántai táncok (Danze di Galánta)

Jean Sibelius

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

sabato 2 maggio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 3 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Wolfgang Amadeus Mozart

«Ave verum corpus» mottetto per orchestra

in re maggiore kv 618

Messa dell'incoronazione per soli, coro, organo

e orchestra in do maggiore kv 317

Sinfonia n. 40 in sol minore kv 550

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00 turno S
sabato 9 maggio 2026 ore 20.00 riservato under35
domenica 10 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Michael Daugherty

Route 66

Aaron Copland

Appalachian Spring

Charles Ives

Sinfonia n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 19 giugno 2026 ore 20.00 turno S
domenica 21 giugno 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Corrado Rovaris

Arthur Honegger

Pastorale d'Été

Astor Piazzolla

Tres Tangos

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore kv 504 *Praga*

bandoneón Mario Stefano Pietrodarchi

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

domenica 5 luglio 2026 ore 21.00

**La Fenice in Piazza
San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 10 luglio 2026 ore 20.00 turno U

direttore

Cornelius Meister

Richard Strauss

Don Juan poema sinfonico op. 20

Antonín Dvořák

Polednice

(La strega di mezzogiorno) op. 108 B 196

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 25 settembre 2026 ore 20.00
domenica 27 settembre 2026 ore 17.00 riservato
under35

direttore

Daniele Callegari

Georges Bizet

Sinfonia in do maggiore

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17

Piccola Russia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 2 ottobre 2026 ore 20.00 riservato
under35

direttore

Neil Thomson

Nikolay Rimsky-Korsakov

Capriccio spagnolo op. 34

Joaquín Rodrigo

Concerto d'Aranjuez

Edward Elgar

Variations on an Original Theme (Enigma)

op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 30 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
sabato 31 ottobre 2026 ore 20.00

direttore

Alfonso Caiani

Carl Orff

Carmina burana

versione per soli, coro, due pianoforti

e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani





FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1978 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 sono stati celebrati i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 140
Benemerito € 270 Donatore € 500
Emerito € 1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

Fondazione Amici della Fenice
San Polo 2025
30125 Venezia Tel: 041 2759165

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Mautti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Michela Vanon Alliata, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichello Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Mariana Diringuer

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a 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 a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico nazionale
- Incontri con l'opera
- Pubblicazione del libro *Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni*, di Enrico Tantucci, ed. lineadacqua, 2024.

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010;
Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni, a cura di Enrico Tantucci, Venezia, lineadacqua, 2024.

LA FENICE IN PIAZZA SAN MARCO



PIETRO MASCAGNI

CAVALLERIA RUSTICANA

IN FORMA DI CONCERTO

RICO SACCANI

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE

**ORCHESTRA E CORO
DEL TEATRO LA FENICE**

SABATO

12 LUGLIO 2025

ORE 21.00

www.teatrolafenice.it





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*

Annalisa Andreetta, *Sindaco*

Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*

Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 130 - giugno 2025
ISSN 1971-8241

Dialogues des Carmélites

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Carmelo Alberti, Marina Dorigo, Franco Rossi, Emilio Sala

Traduzioni di
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Si ringrazia
la Fondazione Teatro alla Scala
per la concessione alla ripubblicazione dell'Argomento in quattro lingue
e del libretto francese/italiano
e
la Fondazione Teatro dell'Opera di Roma
per la concessione delle immagini dello spettacolo

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di giugno 2025
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972