

SAINT-SAENS CAMILLE

Compositore francese

(Parigi, 9 X 1835 – Algeri, 16 XII 1921)



Figlio unico ed orfano di padre fin dalla prima infanzia, fu allevato dalla madre e da una prozia, che lo avviò agli studi musicali. Il fanciullo si rivelò presto un piccolo prodigio: a 5 anni componeva, e a 11 anni diede il suo primo concerto alla Salle Pleyel.

Nel 1848 entrò al conservatorio di Parigi sotto la guida di H. Reber, di Halévy e di F. Benoist.

La sua esistenza, tanto movimentata, può essere divisa in due parti essenziali; fu dapprima un musicista di chiesa (organista di Saint-Merry dal 1853 al 1856 e poi della Madeleine) finché, nel 1877, si liberò da ogni impegno per avere la libertà di scrivere e di viaggiare.

In tal modo fu il primo francese a rappresentare con enorme efficacia l'arte sua e del suo paese oltre confine. Pianista ed organista, si fece ascoltare dal mondo intero, dall'Inghilterra alla Russia, dalla Spagna all'Egitto, dalla Danimarca alle Baleari, dall'Italia a Ceylon, all'India, all'Indocina; dall'Algeria (dove il destino farà morire questo strenuo viaggiatore e diffusore del pensiero francese) all'America del Sud; dalla Svezia agli Stati Uniti (New York e San Francisco).

Virtuoso e concertista, rinomato, Saint-Saens nel 1871 fondò, con R. Bussine, la Société nationale de musique. Scrisse molti libri di argomento musicale e collaborò a numerose riviste. Lasciò il ricordo di un'artista notevolmente dotato ed amato, sebbene avesse un carattere aspro. Il meglio della sua produzione si deve situare fra il 1872 e il 1895. In tutti i campi nei quali esercitò un'attività artistica od intellettuale, fece opera utile, servì e lavorò in modo positivo.

Restauratore della musica da camera di Francia, fin dal 1867 col suo *Trio* in Fa offrì un esempio che è un capolavoro. Creatore del poema sinfonico nel senso che, con il soccorso del pensiero di Liszt, organizzò la materia berlioziana, aprì la strada a Franck e Dukas.

Fece scoprire ai francesi il violoncello consacrando a questo strumento una *Suite* e poi una *Sonata* in Do minore, modello del genere.

Alla produzione violinistica di Mozart, di Beethoven e di Schumann sovrappose le conquiste di Paganini ed impose al concerto ed alla sonata per violino una forma ed uno spirito francesi.

Per primo attirò l'attenzione sui piccoli complessi, sugli ottoni; restituì al concerto le sue patenti di nobiltà; fece rivivere l'umorismo del XVI secolo francese (*Le carnaval des animaux*); a fianco di Bussine, di M. A. Castillon de Saint Victor e di C. Franck, si dedicò con accanimento alla Société nationale de musique; riesumò per primo fuori

dalle biblioteche la partitura del *Malade imaginaire* di M. A. Charpentier (1892); fu tra i primi ad interpretare clavicembalisti francesi e a ritornare allo spirito della *Suite* (fin dal 1863), trascrisse pezzi per liuto di L. Milán; lasciò l'iniziativa della pubblicazione presso Durand dell'*Opera omnia* di Rameau nel 1895; l'esotismo entrò largamente nella sua musica ed egli utilizzò la scala per toni interi. Come pianista fu il più grande virtuoso francese, come organista uno dei più grandi improvvisatori.



Come compositore gli spetta un ruolo considerevole nella storia della musica francese, sia per la varietà delle discipline alle quali si è dedicato, sia per l'unità che informa l'essenza del suo linguaggio.

Senza di lui la musica francese non avrebbe conosciuto il nuovo periodo di vitalità illustrato dai nomi di Fauré, Debussy, Dukas, Ravel, Roussel e Schmitt.

L'eccezionale longevità permise a Saint-Saens di produrre per un periodo di circa sessant'anni con un linguaggio pressoché immobile, nonostante le rivoluzioni musicali che l'artista conobbe e che approvò o respinse: Wagner, Franck, Fauré, Debussy, Schonberg, Stravinskij.

Il suo più alto titolo di gloria sta appunto nel fatto che, nonostante la sua staticità, seppe aprire alla musica francese la strada dell'avvenire, designando ai musicisti connazionali gli elementi tradizionali ai quali dovevano rifarsi: Saint-Saens, assunse con un anticipo di vent'anni la produzione stessa del suo allievo Fauré, ma partendo da una conoscenza artistica limitata alla musica straniera (Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner), per poi astrarsene o piuttosto per ritenere di questa musica solamente gli elementi che gli potranno un giorno servire a ristabilire il contatto con la tradizione di Rameau e di Couperin.

La sua vita, la sua arte sono dunque una grande lezione.

Maestro nel contrappunto, praticò per tutta la vita lo stile imitativo. Insegnante alla scuola Niedermeyer formò allievi come Fauré, E. Gigout, Périlhou. Wagneriano convinto all'inizio della carriera, finì per rinnegare l'idolo di Bayreuth per convinzione patriottica.

Padrone della forma e della logica, preoccupato della chiarezza programmatica, impose alla propria sensibilità dei limiti che gli vietarono di esprimersi con troppa compiacenza.

Cercò tuttavia di variare continuamente la propria scrittura e di arricchirla al contatto con una fantasia lineare, che s'ispira a Couperin piuttosto che a Bach.

Stilista acuto, ma acerbo, critico musicale, lasciò una decina di volumi, moltissimi articoli ed un'abbondante corrispondenza, che, quando sarà pubblicata, rievcherà la possanza e il dinamismo di una molteplice personalità.

Se conobbe Berlioz e Gounod, formò Fauré e quindi preparò Ravel.

Saint-Saens, artista neoclassico, impregnato di una profonda cultura germanica, ritornò alle costanti di un genio latino del quale a poco a poco

ritrovò ed esaltò la supremazia.

In un'epoca incline al sentimentalismo, lo stile improntato al neoclassicismo di Saint-Saens sembrava troppo freddo e privo di sentimenti. Oggi si riesce a considerare nella giusta luce questa sua riservatezza.



DÉJANIRE

Tipo: Tragédie lyrique in quattro atti

Soggetto: libretto proprio e di Louis Gallet

Prima: Montecarlo, Opéra, 14 marzo 1911

Cast: Déjanire (S), Iole (S), Phénice (A), Hercule (T), Philoctète (Bar);
popolo di Ecalia

Autore: Camille Saint-Saëns (1835-1921)

BOZZETTO



A tredici anni di distanza dalle musiche di scena composte per la tragedia omonima di Louis Gallet (Arènes de Béziers, 1898), Saint-Saëns tornò sul medesimo soggetto e, ora in veste operistica, fece rappresentare *Déjanire*.

L'esito fu felicissimo per questo «chef-d'oeuvre de grandeur, de noblesse, de pureté idéale et classique», e segnò un momento significativo nel personale vagheggiamento del passato del compositore parigino. Giovandosi dell'aiuto dello stesso tragediografo, Saint-Saëns rielaborò il testo teatrale ispirato a *Le Trachinie* di Sofocle nonché all'Ercole eteo seneciano, dandogli un'impostazione oratoriale, memore dell'esperienza di *Samson et Dalila*.

La trama

Hercule, dopo aver ucciso Eurytos re d'Ecalia e saccheggiato la città, vuole sposare Iole, la figlia del re di cui è invaghito. Il compito di informare la principessa del volere dell'eroe spetta all'amico Philoctète, amante corrisposto di Iole.

Toccherà invece a Phénice convincere Déjanire, sposa di Hercule, ad allontanarsi per sempre dal marito. Déjanire, sebbene disperata, non si arrende; dapprima tenta invano di riconquistare lo sposo, indi decide di vendicarsi aiutando la sventurata Iole che, dopo aver confessato a Hercule il legame con Philoctète, è costretta al matrimonio con l'eroe, onde salvare la vita dell'amato.

Strumento della vendetta di Déjanire sarà la tunica avuta un tempo dal centauro Nessus, una tunica magica (a quanto le fu detto) che ha il potere di far ritornare gli infedeli. Donata da Iole a Hercule il giorno del matrimonio, la tunica si rivela però una trappola mortale, che indossata strazia, ardentole, le membra di Hercule, il quale si uccide gettandosi nel rogo nuziale per ascendere quindi all'Olimpo.

Caratterizzata da un arcaizzante dépouillement dei mezzi espressivi, percorsa da un modalismo elegante sia negli interventi corali sia nella vocalità delle parti solistiche (assai impervia quella di Hercule), nonché ispirata a situazioni e atmosfere da tragédie settentesca, *Dèjanire* conclude, dopo i poemi sinfonici *Le Rouet d'Omphale* (1872) e

La Jeunesse d'Hercule (1877), non solo una sorta di trilogia dedicata da Saint-Saëns alla figura del figlio di Alcmena, ma anche la sua quarantennale carriera di operista.

FOTO DI SCENA



HENRY VIII

Tipo: Opera in quattro atti e cinque quadri

Soggetto: libretto di Léonce Détrouyat e Armand Silvestre

Prima: Parigi, Opéra, 15 marzo 1883

Cast: Henry VIII, re d'Inghilterra (Bar); Don Gomez de Féria, ambasciatore di Spagna (T); il cardinal Campeggio, legato del papa (B); il conte di Surrey (T); il duca di Norfolk (B); Cranmer, arcivescovo di Canterbury (B); Catherine d'Aragon (S)

Autore: Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Se dovessimo dar retta a Claude Debussy, nell' *Henry VIII* ci troveremmo di fronte a un protagonista che canta «cavatine troppo zuccherate», dimostrando che «la tigre più assetata di sangue può lanciare miagolii capaci di intenerire un bambino»; Saint-Saëns, poi, scriverebbe «con l'anima di un vecchio sinfonista impenitente» opere alla Meyerbeer, ma senza la sua «magniloquenza nel cattivo gusto». In realtà *Henry VIII* non è un grand-opéra ben educato e fuori tempo massimo. Ne ha le sembianze esteriori: argomento storico, fastosità, il ballet-divertissement, le marce cerimoniali; ma la sostanza è differente.

Manca quella sorta di estremistica dialettica dei contrari tipica del grand-opéra; mancano i parossismi sonori, i toni spettacolari ed esclamativi della linea vocale che sopravvivono ancora, ad esempio, nella *Françoise de Rimini* di Thomas, anteriore di un anno.

Si evidenzia piuttosto una classica chiarezza di condotta, unita a un atteggiamento da collezionista antiquario che raduna e utilizza reminiscenze del rinascimento inglese.

La compostezza un po' compassata dell'insieme caratterizza anche l'articolazione drammaturgica; prevale una cadenza scarsamente dinamica, oratoriale: una costante dell'operismo di Saint-Saëns.

La trama

Don Gomez rivela al duca di Norfolk di amare Anna Bolena, che gli ha promesso di sposarlo. Enrico VIII, pure innamorato di lei, la nomina dama d'onore della moglie Caterina d'Aragona; poi, dopo aver rifiutato a Caterina la grazia per Buckingham, dichiara illegittimo il proprio matrimonio, avendo egli sposato la moglie del fratello: incontrandosi con Anna, si dice pronto a ripudiare la regina. Durante il sinodo il cardinal Campeggio, legato papale, dichiara però valido il matrimonio con Caterina. Enrico si proclama allora capo della Chiesa d'Inghilterra, e annuncia di prendere in moglie Anna Bolena; il legato scomunica il sovrano.

FOTO DI SCENA



Don Gomez, incontratosi con Anna, dice alla nuova regina di aver donato a Caterina la lettera ove ella rivelava il suo amore per lui. Anna visita Caterina, in punto di morte, nell'esilio di Kimbolth: implora la sovrana ripudiata di restituirle la lettera compromettente, ma non sa che Caterina l'ha lasciata in eredità, celata nel libro d'ore, a Don Gomez. Sopraggiunge Enrico, da tempo sospettoso di Anna; il re ha intuito che Caterina è al corrente di qualcosa, e cerca di farla parlare, ma invano: ella spira con il proprio segreto.

Gratificato da un buon successo al suo apparire, *Henry VIII* comparve all'Opéra fino al 1919; una recente produzione del festival di Compiègne (1991), diretta da Alain Guingal, ha riportato alla ribalta l'opera, che si è dimostrata in tutto meritevole di essere riproposta.

Tra le curiosità 'filologiche' dell'officina antiquaria di Saint-Saëns il tema che apre il preludio del primo atto, scovato dal compositore nella biblioteca reale di Buckingham Palace; nonché un tempo di minuetto (IV,1) tratto da *The Carman's Whistle* di William Byrd, contenuto nel Fitzwilliam Virginal Book.

Tra i luoghi memorabili l'imponente, magistrale scena del sinodo e la splendida aria di Enrico "Qui donc commande" (I,4).

SAMSON ET DALILA

Nel giugno 1870, quando Saint-Saens si sentì offrire da Liszt la disponibilità del teatro di Weimar, di cui era direttore artistico, per tenere a battesimo *Samson et Dalila*, egli non pensava ancora, con ogni probabilità, che sarebbe stato così arduo farla rappresentare in patria; gli avvenimenti successivi lo avrebbero smentito.

FOTO DI SCENA



Il pubblico festante del debutto applaudì infatti *Samson und Dalila*, ovvero la traduzione tedesca dell'opera di Saint-Saens che aveva finito con l'accettare l'invito, per altro prestigioso, del prodigo Liszt.

Tredici anni dovettero passare prima che Samson fosse unito a Dalila dalla più appropriata congiunzione “*et*”; accadde a Rouen il 3 marzo 1890.

L'esito trionfante ripagò il sessantacinquenne compositore dalle amarezze passate, e segnò l'affermazione definitiva di un'opera la cui storia aveva conosciuto, agli inizi, momenti travagliati.

Quando iniziò la composizione del *Samson*, nel 1869, Saint-Saens aveva già scritto *Le Timbre d'argent* (1865) e pensava a un *opéra-comique*, *La Princesse Jaune*, ma non aveva ancora fatto rappresentare nulla.

Il lavoro conobbe un primo intoppo nel 1870, quando un'audizione privata di un brano si risolse in una cocente bocciatura. Cade in questo periodo l'offerta lisztiana che dovette rincuorare Saint-Saens il quale, ripresa la composizione, la terminava nel 1874.

Un'esecuzione in forma di concerto del primo atto, il 12 marzo 1875, non dette esiti molto incoraggianti; né la rappresentazione di *Le Timbre d'argent*, accolta freddamente all'Opéra nel 1871, giocava a favore di una messa in scena francese del *Samson* che, come si è visto, prese la strada felice di Weimar.

Concepito inizialmente per un allestimento oratoriale, il soggetto di *Samson et Dalila* era stato scelto dallo stesso compositore. Non mancavano illustri precedenti letterari: il *Samson Agonistes* di Milton, il *Samson* scritto da Voltaire per Rameau, né era ignoto a Saint-Saens il *Samson* del venerato Handel. Verseggiato con cura, il libretto di Lemaire (cui si dice abbia messo mano anche il compositore, che del resto era un fine letterato) sembra risentire nella scansione drammaturgica dell'originaria destinazione oratoriale.

Una caratteristica questa che lo accomuna a molti dei testi letterari musicati, in seguito, da Saint-Saens.

Un noto critico: Giorgio Vigolo scrisse: "La carta da musica che adoperava Saint-Saens doveva avere in filigrana un organo dalle grosse canne, abbracciato da sinuosi tralci di rose rampicanti".

Ironica ed acuta, questa osservazione sintetizza brillantemente le due anime che si agitano in *Samson et Dalila*. Due anime che corrispondono non solo ad un personale orientamento di gusto del compositore, ma, più in generale, a due filoni culturali ben riconoscibili dell'ultimo scorcio

dell'Ottocento e poco oltre.

Due filoni con un punto di contatto: il recupero del passato, più o meno remoto che fosse. Da un lato vagheggiato e ricreato con scrupolo filologico, dall'altro, fatto oggetto o pretesto di una reinvenzione poetica il cui lussureggiante scatenarsi scrive pagine memorabili del decadentismo e di altri "ismi" minori: florealismo, ellenismo, esotismo.

FOTO DI SCENA



In *Samson et Dalila* sembrano riassumersi queste anime, come pure convivono misticismo e sensualità, altra coppia assai "gettonata" di fine Ottocento, in un ossimoro spesso sull'orlo di un'impudica sovrapposizione.

L'aver armonizzato tematiche così variegata in un'opera di grande compattezza e qualità è un merito notevole di Saint-Saens, che apparenta l'esperienza di *Samson et Dalila* ad altre di matrice letteraria, nelle quali filologia e tumultuosa fantasia narrativa si compenetrano ad alto livello.

Bibbia ed opera lirica

La storia di Sansone e Dalila proviene dal libro dei Giudici dell'Antico Testamento.

Come riuscì Saint-Saens a gettare un ponte fra due ambienti così estranei fra loro come la Bibbia e l'opera lirica?

In primo luogo, attraverso un lavoro molto lungo e faticoso, nel corso del quale la sua concezione d'insieme mutò più volte.

Nel 1866, egli decise di comporre un *Oratorio*.

Alcune parti vennero eseguite in concerti privati, ma non ebbero esito favorevole.

Forse sotto l'impressione del devastante scacco francese del 1870-71 contro i tedeschi, il compositore si mise al lavoro, e nel riprendere l'episodio biblico decise di identificare i leviti con i propri conterranei.

L'umiliazione e l'importanza degli israeliti rimanda così palesemente agli eventi bellici dell'epoca, che è impossibile non accorgersene.

Il voto di castità, che Sansone infrange, rappresenta il rinnovamento della società dopo i lussuriosi anni di corruzione sotto Napoleone III.

Al vigoroso Samson tocca una parte tenorile melodica e lirica.

Saint-Saens, non era un drammaturgo nato, bensì un maestro di sonorità raffinate e delicate.

Un'opera oratoriale

Nonostante gli sforzi compiuti da Saint-Saens per adattare il soggetto al teatro lirico, *Samson et Dalila*, con la sua struttura epica, rimane fortemente ancorato all'Oratorio.

Le singole scene hanno per lo più la funzione di quadri statici.

Il racconto domina sull'azione diretta.

Un esempio caratteristico è la sopraffazione di Samson da parte dei Filistei (fine del secondo atto) che avviene dietro le quinte.

Anche il ruolo centrale del coro quale partner paritario dei due protagonisti rivela la concezione oratoriale di Saint-Saens.

BOZZETTO



In alcuni punti, come per esempio nell'introduzione, si potrebbe pensare a - Handel, addirittura a Bach - , mentre il "tema di Dio", che richiama continuamente Samson alla sua missione, è simile ad un corale luterano.

Tenore-mezzosoprano: una strana coppia

La tensione drammatica non proviene, come accade sovente nell'opera lirica, da una relazione a tre, bensì da un rapporto di coppia in cui i due partner si imbattono l'uno nell'altro mentre si accingono a seguire il proprio destino.

Samson combatte per la missione di capopopolo affidatagli da Dio, Dalila è spinta soltanto dalla sete di vendetta: un uomo di straordinaria forza fisica, ma tormentato, ed una donna apparentemente debole, ma in realtà in possesso di una forte volontà.

È interessante notare che Samson è un eroe tenorile convenzionale, mentre la parte di Dalila è stata scritta per un mezzosoprano e si colloca accanto a ruoli di donne avvolte nel mistero come Azucena (Verdi - *Il Trovatore*) o Ulrica (Verdi - *Un ballo in maschera*).

Dalila ha addirittura qualcosa di fascino erotico e seduttivo d'una *Carmen*.

Lo scontro decisivo fra Samson e Dalila avviene nel duetto del secondo atto.

Una parte centrale di tale duetto è costituita dalla celebre "aria del bacio" di Dalila, che, come l' "aria del fiore" di Don José nella *Carmen* di Bizet, non rappresenta un "numero" a sé stante, ma solo un passo sulla strada della seduzione fatale.

Questa grandiosa melodia, sinuosa come un serpente, sprizza il suo veleno nelle vene di Samson privandolo delle sue ultime forze.

Il fatto che il duetto d'amore sia stato collocato in una scena di tempesta è un'ulteriore riprova della grandiosità della concezione drammatica di Saint-Saens.

Tale melodia è ancora un simbolo dell'ira divina e costituisce una sorta di sfondo morale dell'opera, in quanto in questa circostanza Samson perde la sua purezza e con essa la sua forza.

La trama

Atto I

Una pubblica piazza nella città di Gaza, in Palestina.

Davanti al Tempio di Dagon, il dio dei Filistei, Sansone ed il popolo ebraico implorano il Dio di Israele di aver pietà di loro e di liberarli dal quarantennale giogo filisteo ("*Dieu! Dieu d'Israel!*"). Sansone si distacca dalla folla e si rivolge ai confratelli ("*Arretez, o mes frères!*"). Il Signore dimora in lui, ed egli invita il popolo a liberarsi ed a riconquistare fiducia nell'Eterno. Dapprima increduli e rassegnati, gli Ebrei si ricongiungono poi all'eroe che per tre volte tenta di convincerli ricordando loro come Dio li abbia già liberati dagli Egiziani aprendo un passaggio fra i flutti del Mar Rosso.

FOTO DI SCENA



Alla terza invocazione di Sansone gli Ebrei riprendono fiducia e riacquistano la fede perduta.

Sopraggiunge Abimelech, richiamato dal rumore.

Il Satrapo di Gaza mostra il proprio disprezzo per coloro che si trovano sotto il suo dominio ("*Qui donc élève ici la voix?*") e per il loro Dio impotente, al quale contrappone Dagon che ha guidato i Filistei alla vittoria.

Sansone osa rispondergli ("*C'est toi que sa bouche invective.....*"): in preda ad una visione annuncia che è giunta l'ora della vendetta del Dio d'Israele.

La collera di Abimelech è al culmine, quando Sansone ed il suo popolo si accingono alla rivolta. Il Satrapo vorrebbe colpire Sansone, ma questi si impossessa della sua spada e lo uccide. Mentre gli Ebrei si disperdono, il Gran Sacerdote di Dagon esce dal tempio e scopre il cadavere.

Il Gran Sacerdote incita i Filistei a vendicare il loro principe ("*Que vois-je? Abimelech! Frappé par des esclaves!*"), ma questi sono in preda alla paura ed alla codardia.

Arriva un messaggero ed annuncia che gli schiavi ribelli stanno saccheggiando il raccolto sotto la guida di Sansone. I Filistei vogliono darsi alla fuga, mentre il Gran Sacerdote maledice Israele, rivelando anche la relazione tra Sansone e Dalila ("*Qu'enfin, une compagne infame.....*"). I Filistei escono dalla scena portando con loro il corpo di Abimelech.

Al sorgere del sole un raccoglimento quasi liturgico fa seguito all'atmosfera di violenza.

Sì ode un coro di vecchi Ebrei che ringraziano l'Eterno di averli liberati ("*Hymne de joie.....*").

Segue una pagina di inattesa freschezza; l'omaggio alla primavera ed ai vincitori da parte di Dalila e delle sue dame di compagnia ("*Voici le printemps.....*").

Tale clima idillico fa parte delle manovre di seduzione intraprese da Dalila, che invita il suo amante ad accompagnarla nella valle di Soreck ("*Je viens célébrer la victoire.....*").

Sansone vorrebbe resisterle, anche su consiglio di un vecchio Ebreo che lo avverte della doppiezza di Dalila. I tre personaggi discutono fra loro nel corso di un terzetto. L'opera di seduzione prosegue con la danza orientaleggiante delle sacerdotesse di Dagon, che provocano gli Ebrei con i loro gesti voluttuosi.

Sansone, turbato, non può staccare i suoi occhi da Dalila, che si trova al centro della danza e prende la parola ("*Printemps qui commence.....*"). Ella intona, come sortilegio, un inno alla primavera ed all'amore, che è suo complice; si rivolge direttamente a Sansone, cercando di indurlo a cedere al suo amore, evocando la loro passata felicità, la sua presente malinconia, i sentimenti teneri che ancora nutre per il suo amante, e che continuerebbe a nutrire anche qualora le fosse infedele. Sansone, pur messo nuovamente in guardia dal vecchio, è ormai sedotto.

FOTO DI SCENA



Atto II

La valle di Soreck, in Palestina.

Cala la notte. Sola sotto il portico della sua dimora, Dalila svela il suo piano ("*Samson, recherchant ma présence.....*"): e il suo amore per Sansone non è che uno stratagemma per imprigionarlo e vendicare così i Filistei.

Entra il Gran Sacerdote ("*J'ai gravi la montagne.....*") guidato da Dagon. Conscio della relazione tra Sansone e Dalila, offre a quest'ultima le sue ricchezze in cambio dell'amante. Terrore fra i Filistei

Dalila gli rivela che il suo amore è solo un trucco, e che lei stessa non sogna altro che la vendetta. Il Gran Sacerdote la interroga, preoccupato, temendo che ella abbia fallito nel tentativo di scoprire il segreto della forza di Sansone.

Dalila racconta che per ben tre volte ha simulato l'amore per strappare a Sansone il suo segreto ("*Qui..... déjà par trois fois.....*", e che è sicura della vittoria; ormai può sfogare liberamente la sua sete di vendetta.

Il Gran Sacerdote le fa eco, ed unisce la sua voce a quella di Dalila in un duetto di vendetta.

Nell'imminenza dell'arrivo di Sansone, il Gran Sacerdote si ritira per non compromettere l'esito del piano di Dalila; il destino dei Filistei è nelle mani di quest'ultima.

Quando ella ormai dispera, credendo il suo amante abbia rinunciato a rivederla ("*Se pourrait- il que sur son coeur.....*"), ecco che nell'oscurità compare, esitante, Sansone.

In lontananza, minaccia un temporale.

Sansone è lacerato dalla passione ("*En ces lieux, malgré moi.....*"); Dalila finge un amore devoto. Sansone resiste alla tentazione, invocando la fedeltà a Dio, ma non appena Dalila gli ricorda quanto abbia sofferto in sua assenza, si lascia sfuggire una prima confessione d'amore. Opponendo il dio d'amore a quello d'Israele, Dalila induce Sansone ad una seconda confessione, evocando la sua infedeltà.

Riconquistato l'amore di Sansone, la sacerdotessa passa alla voluttà, cui Sansone mostra di resistere due volte, in due strofe della sua aria ("*Mon coeur s'ouvre à ta voix.....*").

Sansone è avvinto; il temporale si avvicina.

Dalila, nondimeno, persiste nel proprio piano e cambia atteggiamento,

fingendo di non aver fiducia in Sansone (*"Mais!..... Non! Que- je, helas!....."*).

Dalila gli ricorda come, in passato, per ben tre volte egli abbia rifiutato di confidarle il segreto della sua forza, provocando la sua gelosia. Sansone resiste, è ancora fedele a Dio, del quale scorge una manifestazione nei toni minacciosi. Infine, accusato di vigliaccheria e di mancanza d'amore, l'eroe cede.

FOTO DI SCENA



Dalila fugge verso la sua dimora mentre si scatena il temporale, e Sansone, dopo una breve esitazione, la segue. Egli è in trappola: i Filistei hanno circondato la casa.

Non si saprà nulla della rivelazione del segreto di Sansone, ma all'inizio del terzo Atto il sipario si alza sull'eroe incatenato, accecato e senza capelli.

Atto III

Scena I

Nella prigione di Gaza, Sansone gira la macina.

Il coro ("quasi parlando") degli Ebrei prigionieri ("*Samson, qu'as-tu fait de tes frères?*") risponde, fuori scena, ai lamenti di Sansone ("*Vois ma misère, hélas!*").

Consapevole di essersi allontanato dal Signore cedendo all'amore, Sansone offre la propria vita in cambio della salvezza del suo popolo, del quale ha distrutto le speranze.

Entrano i Filistei che lo conducono fuori dalla prigione.

Scena II

Interno del Tempio di Dagon.

Al centro del santuario, due colonne che sorreggono l'intero edificio. In un'atmosfera bucolica e pagana che ricorda la seconda parte dell'Atto primo, i Filistei, capeggiati da Dalila e dal Gran sacerdote, proseguono i festeggiamenti per la loro vittoria e rendono omaggio all'amore ed al sol levante ("*L'aube, qui blanchit déjà les coteaux.....*").

I festeggiamenti proseguono con un balletto orientaleggiante (Baccanale).

Dopo questo spettacolo il Gran Sacerdote accoglie con disprezzo Sansone, che entra guidato da un bambino ("*Salut! Salut au juge D'Israel!.....*"), e chiede a Dalila di versargli una coppa di idromele perché tutti possono bere alla sua salute. Dalila dà prova d'un cinismo e d'una crudeltà senza limiti, ricordando a Sansone il loro passato amore, ed insiste sul fatto che fu solo la vendetta a guidarla.

Per tutto il tempo, l'eroe parla solo con sé stesso.

Ma alle parole di scherno per il Signore profferite dal Gran Sacerdote di Dagon, Sansone non può più raffrenare il suo furore.

Invoca Dio perché gli renda per un istante "gli occhi, la forza e la vittoria": la sua collera provoca lo scherno dei Filistei.

La cerimonia procede con una libagione di Dalila e del Gran Sacerdote ("*Gloire à Dagon vainqueur!*"). Per ottenere il favore del dio, il Gran Sacerdote invita Sansone ad unirsi a loro; un bambino lo guida verso i pilastri situati al centro del Tempio.

Sansone si affida al Signore.

Il coro trionfale dei Filistei risuona ancora prima che Sansone invochi per ultima volta l'Eterno. Il suo desiderio è esaudito, e Sansone recupera la propria forza sovrumana: riesce così a scuotere i pilastri del Tempio, che crollando travolgono tutti.

FOTO DI SCENA

