

MASSENET JULES EMILE

**Compositore francese (Montaud, Saint-Etienne, 12 V 1842 –
Parigi 13 VIII 1912)**



Ultimo figlio di un ex ufficiale dell'esercito napoleonico, iniziò gli studi musicali con la madre, pianista ed insegnante di pianoforte. All'età di 11 anni si iscrisse al conservatorio di Parigi, dove ebbe numerosi maestri fra cui E. Bazin (composizione), A. Savard (pianoforte), H. Reber (armonia); dal 1861 si dedicò completamente allo studio della composizione sotto la guida di A. Thomas. Nel 1863 ottenne il Grand Prix de Rome e durante il soggiorno in Italia ebbe molti incoraggiamenti da Liszt.

Al suo ritorno a Parigi nel 1865, Massenet cominciò ad acquistare notorietà come autore di brani sinfonici e da camera, finché nel 1867 fu eseguita all'Opéra-Comique *La Grand'tante*, primo di una lunga serie di lavori teatrali che culminò con *Manon* e che ebbe altri momenti di rilievo soprattutto con *Werther*.

Tale produzione teatrale occupò un posto preminente nell'attività musicale di Massenet, che scrisse anche diverse composizioni vocali-orchestrali (notevole il dramma sacro *Marie - Magdaleine*).

Nel 1878 fu nominato professore di composizione al conservatorio di Parigi, succedendo a E. Bazin, e tenne tale incarico sino al 1896: fra i suoi allievi figurava fra gli altri G. Charpentier.

Sempre nel 1878 fu eletto membro dell'Accademia delle arti francesi, di cui nel 1910 divenne presidente. È sepolto al cimitero di Egreville (Senna e Marna).

Apparso sulle scene del teatro dell'opera francese dopo Gounod, Massenet presenta nella sua produzione teatrale una certa affinità con lo stile ed il gusto dell'autore di *Faust*, ma rivela una più sottile sensibilità.

Musicista elegante, languido, delicatamente sensuale, egli affrontò il grand-opéra con lavori quali *Le roi de Lahore*, che fu il suo primo, vero successo, e *Herodiade*, ma estrinsecò la sua personalità soprattutto nel nuovo opéra-comique (seguito a *Carmen* di Bizet), cioè in un tipo di opera più raccolto nelle dimensioni, il più volto a sottolineare la vita intima dei protagonisti e le suggestioni spesso drammatiche della vicenda.

In questo ambito sono concepite le due opere, *Manon* e *Werther*, cui è tuttavia legata la popolarità di Massenet. Nel romanzo *Manon Lescaut* di A. F. Prévost, il musicista trovò un soggetto ed una figura di donna ai quali le sue qualità creative si attagliavano perfettamente: la malinconica sensualità della protagonista e le sue struggenti avventure gli offriranno un campo ideale per manifestare la sua natura patetica, voluttuosa e carezzevole; ne derivò una partitura raffinata e ben dosata, assai

indicativa del gusto non soltanto dell'autore, ma dell'epoca e dell'ambientazione tardoromantica in cui essa vide la luce.

MASSENET GIOVANE



In *Werther* Massenet adattò alla sua misura l'eroe goethiano, tralasciando le turbinose e disperate contraddizioni che agitano lo spirito del protagonista (fino a condurlo al suicidio) per piegarlo su una tenera mestizia, su un tono elegiaco e crepuscolare.

Accenti tipici del temperamento del compositore si ritrovano poi in *Thais*, in cui il soggetto di A. France, rielaborato con scioltezza da L. Gallet, offrì lo spunto per l'inserzione di vari brani strumentali concepiti in chiave di commento psicologico (fin troppo celebre la *Méditation* per violino con accompagnamento d'arpa).

La gradevolezza un po' epidermica della musica di Massenet, la sospirosa dolcezza delle sue melodie, l'eleganza, aliena da troppe complicazioni, della sua tecnica orchestrale, gli hanno assicurato il favore del pubblico del suo tempo, incline al sentimentalismo, favore che perdura per *Manon*.

La critica però è stata in genere severa ed è giunta fino ad accusare Massenet, sia pure velatamente, di essere il migliore allievo di P. Delmet, applauditissimo chansonnier dell'epoca. D'altra parte, pur negli evidenti limiti della sua personalità, Massenet ha avuto una rimarchevole influenza sulla musica francese successiva; non per nulla Poulenc ha potuto indicare *Manon* come "un istante autentico della sensibilità francese" aggiungendo che "il repertorio lirico francese è inimmaginabile senza Massenet. Come la torre Eiffel, *Manon* fa parte del cielo di Parigi".

Lo stile di Massenet, che si colloca nella grande lirica nel XIX sec., gli assicurò un grande successo in vita, ma dopo la morte le sue Opere vennero ben presto etichettate come sentimentali e datate.

Solo alla fine del XX sec., la sua musica ha conosciuto una *renaissance* sulle scene dell'opera.

MANON

Accantonata l'idea di musicare *Phoebé* di Henri Meilhac, proposta da Carvalho, direttore dell'Opéra-Comique, Massenet si convinse immediatamente che Manon era il nome giusto per la sua nuova opera. Tratta dal romanzo di Antoine-Francois Prévost, intitolato *Histoire du Chevalier et de Manon Lescaut* (1731), il compositore già nel 1881, subito dopo il successo ottenuto con *Hérodiade* a Bruxelles, si accinse al lavoro su uno schema di libretto sollecitamente steso da Henri Meilhac, poi ampliato con la collaborazione di philippe Gille.

FOTO DI SCENA



Due anni durò la composizione dell'opera, che ebbe la prima rappresentazione a Parigi, all' Opéra-Comique, la sera del 19 gennaio 1884, con l'interpretazione di Marie Heilbronn (Manon), Emile-Alexandre Taskin (Lescaut), Jean-Alexandre Talazac (il cavaliere des Grieux), Cobalet (il conte des Grieux), Grivot (Guillot), Collin (De Bretigny); direttore d'orchestra Jules Danbè.

Vivissimo fu il successo di pubblico con innumerevoli richieste di bis e di chiamate, che prese subito il sopravvento sull'accoglienza della critica alquanto diffidente e perplessa: alcuni sottolinearono esclusivamente i pregi tecnici dell'opera, altri parlarono perfino di wagnerismo.

Tuttavia *Manon* rimase in cartellone all'Opéra-Comique per 78 recite.

Cajkovskij, che era presente in una di quelle serate, si congratulò con l'autore, elogiando composizione e messa in scena, poi, parlando più ampiamente alla von Meck, confessò che il lavoro, sebbene originale ed elegante, non lo coinvolgeva; anzi i dialoghi parlati lo annoiavano ed interrompevano una musica pur bella.

Alla fine del 1884 *Manon* venne data all'Her Majesty's Theater di Londra e nell'autunno del 1885 tornò a Parigi, sempre con la stessa interprete.

Dopo alcuni anni la Sanderson debuttò con quest'opera all'Aja nel 1888, e solo il 19 ottobre del 1893 ebbe luogo la "prima italiana", al Carcano di Milano, con la messa in scena curata dallo stesso Leoncavallo su incarico di Sonzogno.

Sullo spartito di *Manon* (dedicato alla moglie del direttore dell'Opéra-Comique, Carolyne-Felix Miolan-Carvalho), l'indicazione recita *opéra-comique*, un residuo della vecchia terminologia, a causa della presenza delle parti recitate accanto a quelle messe in musica.

Tra l'originale di Prévost e l'opera di Massenet stanno almeno due versioni musicali, il balletto di Halévy nel 1830 e l'omonimo *opéra-comique* di Auber nel 1856, nonché un *drame* in prosa di Barrière e Fournier nel gusto dei teatri popolari dell'Ottocento.

Mentre nel romanzo settecentesco i caratteri picareschi sono accennati, nella versione di Massenet lo stesso Des Grieux perde la natura di baro, omicida e truffatore e viene assai "moralizzato"; così come Lescaut, da fratello e losca figura diviene cugino e mezzano, ma simpatico.

Il libretto di Meilhac e Gille è abbastanza fedele all'originale, salvo l'omissione degli avvenimenti in Louisiana, mantenuti nelle versioni precedenti e nell'omonima opera di Puccini.

La seconda metà del XIX sec. aveva rimesso in voga accanto al

Medioevo, al moresco ed al bizantino, molto del *grand-siècle*, il Settecento; quell'epoca era ritenuta il regno del "dolce vivere", dominato dal lusso, dal piacere e dall'amore, lo spazio ed il tempo ideale per la seduzione, per l'evasione erotica, per il sogno licenzioso.

FOTO DI SCENA



Massenet lo recupera nella sua opera secondo la moda del momento, non solo per soddisfare il gusto del pubblico francese, per la spontanea sintonia di stile tra quel secolo ed un *liberty* musicale fatto di piccole frasi languide e sinuose, di melodie brevi e ricurve, ma soprattutto perché nel regno della libertà morale poteva osare di porre in scena, senza i filtri usati da Auber per la sua *Manon*, la storia d'amore tra una prostituta ed un giovane aristocratico ed analizzarne in musica i motivi, le cause, le azioni secondo le metodologie introspettive e comunicative del naturalismo.

Verdi aveva compiuto lo stesso procedimento di spostamento temporale per narrare le vicende di quella Margherita-Violetta che Dumas aveva concepita contemporanea.

Massenet riesce a dare realtà musicale e giusto colore ai diversi gruppi sociali, agli svariati ambienti (la festa in strada, la casa da gioco, la locanda), ai personaggi di carattere talora contrastante, sempre riuscendo in modo mirabile a descrivere le loro curiosità, i loro desideri più intimi, le loro vanità ed avidità.

Manon Lescaut non solo denota la natura, i dualismi, la debolezza e la forza delle grandi immorali, da Emma Bovary a *mademoiselle* De Maupin, fino all'*Odette* di Swann, ma anche racchiude in sé i sogni di grandezza e le aspirazioni di evasione propri di una società e cultura tipicamente provinciale.

La scelta della forma *opéra-comique* consente al compositore una molteplicità di stili e di maniere, che fanno di *Manon* un testo musicale di certa singolarità. È interessante riportare a questo proposito quanto osserva Gerard Condè: "A differenza dell'opera, ove la continuità musicale è la regola, l'*opéra-comique* è una forma frammentata: tra il canto ed il parlato, ma eventualmente anche fra stili diversi. Ciò che specialmente colpisce in *Manon*, è il numero eccezionale delle rotture d'ambiente o di tono: passaggi dal parlato al canto, dal recitativo all'arioso, dallo stile neoclassico all'espressione romantica.

Senza parlare dei cambiamenti più o meno bruschi di tonalità (senza modulazione), si possono contare non meno di duecento rotture nette. La partitura si presenta come un vero mosaico. Tuttavia ci sono anche caratteristiche proprie dell'*opéra-lyrique*: l'uso del *melodrame*, dei motivi conduttori, dell'adeguatezza della frase musicale alle sfumature della lingua francese; perfino quelle che sono sempre state ritenute delle debolezze idiomatiche, rispetto alle qualità di suono ed accento dell'italiano, diventano importanti per l'invenzione melodica, per

concepire un canto intimamente plasmato sui valori fonici della parola". Il preludio del primo atto ci presenta alcuni motivi più riscontrabili durante l'opera, con un retrogusto nostalgico, una "memoria del futuro" che si ritrova anche in *Le Roi de Lahore*: la festa di Cours-la-Reine, l'aria di Des Grieux ("Manon, sphinx étonnant") esposta dal clarinetto, la *chanson des archers*, che viene ripresa dal suono del violoncello. Già nel preludio è evidente uno schema dialettico di voluta opposizione tra temi "energici" e temi lirici, proponendo un gioco di contrasto, che ritroveremo anche nel primo atto, impostato sull'alternanza tra due mondi diversi: uno razionale, conformista, mondano ed insieme avido della società dominante, l'altro irrazionale, ingenuo ed appassionato dei protagonisti.

FOTO DI SCENA



Nell'atto primo troviamo il coro *des bourgeois* ("Entendez-vous la cloche"), due arie di Manon, che delineano mirabilmente il carattere e la psicologia del personaggio: ("Je suis encor tout etourdie") e ("Voyons Manon, plus de chimères"), un andantino lento, soffuso di malinconia, delicatamente ornato nel suo attacco da acciaccature; il terzetto Pousette, Javotte, Rosette ("Revenez, Guillot, revenez") seguito dal *couplet* di Lescaut ("Ne bronchez pas, soyez gentille") e dal primo dei cinque duetti fra i protagonisti Des Grieux-Manon ("Et je sais votre nom"), che presenta reminiscenze di ("Voyons Manon") e del tema dell'entrata di Des Grieux e costituisce uno schermo modello per i duetti seguenti, attribuendo al tenore frasi decise, di carattere lirico, specialmente negli attacchi, ed al soprano gli sviluppi e le riprese in ritmo ondulante e sincopato. Un duetto, la lettura della lettera, l'aria di Manon "Adieu notre petite table", il sogno di Des Grieux ("En fermant les yeux") sono i momenti fondamentali del secondo atto, permeato di motivi conduttori dal preludio fino all'arresto di Des Grieux, sottolineato da un *fortissimo* dell'orchestra, che ripete una frase dell'addio di Manon.

L'atto si articola su un duetto iniziale e sul quartetto di Lescaut, Bretigny, Des Grieux, Manon, nel quale s'inserisce un breve episodio a due, un "a parte", di Manon e Bretigny. L'addio di Manon al centro dell'atto è una pagina fortemente intimistica, in cui la melodia sembra nascere dalle parole e seguire delicatamente gli impulsi di ogni sillaba, ora con smorzature, ora con slanci, ora con ripiegamenti dal tono malinconico.

Anche il sogno di Des Grieux è un brano musicale molto interessante: "Il La delle viole interminabile, una sequenza morbida di seste e di quinte, i fiati imitativi, la linea melodica fluttuante, la perfetta distribuzione dei valori, dei legati, dei rallentandi, ne fanno un piccolo capolavoro, forse un Debussy prima di Debussy, certo un'epifania del Massenet impressionista".

Il terzo atto comprende due quadri: la *kermesse* al Cours-la-Reine e il parlatorio di Saint-Sulpice. Il primo si articola in sette scene e nel *divertissement*, presentandoci un gioco raffinato di proposte, ritorni tematici, risposdenze episodiche, con una vastità rappresentativa che abbraccia l'intera piramide sociale, dal popolo, dai militari ai borghesi, dagli aristocratici agli autisti, ognuno con la propria fisionomia e realtà musicale.

Fra i primi coralli della *kermesse* il principale è presente, come accennato,

nell'introduzione dell'opera. Il colloquio tra il conte Des Grieux e Bretigny è un *melodrame*, procedimento musicale adoperato ampiamente anche nel quadro di Saint-Sulpice; oltre al *couplet* di Lescaut ("A quoi bon l'économie"), i momenti fondamentali di questo quadro sono l'aria di Manon ("Je marche sur les chemins") a cui si lega la gavotta ed il duetto di Manon con il conte Des Grieux ("Pardon, mais j'étais la près de vous, à deux pas"), che conclude l'azione, sospesa dal preambolo e dalle quattro entrate del balletto dell'Opéra in stile Lulliano.

L'aria del soprano, impreziosita da brillanti vocalizzi, riesce bene a raffigurare l'immagine di Manon, che si presenta al pubblico tutta scintillante; inoltre la singolarità ritmica, tonale, agogica del brano riflette perfettamente la volubilità e l'instabilità del personaggio.

FOTO DI SCENA



Il secondo quadro ci introduce in un ambiente di carattere opposto al precedente, il parlatorio di Saint-Sulpice, luogo chiuso ed intimo, dove Des Grieux si accinge a prendere gli ordini.

L'aria di Des Grieux ("Ah fuyez douce image") particolare per il contrasto tra l'atmosfera mistica creata dal suono dell'organo e gli accenti lirici del tenore, il duetto Manon-Des Grieux ("Oui, je fus cruelle et coupable!"), interessante soprattutto per lo sviluppo dei motivi conduttori, cui si aggiungono i brevi interventi singoli del conte Des Grieux e Manon, che

parla sullo sfondo del Magnificat a quattro voci in stile di fugato, rendono perfettamente il clima di contrasto proprio di questo quadro, la mescolanza di sacro e profano, il misticismo del canto dei devoti che si alterna alla sensualità ed alla passione dell'incontro tra i due innamorati.

L'atto quarto si apre sull'Hotel de Transilvanie, una casa da gioco di lusso, un luogo che di nuovo si pone in contrapposizione al precedente, proponendoci un'animazione analoga a quella del primo atto, con la presenza del terzetto femminile Pousette, Javotte, Rosette, che corrisponde perfettamente a ("Revenez, Guillot, revenez") - primo atto - e con la presenza della scena del gioco, che si svolge nell'ansia febbrile data dalle carte e dall'oro, sottilmente descritta dal disegno dell'orchestra; poi l'invocazione di Des Grieux ("Manon, sphinx étonnant"), i cui versi sono interamente tratti da *Namouna de salon* di De Musset ed il valzer di Manon ("A nous les amours et les roses"), un brindisi levato con un calice di vecchio champagne.

La perorazione dell'*ensemble* di chiusura si accende alla Verdi, ma per breve tempo, ripiegando dolorosamente al Re minore in cui cala il sipario.

Il quinto atto, dopo le battute di introduzione, la *chanson des archers* ed il bozzetto di Lescaut con i soldati, si concentra sul duetto tra Manon e Des Grieux, che ritorna sui temi chiave uditi nel corso dell'opera ("On m'appelle Manon"), nel primo atto, e (" N'est-ce plus ma main?") nel secondo quadro del terzo, ed altri ancora), ma ormai come filtrati dal ricordo, vissuti nello spirito della memoria, con la consapevolezza di un tempo ormai passato e irraggiungibile.

Massenet terminò la sua *Manon* all'Aia, e proprio nell'abitazione dove oltre un secolo e mezzo prima l'abate Prévost aveva scritto il suo romanzo su *Manon*.

Questa coincidenza è tanto più significativa in quanto Massenet, con la sua Opera, intendeva erigere un monumento all'epoca, tutto francese, del rococò ed al contraddittorio mondo dell'*ancien régime* - si pensi alla gavotta che suona nell'introduzione e che poi domina la festa del terzo atto.

La trama

In Francia nel 1721.

Manon, fanciulla dal carattere irrequieto e ribelle è destinata dai suoi alla vita monastica. Si incontra per caso alla stazione di posta di Amiens con il giovane Des Grieux; fra i due nasce un amore improvviso, irresistibile ed insieme fuggono a Parigi.

FOTO DI SCENA



Dopo brevi giorni di felicità nell'appartamento di rue Vivienne, la vita in comune si rivela ben presto un fallimento; ma mentre Des Grieux si dimostra sempre innamorato, tanto da comunicare al padre la ferma intenzione di sposare Manon, questa continua a sognare un'esistenza agiata che il giovane non può offrirle e non disdegna la corte di uomini facoltosi, come il signor De Bretigny, appaltatore delle imposte. Il vecchio conte Des Grieux, irritato con il figlio per il suo colpo di testa che ha gettato lo scandalo sulla casata, ordina di rapire il giovane per troncare la relazione.

FOTO DI SCENA



Manon, saputo da Bretigny del complotto ordito, invece di avvertire il compagno, salvarlo e rimanergli fedele anche nella povertà, preferisce tacere e opta per Bretigny, che le offrirà la prospettiva di una vita agiata. Divenuta la sua amante e mantenuta nel lusso, Manon apprende, durante la festa in Cours-la-Reine, dallo stesso conte Des Grieux che il figlio sta per essere ordinato abate nel convento di Saint-Sulpice. Ella allora lo raggiunge, ed il ricordo dell'antica passione si ridesta all'improvviso. Manon è pronta a riconoscere i propri torti, le continue infedeltà, le offese che gli ha arrecato; Des Grieux tenta di resistere, ma infine cede di fronte al fascino della fanciulla e si allontana con lei. All'Hotel de Transilvanie, equivoco centro della mondanità parigina, i due, a corto di denaro, tentano la fortuna al gioco. Des Grieux vince ripetutamente le partite con un antico e sfortunato corteggiatore di Manon, Guillot, che, stizzito nei confronti dell'avversario, lo accusa di barare con la complicità della sua compagna.

FOTO DI SCENA

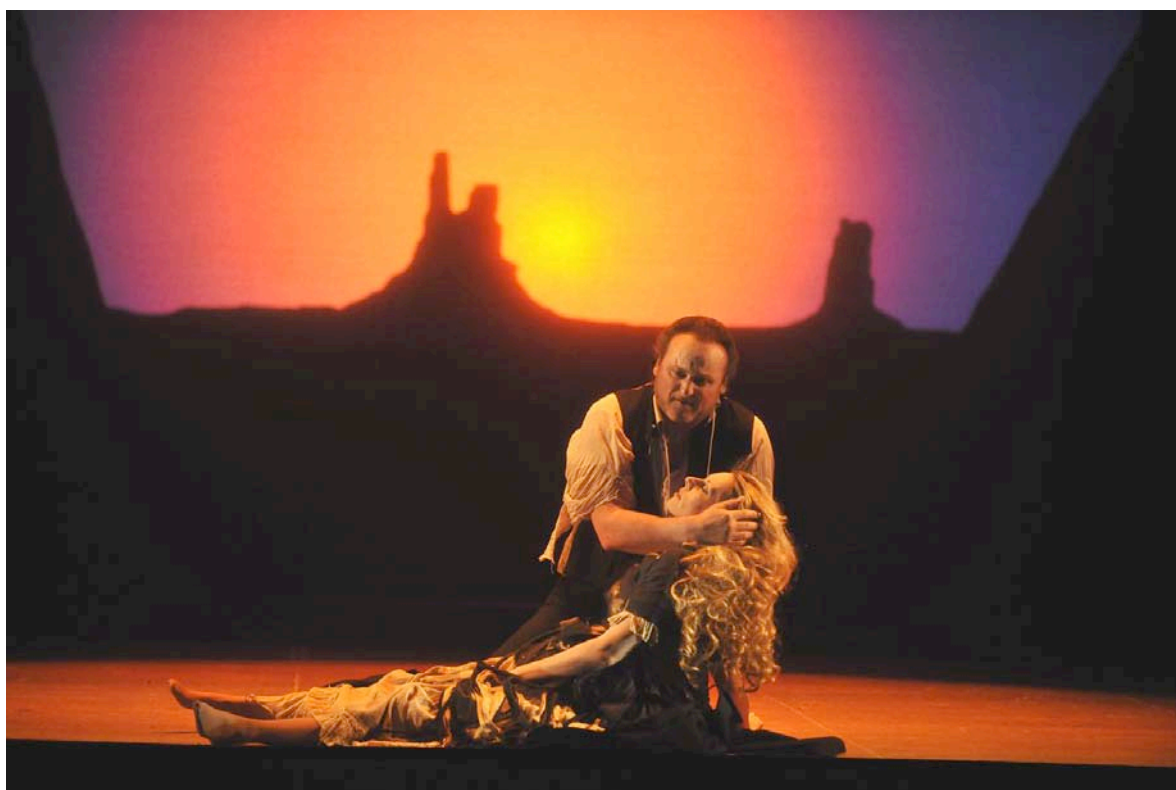


Des Grieux viene arrestato, ma dopo poco tempo è di nuovo libero; Manon invece, quale prostituta, è condannata alla deportazione nella lontana America.

Il giovane innamorato cerca di salvare la sua donna, ma il piano fallisce per la diserzione degli uomini appositamente assoldati: gli è consentito soltanto rivedere la fanciulla un'ultima volta. Ella appare lacera e stanca e piangendo si getta tra le braccia dell'amato, implorandone il perdono per il male provocato dalla sua leggerezza e dal suo egoismo.

Des Grieux la conforta e sogna con lei una futura libertà, ma ormai Manon, spossata dagli stenti, muore poco dopo.

FOTO DI SCENA



WERTHER

Il fascino e la sensualità musicale francese

Ancora oggi ascoltare il "Werther", e perfino Massenet, sembra a molti melomani francesi una debolezza perlomeno curiosa se non un'azione assolutamente inconfessabile.

Tutto ciò non è in fondo sorprendente se si considera fino a che punto la Francia, da circa quarant'anni, esprima per il suo patrimonio musicale riserve, sospetti e pregiudizi che portano automaticamente all'autocensura. La Francia si vergogna della sua musica e dei suoi musicisti e, peggio ancora, ha finito per credere legittima questa vergogna.

Necessitiamo di tutta l'energia e l'entusiasmo dei non francesi per convincerci poco a poco del nostro errore, di tutta la sua appassionata approvazione per riacquistare fiducia in noi stessi.

Una volta, non dimentichiamolo, che erano una Mayr Garden o una Maggie Teyte che incarnavano Melisande, era un Chaliapin che creava il "Don Chisciotte", era una Conchita Supervia che interpretava Carmen.

Oggigiorno, come tutti sanno, è per merito di Colin Davis che Berlioz ottiene la gloria che gli spetta, ed è grazie ad una Von Stade, un Domingo, un Carreras che la "Cenerentola" o "Il Cid" escono dal loro purgatorio.

Ma, tutto sommato, se si consultano i programmi dei concerti o i cataloghi dei dischi, ci si rende conto che la situazione è ben lungi dal poter suscitare trionfo o euforia. Ci si continua a dimenticare di Chabrier, dei Reynaldo Hahn, dei Chausson, dei Ropartz, dei Poulenc e, malgrado i modelli spesso comuni, si ignora la verità delle loro fonti d'ispirazione, la freschezza dei loro estremi, e perfino i loro regionalismi musicali.

Quali giustificazioni si possono dare ad un simile stato di cose? La più evidente - ed anche la più dolorosa da formulare - è che a causa della mancanza di artisti nazionali in grado di dargli vigore ed autenticità, il repertorio francese è generalmente destinato al deterioramento ed all'oblio. L'opera francese, non sostenuta da una scuola di canto e da uno stile unificato d'interpretazione, sopravvive in modo perlomeno aleatorio.

Aggiungiamo a tutto ciò il corollario, perpetuato essenzialmente dai nostalgici, secondo cui l'arte musicale francese si attira sia lo sdegno dei sostenitori della sterilizzazione stereofonica e della tecnicità del suono, sia l'esaltazione frenetica, ma discutibile ed a volte morbosa, degli appassionati del Kitsch e degli amanti di sibili e sputacchiamenti: in

breve, il rifiuto o il feticismo.

Ma tutto ciò non spiega la scandalosa negazione del nostro patrimonio culturale, l'aberrante preconceito dell'esotismo, l'arbitraria manipolazione dell'ascolto che ci fanno accettare senza batter ciglio l'ultimo dei seguaci di Wagner, di Strauss o del Verismo e salutare inchinandoci profondamente, sempre senza quella lucidità critica che sarebbe d'obbligo, un Humperdinck o un Mascagni o apprezzare come buongustai i nomi di Dukas o Roussel.

BOZZETTO



Il problema, d'altra parte, non è nel rivedere una ipotetica scala di valori estetici o una gerarchia di gusti. Non si tratta di passare da un estremo all'altro, di rinnegare gli idoli a favore di certi piccoli maestri o ancora, per citare il commento di Proust a "Nietzsche contro Wagner" di abbandonare il "Parsifal per "Le Postillon de Lonjumeau".

No, il problema è un altro ed infinitamente più grave qualunque sia la validità della scala di valori estetici utilizzata, qualunque sia la fondatezza di un confronto o di una classificazione internazionale della creazione. Può una nazione disprezzare ciò che la sua profonda sensibilità artistica

crea? Poiché in fondo esiste anche, perlomeno in musica, uno spirito francese che fa sì che, al di là della rispettiva importanza delle opere prese in considerazione, ci commuoviamo spesso più istintivamente e visceralmente ascoltando "La bonne Chanson" piuttosto che "La bella Mugnaia", "Pelléas" invece di "I Maestri Cantori". E questa emozione, questa simpatia costituiscono una difesa solida ed efficace contro quanto d'ingiustificato e d'irragionevole fa nascere il rifiuto o l'ostilità di giudizio. Ora, affermare l'esistenza di uno spirito musicale francese, non serve né ad identificarlo né a definirlo. In questa occasione ci sarebbe voluto, senza dubbio, l'acutezza e la sensibilità di un Barthes. Ma, in mancanza di una semiotica decisamente articolata, si può dare libero corso ad una serie di intuizioni che ogni melomane minimamente appassionato potrà a suo piacimento confermare, arricchire o contraddire. E di queste intuizioni in "Werther", sia per la data della sua generazione (1892) sia per i suoi temi e valori, è il modello privilegiato.

La prima di queste intuizioni sembra paradossale: non vi è nulla di meno francese per temi, soggetti e fonti d'ispirazione, che l'opera francese.

In un periodo in cui (circa a partire dal 1840) l'Italia e la Germania fanno di questa esplosione artistica un'efficace strumento di impiego politico e di unificazione nazionale, in un momento in cui Wagner detta legge in materia d'arte tedesca e Verdi fornisce slogan comodi e poco compromettenti alla resistenza contro l'Austria, la Francia, che vede la nascita di un nazionalismo altrettanto profondo e sempre crescente, importa la maggior parte dei suoi libretti.

Le va bene di tutto; l'antichità, beninteso, istituzionalizzata del Conservatorio e dal "Premio di Roma"; i grandi geni europei: Goethe, naturalmente ("Faust", "Mignon" e.... "Werther") o Shakespeare ("Amleto", "Giulietta e Romeo"); o ancora il folclore nordico o spagnolo.

In breve, la Francia realizza con almeno cinquant'anni di ritardo, il grande sogno romantico del centrismo europeo, se non della fusione universale delle culture.

Vi sono, certo, delle eccezioni: un "Roi d'Ys", una "Louise" o una "Manon". Ma sono gli stranieri che creano una "Traviata", una "Tosca" o una "Bohème".

No, i tratti dello spirito francese vanno ricercati ad un livello più profondo, più intimo, non tanto nello sviluppo di una trama o di un'azione drammatica quanto nella sfumatura di un tono, di un ambiente, di una tematica, di una caratterizzazione dei personaggi.

Se si ascoltano più volte questi lavori, se si considerano i titoli delle opere di Massenet o dei suoi contemporanei, quasi esclusivamente composti da nomi propri che richiamano l'attenzione su di una figura centrale, ci si convince che l'opera francese realizza costantemente una messa in scena dell'individuo.

FOTO DI SCENA



Non vi è nulla di collettivo nell'opera francese, nessun felice e atteso intervento del coro, che al contrario, è spesso vissuto come massa aggressiva e deteriorante (è il "Natale" cantato dai bambini nel "Werther", sono gli applausi entusiastici del pubblico dell'arena nel finale della "Carmen"). Nessun duetto, nessun intreccio e nessun abbraccio vocale che, altrove, simboleggiano l'unione dei sessi, ma uno sforzo laborioso per cercare di ottenere un dialogo amoroso che si svincoli dal soliloquio (si ascoltino i silenzi di Charlotte alla morte di Werther, si consideri l'onnipresenza verbale di Werther.....).

Impresa probabilmente disperata se pensiamo che l'opera francese si basa non tanto sull'incontro leale, persino utopistico, dei personaggi quanto sulla coesistenza di solitudini e nevrosi.

Per quel che riguarda i personaggi maschili, ecco cosa troviamo: degli adulti bambini, piagnucolosi ed immaturi, che chiedono all'amore più di quanto può dare: un equilibrio, un'identità ed un'esistenza.

Sia che si tratti di un Don José sciocco e semplicione, legato alla madre, che uccide per annullarsi, o di un Pelléas adolescente diafano e malinconico che tenta di dare ai suoi fantasmi un'immagine troppo idealizzata; infine, di un Werther, preso allo stesso tempo dalla ricerca di una paternità e dai tormenti del lutto e che scarica sugli altri le proprie colpe. Per quel che riguarda i personaggi femminili: figure opache, fragili, con una vena di pazzia o straordinarie per presenza e vita. Una Charlotte e una Melisande o ancora una Carmen o una Dalila.

Non vi è nulla di peggiorativo in questi ritratti furtivi, al contrario. Evitando di legarsi alla leggenda o alla storia, l'opera francese può permettersi di giocare con la psicologia, indifferentemente dal talento del librettista che la realizza.

Non dimentichiamo che, dal 1850 al 1900, la Francia anticipa, con Duckheim o Charcot, la psicoanalisi e presta attenzione a quello che non ne è ancora stato definito come inconscio.

Ciò, naturalmente, si riflette sull'interesse della sua produzione artistica ed in particolare sull'opera. Non è necessario, in questo contesto, costruire un canovaccio che pretenderebbe di chiarire, esplicitare o legittimare atteggiamenti, comportamenti o parole (è questo il senso della morte, dolcemente delirante, di Melisande).

I personaggi impongono con la loro stessa presenza, la loro identità e non-identità psichica, le loro angosce ed i loro tormenti ed il discorso che li anima.

Poiché una tale tipologia nasconde un discorso molto particolare, rappresentativo della più profonda sensibilità francese. Qual'è questo discorso? Esso si basa su tutta una estetica ed una retorica del soliloquio. Siano esse sotto forma di gemito, di lamento, di elegia, di canto funebre, di confidenza, in breve di nostalgia.



Si ascoltino dunque, nei grandi brani d'opera francese del 1870-1900, i personaggi che cantano per se stessi ("Je chante pour moi-meme" - Canto per me - dice Carmen) o che accennano improvvisamente un'aria svelandoci in mondo inaspettato l'ineffabilità della loro vita interiore, e tutto sarà chiaro. Esiste in simili casi una specie di rivelazione psicologica ed affettiva che nasce da un livello più profondo del canto e del racconto, una specie di verità che si manifesta inaspettatamente. È questo il caso di ("Je dis que rien ne m'épouvante") (Dico che nulla mi spaventa) di Micaela o dell'aria delle carte di Carmen, la canzone della torre di Mélisande o l'addio di Manon alla piccola capanna, soprattutto è Werther nella ballata d'Ossian o di ("Lorsque l'enfant revient d'un voyage") (Quando un figliol lontan ritorna d'improvviso).

Non vi è in questi brani, nulla di declamato, che faccia appello ad un pubblico, ad un interlocutore, in breve ad un destinatario, al contrario un'introversione dolorosa della voce che sembra da quel momento voler ascoltare e commuovere sé stessa.

Non tanto dei veri brani d'opera, che implicano un coinvolgimento fisico, una prodezza vocale e proprio per questo oggetto dell'attenzione del melomane, quanto delle fantasticherie melodiche, diffuse, evanescenti. Non tanto eroismo ed ardimento quanto uno sfogo all'autocompassione.

Ed ancora, è necessario che vi sia il materiale adatto ad una tale interpretazione.

Abbiamo già detto che, in linea di massima, alla Francia non interessava essere l'autrice dei libretti che rappresentava. Si direbbe che, con un simile comportamento, si cerca solo di variare il più possibile la provenienza delle sue malinconie.

Con la fine del secolo ormai vicina, questa figura emblematica che nasce in Francia leggermente in ritardo, risulta sorprendentemente vicina, a causa di questo sfalsamento, a certi spasimanti elegiaci e funerei del periodo precedente la Belle Epoque (si tratta in fondo del personaggio innamorato che canta in tante melodie di Duparc, di Massenet o di Fauré). Tutti questi prodotti d'importazione vengono dunque rivisti in colori locali, tutte queste figure malinconiche ed esotiche prendono una sfumatura decisamente francese. Il sentimentalismo romantico diventa romanzo rosa. Diotima si trasforma in Madame Arnoux, in poche parole il romanticismo diviene borghese. Restano veritieri il ricordo illusorio di un eden scomparso. Qual'è dunque il legame tra questi diversi canti dolenti, tra questi molteplici momenti di lamento e lutto?

Apparentemente nessuno, se non quello presente ed efficace di un linguaggio o meglio di una lingua. Infatti, non si sottolineerà mai abbastanza la capacità della lingua francese di unificare ed amalgamare le tematiche più disparate, le origini delle più eteroclite creazioni.

FOTO DI SCENA



Tutto ciò, forse, perché è per eccellenza la lingua dei legamenti. È banale ricordarlo, ma il francese non conosce né l'azione né la scansione.

In compenso, trae la sua forza da una grande finezza degli attacchi consonantici e da una suggestione non meno importante dei suoni vocalici. Certo, la pronuncia del francese, a partire dall'ultima guerra è considerevolmente cambiata. La diffusione dei microfoni, l'aumento del potere d'acquisto che ha influenzato il tipo di alimentazione, l'annichilimento di fronte ai mass media, sono tra gli elementi che hanno prodotto dei cambiamenti ed in ogni caso, un nettissimo rilassamento

articolato: non c'è più traccia di quella delicata insistenza sulle doppie consonanti, né una chiara differenza tra vocali aperte e chiuse, e nemmeno quei piacevoli attacchi dei dittonghi.

Una tale degradazione del suono si riflette inevitabilmente sul significato. È un peccato convincersi che, nell'opera francese, l'elocuzione è più importante della semplice emissione vocale, diciamo pure la parola più della musica.

In particolare ascoltando il "Werther" è facile notare come ad ogni momento significativo del testo o ad ogni chiarificazione psicologica dei personaggi corrisponda un'adeguata densità di linguaggio. Così il fine dell'aria delle lettere, il ("Charlotte, tu fremiras") per la sua varietà sonora ed il contrasto della colorazione vocalica, è di grande effetto.

Allo stesso modo il canto di morte di Werther, stabilisce una costante armonia tra il significato ed il significante, in un'area ancora non terrorizzata della lingua francese. È in questa finezza del fonema, in questo tremito della voce che risiede in definitiva, la più tenue, ma anche la più profonda sensibilità musicale francese.

Werther è un collage di gesti ed atmosfere del piccolo mondo borghese, un mondo dove, in apparenza gli esseri umani si muovono come marionette, quasi partecipano ad un gioco di società, ma in realtà vivono con intensità i propri sentimenti.

Che cosa attirò Massenet in questo soggetto letterario degli anni Ottanta del Settecento? La musica interiore dell'umanità!

Il Werther francese

Il *Werther* di Massenet sollevò un putiferio a Vienna. L'indignazione nasceva dal fatto che i librettisti si erano allontanati molto dal romanzo epistolare di Goethe. Del *Werther* di Goethe, che ai suoi tempi era considerato una pietra miliare del sentimentalismo ed aveva provocato un'ondata di suicidi in tutta Europa, i francesi trovavano una lettura ben diversa da quella che avrebbero desiderato i tedeschi.

FOTO DI SCENA



Come già alcuni anni prima con la *Manon*, anche in *Werther* Massenet si sforzò di porre gli avvenimenti centrali su uno sfondo colorito e ricco di particolari.

Questa volta si trattava della vita familiare tedesca, ch'egli descrisse in modo non proprio lusinghiero. La generale incomprendione che circondava i sentimenti di Werther, la comoda mentalità piccoloborghese del "Biedermeier", viene rappresentata con mezzi musicali straordinari - basti pensare ai due eventi che "iniziano" l'Opera: la prova (all'inizio) e l'esecuzione del canto di Natale (alla fine).

Werther, il protagonista

In un ambiente dominato da una spiritualità elementare, che concepisce l'esistenza come un'ordinata sequenza di adempimenti e di doveri, la figura di Werther svetta come un faro nella notte. Il suo grande inno alla natura rivela fin dall'inizio che in tutte le sue azioni il primo posto spetta all'espressione dei sentimenti.

In realtà, Werther si distingue dall'ambiente piccoloborghese perché non sa trovare soddisfazione nelle semplici gioie e nella tormentata moralità che lo caratterizzano.

Con la sua morte, scompare dal mondo un elemento inquietante che, ponendo l'accento sui sentimenti, avrebbe potuto scuotere quell'opprimente piccineria.

L'opera di Charlotte

La situazione e la parte di Charlotte nell'Opera di Massenet si distinguono nettamente da quelle del romanzo di Goethe.

Nell'Opera Charlotte è legata al marito non solo dalla promessa di matrimonio ma anche dal giuramento fatto alla madre in fin di vita.

Inoltre, in Massenet Albert ha tratti più negativi che in Goethe.

All'inizio egli è un amico ed un marito comprensivo, ma nel corso dell'Opera si trasforma in peggio. In questo contesto la figura di Charlotte assume tratti operistici.

Diversamente che nel romanzo - ed al contrario del protagonista, piuttosto statico - ella conosce un'evoluzione del punto di vista drammatico. Il significato dell'Opera può riassumersi nella serie dei quattro duetti Charlotte-Werther.

In essi è possibile seguire passo passo il "percorso" di Charlotte. Da fanciulla innocente si trasforma in una vera eroina che negli ultimi secondi di vita di Werther riconosce i propri autentici sentimenti.

FOTO DI SCENA



Il punto di svolta, in cui i sentimenti di Werther trovano eco nella sua anima, è la scena della lettera. Ad un certo punto, durante la lettura, Charlotte si lascia andare e permette alle parole di Werther di fare presa su di lei.

Qui la musica di Massenet raggiunge una dimensione estatica, che, tuttavia, ben presto lascia il posto ad un freddo rifiuto.

Se i primi tre duetti finiscono con l'addio e con la separazione, nel quarto atto si giunge finalmente al riconoscimento dell'amore reciproco.

La felicità si presenta solo all'ombra della morte, quando Charlotte si accorge del suo tragico errore e chiede perdono, mentre Werther, in estasi, affronta la morte.

La trama

ATTO I

Scena I

Un breve preludio introduce il primo atto, il quale si svolge nell'abitazione del Podestà, padre di Charlotte. Il Podestà, vedovo, per il quale Charlotte, la maggiore degli otto figli, governa la casa, prova con i più piccoli una canzone natalizia.

Sopraggiungono Schmidt e Johann, gli amici del Podestà, e lo prendono in giro perché prova le canzoni di Natale già in luglio; i due raccontano dei preparativi della grande festa nel paese vicino e ricordano al Podestà che lo aspettano in serata alla locanda.

Si aggiunge Sophie, la sorella minore di Charlotte, e si parla di Werther, un giovane malinconico che verrà a prendere Charlotte alla sera per portarla al ballo, e di Albert, il fidanzato assente di Charlotte.

Scena II

Werther arriva dopo che i due amici se ne sono andati, e ricompare anche Charlotte, cambiatasi d'abito; ci si avvia verso il ballo.

Il Podestà va verso la locanda, e Sophie rimane da sola. Quando tutto è tranquillo arriva Albert, tornato prima del previsto dal suo viaggio, e parla a Sophie del suo imminente matrimonio, pregandola però di non parlare a nessuno del suo ritorno.

Al chiaro di luna Werther e Charlotte rientrano dal ballo; l'atmosfera romantica e la sensazione che i suoi sentimenti siano ricambiati inducono Werther a confessare a Charlotte il suo amore.

Anche lei non riesce a sottrarsi all'incanto che avvolge i due.

In quel momento il Podestà chiama dalla casa, annunciando il ritorno di

Albert. Werther apprende così del fidanzamento di Charlotte e che essa giurò alla madre morente di appartenere ad Albert. L'incanto è spezzato; Werther fugge disperato.

FOTO DI SCENA



ATTO II

Il pomeriggio di una domenica autunnale.

Schmidt e Johann siedono davanti all'osteria ed osservano gli abitanti del villaggio, venuti per festeggiare le nozze d'oro del Pastore.

Charlotte ed Albert, sposati da tre mesi, sono anch'essi tra i festanti, come anche Werther, il quale lamenta la perdita di Charlotte. Credendo di conoscere il motivo della sua angoscia, Albert tenta di consolarlo e di distrarlo facendogli notare la grazia di Sophie.

Ma Werther sfugge gli inviti di Sophie; egli cerca la vicinanza di Charlotte, e quando la vede deve parlarle del suo amore. Charlotte lo respinge e lo prega, per amore della sua tranquillità, di non tornare prima di Natale. Werther lascia la festa e respinge anche l'invito a ballare di Sophie.

È la notte di Natale.

Charlotte è a casa da sola, pensa a Werther e legge le sue lettere, nelle quali egli afferma nuovamente e disperatamente l'amore, i sentimenti comuni.

Essa ammette finalmente a sè stessa di amarlo anche lei, nonostante tutti i tentativi di dimenticarlo. Sophie arriva per allietare il suo umore malinconico, e la invita a casa, alla festa col padre ed i fratelli. Improvvisamente appare Werther stesso, pallido e sconvolto. La lunga assenza non ha intaccato i suoi sentimenti per Charlotte.

Insieme evocano teneri ricordi: la lettera di Ossian, le musiche suonate insieme, ma quando Werther tenta di baciarla, la esorta a lasciare Albert, Charlotte, pur combattuta tra il dovere ed il sentimento, lo respinge nuovamente ed esce dalla stanza.

Essa lascia Werther senza speranza. Quando questi se n'è andato ed è ritornato Albert, un servo porta una lettera di Werther nella quale lo prega di lasciargli le sue pistole, dovendo partire per un lungo viaggio.

Albert costringe Charlotte a consegnare le armi al messaggero. Appena questi è partito Charlotte intuisce la tremenda ambiguità dello scritto, e si precipita fuori dalla casa per trovare Werther ed impedirgli di compiere un tale gesto.

ATTO III

Charlotte arriva da Werther e lo trova a terra, ferito mortalmente; si è sparato per disperazione. Nei suoi ultimi minuti di vita egli chiede il suo perdono e lei gli confessa il suo amore. Mentre fuori dei bambini cantano allegre canzoni natalizie, Werther muore nelle braccia di Charlotte.

FOTO DI SCENA



THAIS

Già da tempo Louis Gallet si dedicava alla trasformazione in libretto del romanzo *Thais* di Anatole France. Il soggetto piacque molto a Massenet, che fin dal 1892 iniziò il lavoro di composizione ed entro l'anno lo completò. Il ruolo della protagonista fu riservato alla grande interprete Sybil Sanderson, in esclusiva all'Opéra-Comique dal 1891.

Ella, tuttavia, nei primi mesi del 1893, scaduto il vecchio contratto con Carvalho, ne firmò uno nuovo con Gailhard, direttore dell'Opéra. Pertanto *Thais*, costretta a seguire la Sanderson al Palais Garnier, dovette subire delle modifiche per adattarsi agli usi e costumi di un diverso teatro; la nuova versione fu pronta nell'ottobre 1893. Tuttavia la prova generale pubblica del 13 marzo 1894 non riscosse il consenso della stampa, e l'autore fu costretto ad apporre ulteriori varianti alla partitura per la prima rappresentazione del 16 marzo, che andò in scena con la coreografia di Joseph Hansen e diretta da Paul Vidal.

L'opera ottenne un discreto successo da parte del pubblico e perfino Anatole France si congratulò con l'autore: "Caro Maestro, lei ha innalzato al più alto livello consentito ad un'eroina del melodramma la mia povera Thais. È la mia gloria più dolce. Sono in una vera estasi. ("Assieds-toi près de nous"), l'aria a Eros, il duetto finale, tutto è di una bellezza grande ed incantevole. Sono felice e fiero di aver fornito il soggetto su cui lei ha sviluppato le frasi più ispirate. Le stringo le mani con gioia. Anatole France".

Tuttavia non mancarono le solite critiche da parte dei giornali, tanto che Massenet, per le successive repliche, fu costretto a correggere alcune parti o addirittura sostituirle con balletti di repertorio.

Il 13 marzo 1898 *Thais* fu di nuovo messa in scena al Palais Garnier in una nuova versione (la seconda), e finalmente ottenne il favore del pubblico e della critica, che lodò le nuove pagine pur rilevandovi talune ascendenze wagneriane.

Altre rappresentazioni memorabili vi furono nel 1903 al Teatro Lirico di Milano con l'eccellente interpretazione di Lina Cavalieri, bravissima cantante e donna di grande fascino, e nel 1908 al Manhattan Opera House di New York (con Mary Garden come *Thais*).

Il libretto di Louis Gallet è tratto dal romanzo di Anatole France, apparso prima sulla "Revue des deux Mondes" col nome del protagonista maschile *Paphnuce* nell'estate del 1889 e poi pubblicato, nel 1890, dall'editore

Calmann-Lévy come *Thais*.

Il noto scrittore riprende il nome di una cortigiana greca, divenuta leggendaria per la sua bellezza e la sua sfrontata dissolutezza, valendosi come fonti delle *Vite dei santi Padri del deserto*, di un volume sugli *Scettici greci* dell'ellenista Brochard, di un dramma latino della monaca medievale Rosvita, ma soprattutto della *Tentation de Saint-Antoine* di Flaubert.

FOTO DI SCENA



Egli narra la storia dell'eremita Pafnuzio, che si reca in un'Alessandria grecizzante per convertire la celebre cortigiana Taide e riesce nel suo intento, ma ci rimette egli stesso la salute dell'anima.

France ricostruisce con efficacia, ma senza ombra di pedanteria erudita, l'atmosfera intellettuale e morale di quella civiltà greca già decadente, reintroducendo nella narrativa, sulle orme di Voltaire e degli altri illuministi a lui cari, il dialogo filosofico. Il testo ripercorre la perenne dialettica peccato-redenzione, carne-spirito, materialismo-misticismo, cara alla letteratura, al teatro, alla musica francese, grazie a figure quali Verlaine e Flaubert, Gustave Moreau e Massenet stesso. Va da sé che il libretto di Gallet non presenta lo stile, l'ironia ed il filosofeggiare del testo originale, ma, rimanendo fedele alla trama, conserva certe atmosfere di raffinato esotismo, l'eleganza, lo psicologismo, la sensualità.

Inoltre denota una buona sceneggiatura ed una prosa ritmata, estremamente adatta ad essere convertita in suono, ad esaltare le potenzialità dialogiche, conservative e comunicative del linguaggio vocale di Massenet.

Massenet riesce mirabilmente a cogliere le caratteristiche peculiari della fonte letteraria, esibendo uno stile prezioso, raffinato, levigato, che certamente richiama gli incanti del Panasse, da Théodore de Banville a Lecomte, allo stesso France.

L'esotico di *Thais* è diverso da quello di *Hérodiane*, del *Roi de Lahore* e di *Le mage*, è proprio in un Egitto alessandrino, guardato dalla cultura francese di fine secolo, misterioso e languido, ma anche sobrio e stilizzato. L'opera, oltre ad aver subito molte modifiche, conta due versioni fondamentali: l'una del 1894, l'altra del 1898.

L'opera si apre con il quadro della Thebaide: un *andante molto calmo* in 6/8 dal movimento ondulante, maggiormente accentuato dalle indicazioni dinamiche e suggerisce un'atmosfera di tranquillità austera. Palémon, un vecchio cenobita, dopo avere intonato una semplice preghiera, comunica il sogno premonitore dell'arrivo di Athanel. L'attesa dell'asceta è accompagnata da una misteriosa angoscia e tensione e, quando egli giunge, il tema che lo caratterizza, aspro e tormentato, ci comunica immediatamente lo stato d'animo del protagonista, turbato e desideroso di redenzione.

FOTO DI SCENA



Palémon lo invita alla saggezza ed alla preghiera. Durante il sonno Athanel ha la sua prima visione: una musica voluttuosa ed ammaliatrice, accompagnata dal suono dell'arpa, suggerisce effetti timbrici e colori che saranno di Debussy e prepara l'apparizione di Thais, che mima gli amori di Afrodite in un teatro colmo di folla urlante. Athanel si desta spaventato e sconvolto e comprende, risoluto, la missione che deve affrontare.

Salutati i Cenobiti e Palémon, parte per Alessandria. L'intero quadro presenta, sia per la struttura sia per la musica, delle evidenti analogie con un'altra scena monastica: la cella di Pimen al Monastero del Miracolo in *Boris Godunov*. Entrambe le scene comprendono la presenza di un monaco anziano ammonitore e di un giovane ardente ed ambizioso, la visione tentatrice dei sonni del monaco cadetto, diretta o narrata e la partenza finale di Grigori per la Polonia, di Athanel per Aléxandrie.

L'allegro maestoso a piena orchestra che apre il secondo quadro ci introduce in un ambiente completamente diverso dal primo, ricco di colori e di sapori marini. Lo splendore della città di Alessandria si offre all'asceta che sembra respingerla, intonando l'aria ("Voilà donc la terrible cité"); ma la passione, l'ampio respiro, il grande coinvolgimento, insiti nel canto e nell'orchestra, palesano immediatamente il conflitto interiore dell'animo del protagonista, combattuto tra due opposti sentimenti: terrorizzato, ma al tempo stesso affascinato dalla bellezza del mondo che lo circonda e che lo tenta.

La richiesta ("Ange du ciel souffles de Dieu") è più un' invocazione di aiuto per sé, che per la metropoli corrotta. L'entrata di Thais, vivace e frivola, svanisce immediatamente nell'*Andante lento*, soffuso di malinconia ("C'est Thais, l'idole fragile"), in cui la melodia asseconda gli echi e le vibrazioni della parola, realizzando quella ispirata simbiosi di sillabe e di suoni, tipica delle arie più ispirate di Massenet.

Dopo un breve dialogo tra Thais e Athanel, inizia il processo di seduzione della cortigiana nell'*Allegretto* ("Qui te fait si sévère"), supportato ed amplificato poi dall'intervento di Nicias e del coro, in un continuo crescendo che sfocia nella frase provocatoria del soprano ("Ose venir, toi qui braves Vénus"), culminante nel Do acuto.

Nella versione del 1894 la spinta dell'etere si collegava con la "Symphonie des amours d'Aphrodite", eseguita a sipario chiuso. Come nota Patrick Gillis, il brano "Lungo una decina di minuti (.....) riprende da una parte, nel golfo mistico e non dietro le quinte, i temi della visione

della prima Thebaide sviluppandoli ulteriormente; dall'altra Massenet introduce qui un materiale tematico originale: una lunga frase appassionata la cui caduta raffigura chiaramente il disegno dell'orchestra alla fine della ("air du miroir"), nel quadro seguente; infine un episodio centrale in cui flauti e clarinetti sgranano in Re minore una melopea orientaleggiante a cinque tempi".

FOTO DI SCENA



Il secondo atto inizia con l'aria di Thais ("Dis-moi que je suis belle"). Strutturata nella forma classica tripartita, presenta tuttavia caratteristiche singolari: il movimento particolare della melodia, che sale impennandosi all'acuto per poi ricadere subito dopo, l'irregolarità delle frasi, i continui cambiamenti espressivi, i ricami vocali, ma soprattutto l'andamento della sezione centrale prima concitata, quando Thais dialoga con il nulla, poi estatica e quasi sussurrata, nel momento in cui ella invoca Venere, con un accompagnamento quasi impercettibile di viole e

violoncelli.

Segue il duetto Thais-Athanel ("Allons, parle, à présent"), importante e risolutivo per la conversione della cortigiana, in cui il cenobita, anche se turbato e coinvolto emotivamente dalla bellezza femminile, mantiene un atteggiamento austero e, con impeto e veemenza, vince l'ironia di lei parlando d'amore e di vita eterna.

Il successivo *Andante* per violino con accompagnamento d'arpa ("Méditation"), pagina di grande lirismo, descrive mirabilmente il miracolo spirituale, la trasfigurazione estatica di quella che fu la donna impura; ed il tema che lo caratterizza tornerà nel resto dell'opera come emblema dell'acquisita salvezza della pentita.

Una musica orientaleggiante apre il secondo quadro che fa da sfondo al nuovo duetto Thais-Athanel ("Père, Dieu m'a parlé par ta voix"). Thais, ormai redenta e pronta a partire, porge un canto d'addio alla statuetta d'Eros fanciullo, subito interrotto dall'intervento impetuoso dell'asceta. L'arrivo di Nicias e della sua corte gaudente dà luogo al *divertissement*.

Articolato in sei numeri di carattere diverso, ora esotico, tratteggiato dal suono incantatore dell'oboe, ora brillante, mondano, fortemente scandito, ora elegante e grazioso, impreziosito dai virtuosismi del flauto, termina con l'apparizione della Charmeuse (un soprano leggero di coloratura), che "sviluppa le sue pose lente e formula i suoi passi leggeri, lanciando attraverso il canto delle due schiave - Crobyle e Myrtale - i raggi della sua voce".

Le due fanciulle, Crobyle e Myrtale, intonano un'ode morbida e sensuale dal sapore antico, in onore di Thais, in cui narrano della regina di Saba danzante, della sua pelle d'ambra pallida, del suo incedere lieve.

Dopo ogni strofa la Charmeuse esegue vocalizzi arabeschi, intensificando ulteriormente l'atmosfera magica che caratterizza tutta l'intera scena.

Il quadro dell'Oasis, che apre il terzo atto soltanto nella seconda versione di *Thais*, introduce nel deserto aspro e terribile.

Il suono dell'oboe su un accordo dissonante rivela la fatica del cammino nella sabbia arroventata, ma subito dopo, il motivo dell'oasi porge un vago sentore di freschezza e di ombra.

Dopo il canto di Thais ("O messenger de Dieu"), il duetto che segue Thais-Athanel sottolinea, per la prima volta nell'opera, l'intensa spiritualità tra i due protagonisti, immersa in una breve estasi mistica o forse amorosa.

Si ode in lontananza il Pater Noster, recitato da Albina e dalle monache; intanto il momento del commiato tra i due è percorso dal tema "della meditazione", che si porge come un commento sonoro ad un duplice, contrastante stato d'animo: la pace spirituale di Thais e l'angoscia tutta tenera di Athanel, costretto a partire e a lasciare per sempre la donna che ama.

FOTO DI SCENA



Il quadro della seconda Thébaïde ripresenta il materiale musicale udito in apertura d'opera, ma la tranquillità di prima è adesso infranta da un presentimento di terrore.

Athanel è angosciato dal ricordo della donna e, tormentato dal pentimento, confessa a Palémon i suoi tormenti. Poi si abbandona e a questo punto, nella prima versione di *Thais*, inizia la grande scena "della tentazione".

Il modello è certamente costituito dalle prime tre scene del quinto atto del *Faust* di Gounod, ossia la notte di valpurga sullo Harz. Vera e propria pantomima, con canti e danze, in cui s'intrecciano i momenti principali chiaramente illustrati nella partitura autografa dell'opera: precise didascalie, infatti, legano profondamente musica, azione e coreografia. Fin dalle prime recite questa scena non accolse il favore del pubblico per la mescolanza di mitologia pagana e religione, e pertanto venne in seguito espunta.

Segue una nuova apparizione di Thais che, come nel primo atto, canta il suo ("qui te fait si sévère"), lanciando poi la sfida provocante ("Ose venir, toi qui braves Vénus"). Sempre durante il sonno, alcune voci avvertono Athanel di Thais morente. La corsa disperata del cenobita verso il monastero ricorda quella di Charlotte verso la casa di Werther: il vento del nord e la neve vengono sostituiti dal *simoun* e dalla sabbia, ma identico è lo stato d'animo dei due personaggi.

L'orchestra descrive mirabilmente, con ritmo impetuoso ed incalzante, l'affanno del momento, finché il ritorno del tema della "*Méditation*" ci trasferisce immediatamente in un'atmosfera diversa, di pace e tranquillità: il giardino del monastero di Albina.

Mentre nella versione del 1894 la redenta appare coricata su un letto di porpora, sotto i raggi di un cielo d'oro, nella gloria di una luce di eterna beatitudine, attorno a lei si chinano figure serafiche, santi aureolati di luce sfolgorante, vestiti di stelle, tendono nelle mani giunte gigli d'argento e palme verdi, nella versione del 1898 Thais appare stesa immobile, all'ombra di un grande albero, nel giardino del monastero. L'ultimo duetto fra i protagonisti ("C'est toi, mon père") si sviluppa sullo sfondo del motivo della "*Méditation*".

Thais è rapita da una dolce estasi e non ode più le disperate dichiarazioni d'amore di Athanel; tutta l'esaltazione lirica dell'intera pagina termina con l'emissione di una voce del soprano sul lungo "La" acuto di "Dieu". Le ultime battute differiscono a seconda delle strutture: nella prima, dopo la

morte della protagonista, voci dall'alto, maledicevano l'ex asceta; nella seconda Athanel cade in ginocchio gridando ("Morte! Pitié!").

FOTO DI SCENA



La trama

Il cenobita Athanel vuole redimere la cortigiana Thais, che corrompe con la lussuria gli alessandrini e li spinge al culto di Afrodite. Per questo motivo lascia la Thébaïde alla volta di Alessandria, dove viene ospitato dall'amico Nicias, al momento amante di Thais.

Durante un banchetto organizzato in onore della cortigiana, l'asceta ammonisce costei a mutar vita e costumi ed ella, ancora noncurante, si esibisce nella pantomima degli amori di Afrodite.

Tuttavia, successivamente, desiderosa di riscattare la propria esistenza dedita al peccato, si converte e cerca rifugio in un cenobio nel deserto.

In quel luogo di preghiere e di meditazioni trova la sperata serenità

interiore, mentre Athanel, compiuta la sua missione di salvezza e tornato alla Thébaïde, confessa di aver perduto la pace dello spirito.

È subentrato in lui, contemporaneamente all'orgoglio di aver convertito la famosa peccatrice, il desiderio di una conquista del tutto terrena. Tormentato dal ricordo della sua bellezza, dopo averla sognata morente si precipita al monastero. Ella, stremata da tre mesi di penitenza, è ormai santa e distaccata dalle cose del mondo, non ode più le parole d'amore di Athanel, ma muore dolcemente tra le sue braccia in una celeste visione.

FOTO DI SCENA



HÉRODIADE

Tra il gioco dell'erotismo e l'aspirazione alla santità

All'epoca Massenet viene già considerato il cantore della donna, lo "storico dell'anima femminile"; e secondo quanto riferisce Louis Schneider, in quel momento il compositore stava sognando proprio un libretto operistico "in cui tutto quello che si prova di mistico nel culto della religione cristiana sarà applicato alla passione sessuale, e viceversa; dove, per esempio, i capelli della donna saranno il cilicio dell'uomo". Non è difficile immaginare l'entusiasmo immediato di Massenet per il progetto propostogli da Ricordi. Sembra certo che, pur essendo lusingato dall'idea di una prima alla Scala di Milano promessagli da Ricordi, egli abbia cominciato a considerare anche la prospettiva dell'Opéra di Parigi. Di conseguenza Massenet chiese al suo editore parigino, Georges Hartmann, di far tradurre in francese l'*Hérodiade* di Zanardini. Hartmann incarica Paul Milliet, giovane scrittore che più tardi Massenet nominerà con emozione chiamandolo "Il mio grande e superbo collaboratore nell'*Hérodiade*".

Per ragioni che non sono ancora state appurate, va a monte il progetto di una prima alla Scala. La prima dell'*Hérodiade*, di cui Massenet completa la partitura nel maggio 1881 dopo un intenso lavoro di rimaneggiamento del libretto svolto da Milliet e Hartmann (quest'ultimo sotto lo pseudonimo Henri Grémont), sembra dunque sicuramente destinata all'Opéra di Parigi.

Ma lasciamo la parola a Massenet: "All'inizio del 1881 la partitura dell'*Hérodiade* era terminata, e Hartmann e Milliet mi consigliarono di informare la direzione dell'Opéra.

I tre anni che avevo dedicato all'*Hérodiade* che erano stati per me una gioia ininterrotta sarebbero finiti in maniera indimenticabile e completamente inaspettata.

Malgrado l'avversione che avevo sempre trovato a bussare alla porta di un teatro, era necessario che mi decidessi a parlare di questa composizione, e mi recai dunque all'Opéra, avendo ottenuto un'udienza dal signor Vaucorbeil, allora direttore dell'Accademia nazionale di musica. Ecco il colloquio che ebbi l'onore di svolgere con lui: "Mio caro direttore, dato che l'Opéra è stata un po' casa mia ospitandovi il *Roi de Lahore*, mi permetta di parlarle di una nuova opera, l'*Hérodiade*!"

"Chi è il suo poeta?"

"Paul Milliet, un uomo di grande talento e che amo infinitamente"

"Anch'io l'amo infinitamente, ma..... con lui avrà bisogno di un.....
(cercando le parole giuste)..... un carcassiere!"

"Un carcassiere!" risposi balzando dallo stupore: "un carcassiere!..... ma che razza di animale sarebbe?"

"Un carcassiere", aggiunse con tono sentenzioso l'eminente direttore, "Un carcassiere è uno che sa dare una solida carcassa ad un brano; e dato che lei stesso non è sufficientemente carcassiere, nel senso esatto della parola, mi porti un'altra opera, e il teatro nazionale dell'Opéra le sarà aperto!".

FOTO DI SCENA



Avevo capito: le porte del teatro dell'Opéra restavano chiuse; e qualche giorno dopo questo incontro doloroso, appresi che le scene del *Roi de Lahore* erano state rigorosamente rimesse nel deposito della rue Richer già da lungo tempo, il che significava l'abbandono definitivo del cartellone".

Che cosa era successo? La prima del *Roi de Lahore* era avvenuta nel 1877 sotto l'egida di Halanzier, la quale però si era conclusa nel 1879. Il nuovo direttore dell'Opéra, Auguste-Emanuel Vaucorbeil, era anche lui compositore; sembra che, colto da gelosia, egli abbia voluto vendicarsi

dei propri insuccessi a spese di Massenet, naturalmente usando come pretesto il soggetto "scottante" e poco opportuno dell'opera.

Ma il suo rifiuto dell'*Hérodiade* andò a beneficio del Théâtre de la Monnaie di Bruxelles: il direttore Oscar Stoumon si affrettò a mettere in scena l'opera la cui prima avveniva il 19 dicembre 1881 e valse al teatro uno dei momenti più memorabili di gloria.

Shneider riferisce che si recarono a Bruxelles più di quattrocento parigini per assistere alla rappresentazione. La regina del Belgio fece onore all'avvenimento con la sua presenza. Tra le celebrità del mondo musicale era presente il compositore Saint-Saens ed altri e l'illustre cantante Pauline Viardot, di cui una allieva Marthe Duvivier, nel frattempo divenuta prima donna del Théâtre de la Monnaie, interpretò il ruolo di Salomè.

Per il resto il cast della prima era formato da Blanche Deschamps nel ruolo di Hérodiade, dal tenore Edmond Vergnet (Giovanni), dal baritono Adolphe-Theophile Manoury (Erode) e dal basso Léon Gresse (Fanuele). Tutti gli artisti furono ammirati per il talento vocale e le qualità drammatiche.

L'*Hérodiade* godette di ben 55 rappresentazioni durante una sola stagione a Bruxelles, e in seguito conquistò i grandi palcoscenici europei della lirica e trionfò anche su quelli lontani di Rio de Janeiro nel 1889, di New Orleans nel 1892 e del Cairo nel 1894.

L'opera raggiunse Parigi soltanto il primo febbraio 1884 quando fu rappresentata, in italiano, al Théâtre-Italien. Il debutto in Francia dell'*Hérodiade* in lingua francese ebbe luogo a Nantes il 29 marzo 1883, ma all'Opéra di Parigi fu messa in cartellone, con Fanny Heldy nel ruolo di Salomè, soltanto nel dicembre 1921, ben quarant'anni dopo la prima di Bruxelles.

Il grande successo dell'opera incontrò tuttavia anche qualche ostacolo, soprattutto a Lione, dove provocò l'indignazione dell'arcivescovo, cardinale Gaverot, il quale tentò invano di ottenere dal Papa Leone XIII la scomunica del compositore e del librettista.

Dopo la prima rappresentazione Massenet fece vari rimaneggiamenti aggiungendo, in due occasioni diverse, le scene della camera di Erode e della dimora di Fanuele.

Vista attraverso l'ottica di oggi, l'*Hérodiade* può sembrare un'opera da museo, ancorata alle convenzioni tradizionali dell'opera di grande spettacolo coltivata da Meyerbeer e Spontini.

Ma è opportuno ricordare che ancora nel 1926 Louis Schneider la giudicò "difficile da capire". È rimasta almeno parzialmente impressa nella memoria del grande pubblico di appassionati di lirica per due brani celebri: l'ineffabilmente casta e sensuale ("Il est doux, il est bon") di Salomè e la lancinante allucinazione mentale e carnale di Erode, ("Vision fugitive").

FOTO DI SCENA



Tuttavia, l'opera integrale rivela, sia sulla scena che all'ascolto, una gamma straordinariamente ampia che sorpassa di gran lunga quelle qualità, abitualmente decantate, di fascino voluttuoso e di delicata tenerezza. Il compositore vi dispiega infatti una notevole varietà di colori orchestrali creando una possente drammaturgia con la scrittura corale, e dimostra inoltre di saper giocare abilmente con i cambiamenti di tonalità, spostando i motivi di toni interi e di semitoni con lo scopo di evitare la monotonia.

Naturalmente si potrebbe anche condividere l'opinione di Maurice Barrès, il quale ha constatato che la musica di Massenet "Non riesce a diventare

una storia abbastanza netta ed infinita perché possa sembrare viva e reale come avviene con un dramma di Wagner".

Ma non si può negare che essa ha il potere di incantarci al punto da rendere trascurabili le bizzarrie di un libretto che maltratta i dati storici, e che in compenso con la sua differenziazione timbrica e l'insinuante opulenza sonora ci rende sensibili - preannunciando già il *Thais* - ai turbamenti interiori di un essere umano diviso tra sensualità e l'ascetismo, tra il gioco dell'erotismo e l'ispirazione alla santità.

La trama

ATTO I

Un cortile esterno nella reggia di Erode

Si è levato il sole. Giunti da città lontane, i mercanti si preparano per la giornata. Quel che inizia come innocuo battibecco degenera ben presto in reciproche invettive tra le varie tribù, minacciando di diventare una vera e propria rissa.

Il caldeo Fanuele riesce a calmare i mercanti, esortandoli ad unirsi: la rivolta, che libererà la Giudea dal giogo dei romani e le assicurerà un futuro migliore, è ormai imminente.

Salomè esce dal palazzo. Fanuele è l'unico a sapere che è figlia di Hérodiade; vedendola in questo luogo lui rimane sorpreso e nello stesso tempo inquieto. Salomè gli narra della sua continua e vana ricerca della madre che non ha mai conosciuto, e delle parole del profeta (Giovanni Battista) che le hanno recato consolazione nella solitudine.

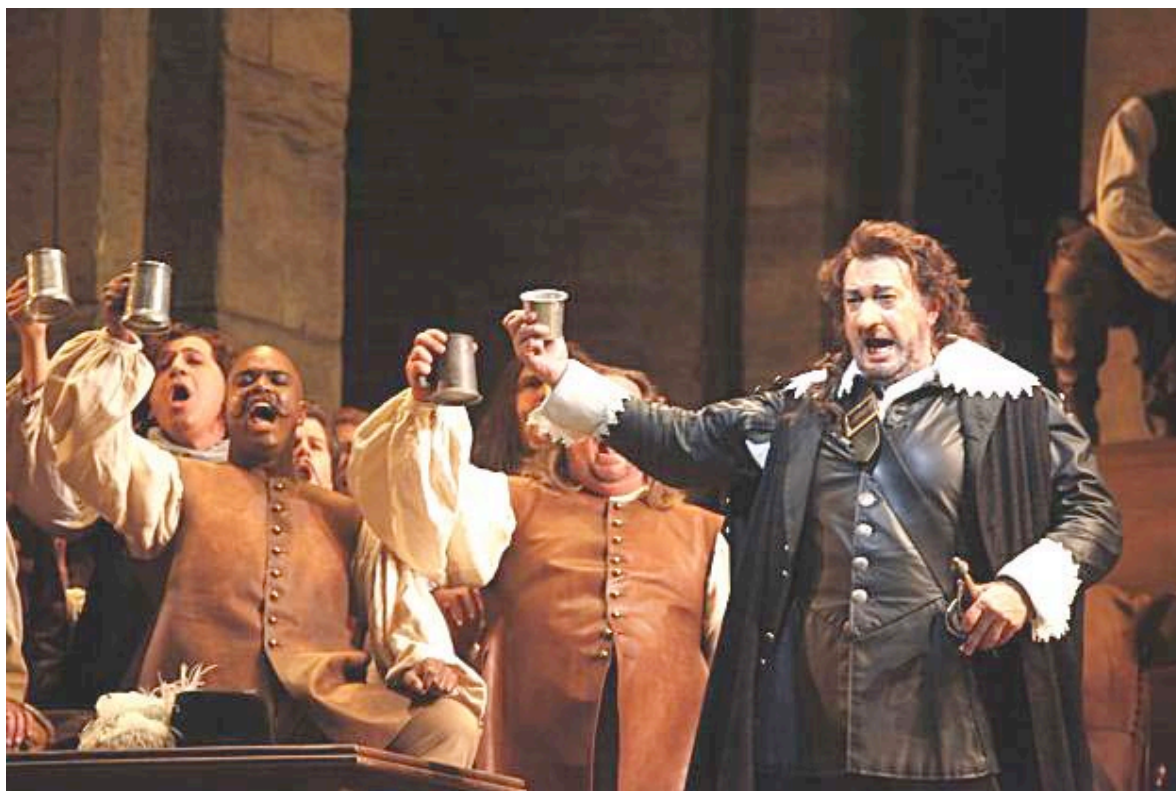
Lei lo ama e ne ha seguito i passi fino a Gerusalemme. Nel momento in cui la fanciulla si allontana, le danzatrici della corte del tetrarca escono dai giardini avviandosi verso la reggia. Erode esce dal palazzo; accortosi che fra le danzatrici manca Salomè, della cui bellezza è rimasto affascinato, esprime la profonda ammirazione che prova per lei.

In quel momento appare Hérodiade, in preda a violenta emozione: è appena stata insultata pubblicamente dal profeta, che l'ha apostrofata col nome ignominioso di Gesabel e ha pronunciato delle minacce contro di lei. Come vendetta per l'oltraggio pretende da Erode la testa di Giovanni. Ma il tetrarca si rifiuta, sia perché è consapevole del forte carisma di

quest'uomo tanto riverito dagli Ebrei, che hanno trovato in lui il consolatore della loro miseria, sia perché nutre qualche speranza di sfruttarlo come alleato contro la dominazione romana.

Al colmo del furore, Hérodiade dichiara di voler compiere lei stessa l'azione. A queste parole appare Giovanni, la cui maledizione ("Nessuno avrà mai pietà del tuo dolore!") la riempie di terrore. Hérodiade ed Erode, anche quest'ultimo terrorizzato, rientrano frettolosamente nella reggia. Nel frattempo è ritornata Salomè, la quale si precipita da Giovanni confessandogli il proprio amore. Commosso dalla sua giovinezza, il profeta le si rivolge con bontà e cerca di convincerla a spiritualizzare la sua passione.

FOTO DI SCENA



Annunciando la nascita di una buona fede, ("Auora di vita e d'immortalità"), la supplica di elevare la sua anima al cielo; quindi si libera dalle braccia di Salomè, che cade estaticamente in ginocchio.

ATTO II

Scena I

La camera da letto di Erode

Disteso sul suo letto, Erode è incapace di dormire ed ordina alle schiave di danzare per ricordargli Salomè, la cui immagine lo ossessiona. Una di esse gli suggerisce di bere un filtro che ha il potere di far sorgere davanti a lui l'immagine della persona amata.

La bevanda provoca in lui un delirio durante il quale vede Salomè, che lo supplica di cedere ai propri desideri. L'arrivo di Fanuele lo risveglia dal sogno. Il tetrarca lo sconsiglia di guarirlo dal suo amore, ma Fanuele ha soltanto parole di rimprovero per la debolezza che il sovrano sta dimostrando in un momento cruciale in cui il reame è in pericolo.

Erode afferma di essere certo di trionfare sull'odiato potere straniero, grazie all'alleanza con i popoli vicini, anch'essi soggiogati dai romani

Scena II

Una piazza pubblica di Gerusalemme, durante le ultime ore del giorno.

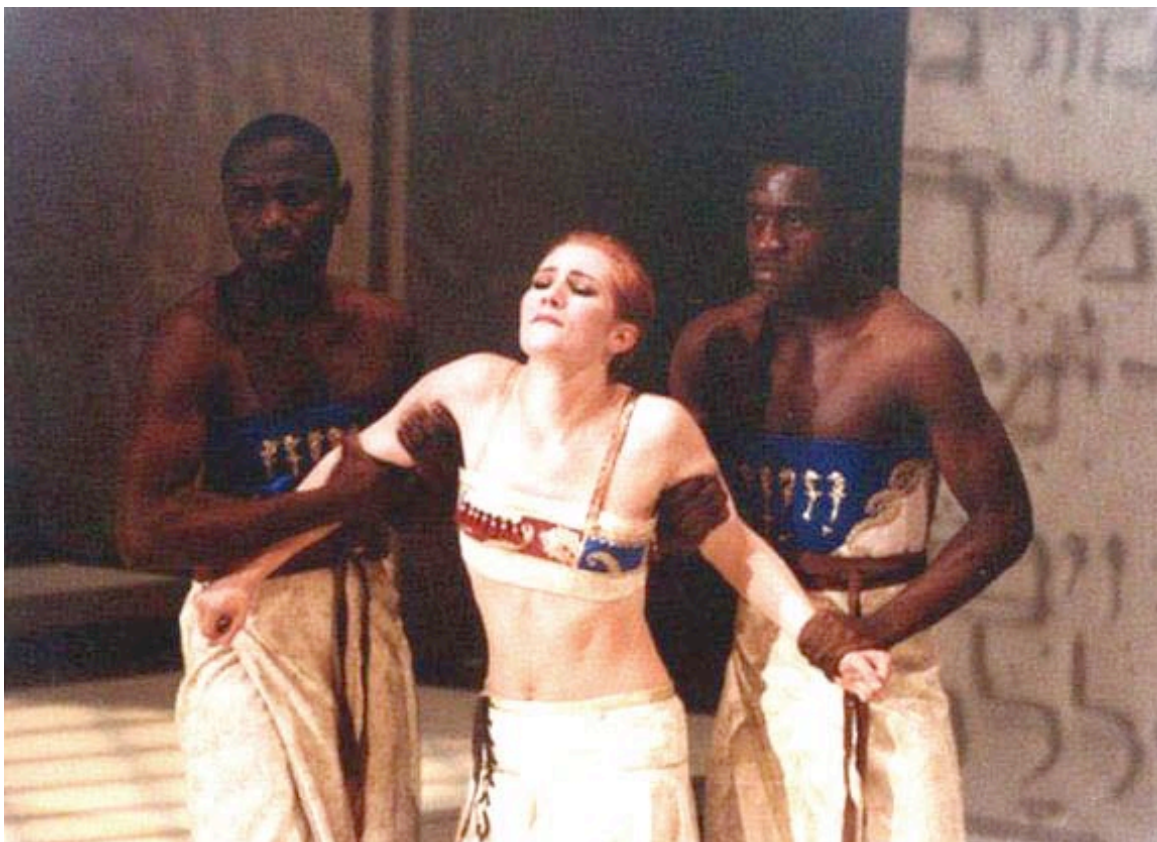
Erode si rivolge al popolo, incitandolo a sollevarsi contro l'invasione romana. La folla giura di seguirlo fino alla morte ed i messaggeri delle varie tribù gli assicurano il loro appoggio. Quando l'entusiasmo raggiunge il punto culminante, Hérodiade li esorta a prestare ascolto alle fanfare che accompagnano l'arrivo del proconsole romano Vitellio, giunto per apprendere i desideri del popolo.

La folla pretende che Roma restituisca il tempio ad Israele e rispetti le funzioni del gran sacerdote. Vitellio assicura che Tiberio esaudirà questo legittimo desiderio.

Convintasi nel frattempo della lealtà di Roma, la folla acclama il proconsole e i suoi soldati. Appare quindi Giovanni seguito da Salomè e

dalle donne di Canaan. Riconoscendo Salomè, Erode la indica a Fanuele. Hérodiade, la quale si è accorta dell'eccitazione del marito, vede avvicinarsi l'ora della sua vendetta: quando Vitellio la interroga sul profeta, lei lo descrive come un pazzo assetato di potere. Su ordine del proconsole, i littori circondano Giovanni, il quale con estrema calma proclama: ("Ogni giustizia viene dal cielo").

FOTO DI SCENA



ATTO III

Scena I

La dimora di Fanuele

Assorto nella contemplazione del cielo stellato, Fanuele interroga gli astri sull'essenza del profeta: la sua natura è umana o divina?

La meditazione viene improvvisamente interrotta dall'arrivo di Hèrodiade la quale, divorata dalla gelosia, gli chiede di mostrarle l'astro che governa la sorte della donna che l'ha derubata dell'amore del re.

Soltanto la sua figliola perduta potrebbe liberarla dal dolore. Colta da oscuri presagi, la regina nega la verità nel momento in cui le viene rivelata da Fanuele, e si rifiuta di riconoscere in Salomè la figlia perduta: per lei non è che una rivale.

Indignato, Fanuele la scaccia maledicendola: "Vattene: non sei che una donna! madre, giammai!".

Scena II

Il tempio sacro

Entra Salomè, riuscendo a stento a reggersi in piedi dopo una notte passata vegliando.

Dal palazzo si odono canti di lode ai sovrani. Salomè implora Dio di salvare Giovanni che è stato incarcerato in una cripta.

Sposata, si adagia per terra nel momento in cui entra Erode. Salomè respinge il corteggiamento del tetrarca, e ne provoca il furore quando confessa di amare un altro, "più forte di Cesare, degli eroi più grande".

Erode minaccia di consegnarla al carnefice insieme con l'altro.

La folla entra nel tempio, seguita da Hèrodiade, Fanuele, Vitellio ed i romani, per assistere all'esposizione del tabernacolo.

I sacerdoti chiedono la morte del sobillatore. Giovanni viene condotto davanti ad Erode. Questi spera ancora di servirsi di lui per i suoi progetti, ma si dichiara disposto ad interrogarlo.

Alle ingiunzioni insistenti dei sacerdoti, Erode risponde di non poter condannare un folle; approfittando di un attimo di tumulto della folla, promette a Giovanni di salvarlo se sarà disposto ad aiutarlo nei suoi piani.

Ma il profeta respinge solennemente la proposta. Quando le guardie del tempio stanno per afferrarlo, esce dalla folla Salomè che si precipita davanti a Giovanni chiedendo di poter condividere con lui il suo destino. In quel momento Erode si rende conto che Salomè è innamorata del profeta. Per vendicarsi, pronuncia la sentenza di morte contro la “cortigiana” Salomè ed il suo “odioso amante”.

FOTO DI SCENA



ATTO IV

Scena I

Un sotterraneo del tempio

Nell'oscurità e nella solitudine della cripta, Giovanni è in estasi davanti alla prospettiva dell'imminente martirio.

Egli lascia questo mondo senza rimpianti, ma lo opprime il ricordo di questa fanciulla "i suoi radiosi tratti mi rimangon presenti davanti agli occhi". Colto da dubbio improvviso, Giovanni interroga il Signore per sapere se è veramente l'uomo scelto o semplicemente un comune mortale. In quell'attimo appare Salomè. Giovanni non la respinge, poiché la morte trasfigurerà il loro amore "nel cielo raggiante di luce". Ma in quel momento appare il gran sacerdote per condurre il profeta alla sua esecuzione. Nonostante l'accanita resistenza di Salomè, essa viene separata da Giovanni: Erode all'ultimo momento le ha concessa la grazia.

Scena II

La sala dei banchetti nel palazzo del proconsole.

I Romani celebrano la loro vittoria e la gloria dell'impero. Erode, Hèrodiade e Vitellio entrano nella sala seguiti da Fanuele.

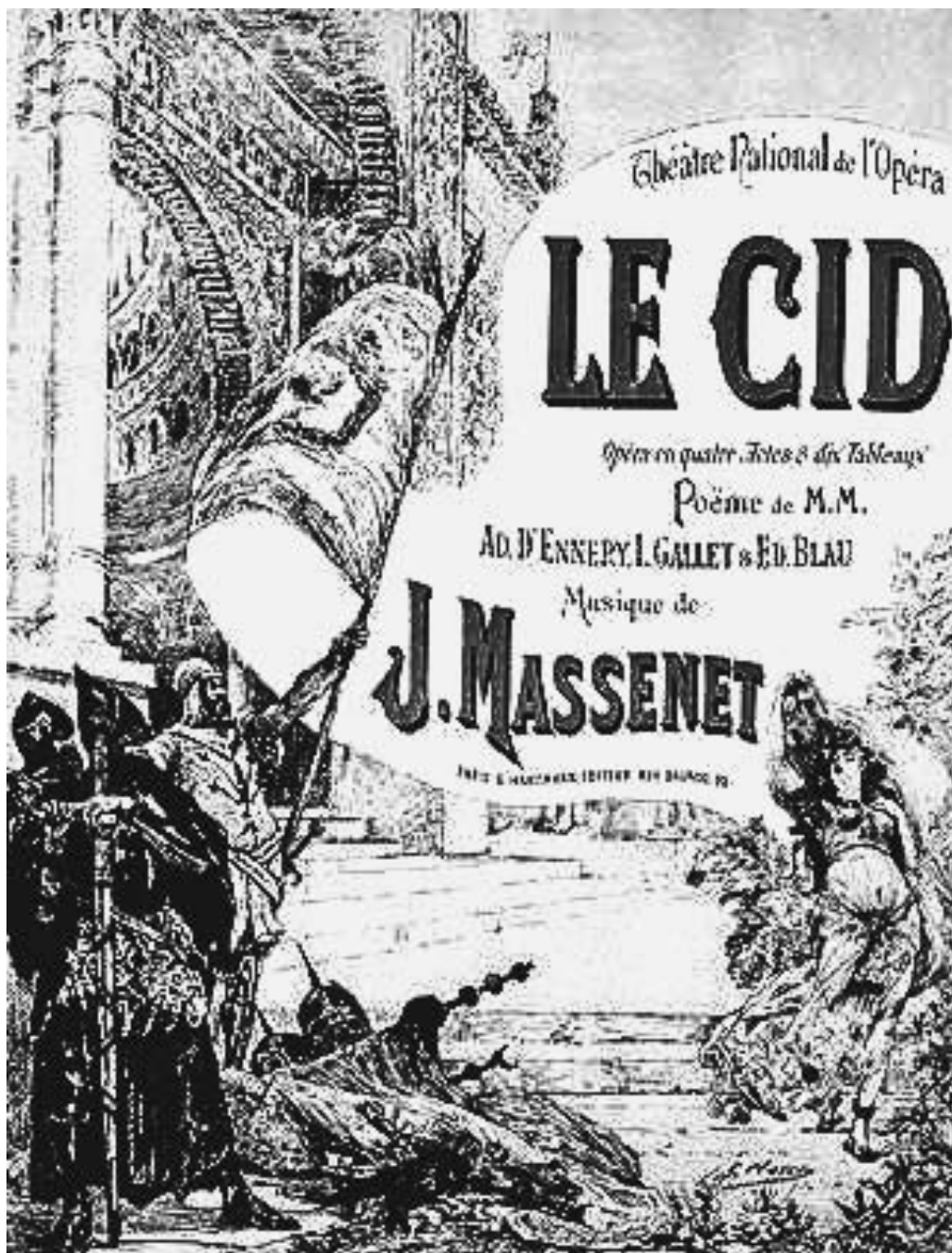
Salomè si libera dalle guardie ed implora la grazia per il profeta che l'aveva accolta e consolata nella disperazione quando una madre inumana l'aveva abbandonata "per un imene infame". Le sue lacrime hanno l'effetto di placare il furore di Hèrodiade la quale, commossa, sta per riconoscere sua figlia.

Esitante, la regina sarebbe pronta a cedere alle insistenti preghiere di Salomè, quando appare in scena il carnefice con la spada insanguinata. Salomè si scaglia contro Hèrodiade per ucciderla perché ha causato la morte di Giovanni.

Quando la regina la supplica di avere pietà di lei e le rivela di essere sua madre, Salomè si trafigge con il pugnale e muore davanti agli occhi della folla atterrita.

LE CID

Massenet cominciò a lavorare a *Le Cid* già durante le repliche di *Manon* (1884). Il libretto di d'Ennery, Blau e Gallet, secondo quanto gradiva il pubblico parigino dell'epoca, è una volgarizzazione di un'opera celebre della storia letteraria di Francia: *Le Cid ou L'honneur Castillan* di Corneille (1638).



Del testo originale sono state riprese le situazioni principali e citati perfino alcuni versi, che possono stonare, sembrare discutibili e non adatti in una lingua della seconda metà dell'Ottocento. Il soggetto incentrato sul *Cid Campeador*, cioè il signore e vincitore di battaglie, si può far risalire ad un personaggio storico: Rodrigo Diaz de Vivar, guerriero castigliano vissuto alla corte di Don Sancho nel XI sec..

La sua esistenza e l'autenticità delle sue gesta furono discusse fino al XV sec. e poi confermate, nel secolo scorso, dall'arabista spagnolo J. A. Conde e dallo storico tedesco V. A. Huber.

FOTO DI SCENA



Cavaliere di nobili virtù ed invitto campione della cristianità, divenne un simbolo ed un mito doppiamente coronato dalla storia e dalla poesia.

Numerose sono infatti le fonti letterarie che esaltano le sue gloriose imprese: il *Carmen Roderici Campidocti o Inno del Cid*, breve poemetto latino, il *Poema o Cantar de mio Cid* (XII sec.), che costituisce il monumento più importante e più antico della poesia epica spagnola, la *Cronica rimada*, i *Romances* sul Campeador, che ebbero inizio sin dal XV sec. e altri drammi storici successivi, tra cui il lavoro di Corneille (tragicommedia) che si rifà al dramma spagnolo di Guillét de Castro *Las Mocedades del Cid* (1628).

Il libretto di *Le Cid* era già stato scritto da Gallet e Blau nel 1873 per Georges Bizet, il quale si occupò della sua realizzazione in musica contemporaneamente a *Carmen*; tuttavia il lavoro non venne mai rappresentato per motivi contingenti (l'incendio dell'Opéra) e Bizet lo accantonò, interessato maggiormente a *Carmen* e ad *Arlesienne*.

Dopo oltre dieci anni l'editore Hartmann, ottenuta l'autorizzazione, lo riprese in mano per proporlo a Massenet. Naturalmente il nostro compositore chiese dei cambiamenti: fu soppressa la scena del mendicante, si aggiunse quella in cui Chimène scopre in Rodrigo l'uccisore di suo padre (nel secondo quadro del secondo atto), tratta da un dramma di d'Ennery, e la scena dell'apparizione di San Giacomo de Compostela presa dal *Romancero*, di cui José Maria de Hérédia aveva pubblicato alcuni frammenti sulla "Revue des Deux Mondes", tradotti per la prima volta in francese.

La partitura del *Cid* viene composta molto rapidamente: il 13 aprile 1885 l'opera è già terminata ed il 30 novembre dello stesso anno va in scena a Parigi al Théâtre dell'Opéra diretta da Jules Garcin, nella stessa sera in cui all'Opéra-Comique si dava *Manon* (ormai alla sua oltre ottantesima rappresentazione). Il lavoro è accolto molto calorosamente; bissati l'*Alleluia*, la *sevillana* della Mauri, l'aria di Don Diego, il duetto del terzo atto tra Chimène e Rodrigue ed altre pagine.

Le Cid sarà di nuovo rappresentato l'anno seguente il 26 marzo 1886, sempre nella medesima sede, presente lo stesso Verdi e nel 1890 in Italia, alla Scala di Milano e all'Argentina di Roma, riscuotendo un luminoso successo.

Il libretto risulta riuscito e di buona fattura quanto a taglio scenico, ma presenta una diversificazione non duttile ed una rigidità linguistica poco adatta a fondersi con la musica. Come tutti i lavori di Massenet destinati

all'Opéra, *Le Cid* rivela una struttura da *grand-opéra* per il notevole sfarzo dell'allestimento scenico, per la presenza di un'azione coreografica elaborata e per le grandi scene di massa, le battaglie ed i cortei; uno spettacolo che sicuramente avrebbe riscosso il plauso del pubblico parigino, ma, al tempo stesso, poco consono alla sensibilità musicale di Massenet, più incline all'introspezione; le pagine migliori, infatti, sono quelle in cui si scruta l'intimo dell'animo umano e la melodia fluisce morbida, delicata, sensuale.

BOZZETTO



Le Cid si apre, come *Le Roi de Lahore*, con un *ouverture* (cosa piuttosto rara in Massenet, che preferisce preludi molto brevi), proponendoci i principali temi dell'opera, escluso quello di Rodrigo che lo accompagna sin dalla sua prima apparizione, inseriti in una struttura ben precisa, quella della forma-sonata.

Una pagina caratteristica dell'opera è rappresentata dalle danze: *castillane*, *andalouse*, *aragonaise*, *aubade*, *catalane*, *madrilene* e *navarraise* che, oltre alle melodie ed ai ritmi particolari, racchiudono delle vere e proprie "impressions d'Espagne", come scrive il critico Maurizio Modugno. Il motivo del primo brano, la *castillane*, Massenet lo aveva già sentito addirittura in Spagna (probabilmente nel 1831 a Barcellona, dove fu data la prima del *Roi de Lahore*) suonato da due flauti e da alcune chitarre; e se anche presentava degli errori dal punto di vista armonico, egli lo annotò ugualmente.

FOTO DI SCENA



Destinato alla danzatrice Rosita Mauri, questo balletto offre ritmi molto interessanti. Tra le diverse parti ricordiamo quella dell'infante ("Plus de tourments et plus de peine"), quella di Don Diège ("Qu'on est digne d'envie") che risponde alla richiesta di giustizia reclamata da Chimène, la preghiera di Rodrigue ("O souverain, o juge, o Père") implorante l'aiuto di San Giacomo di Compostela, ma soprattutto degna di nota è l'aria di Chimène ("Pleurez mes yeux"), che presenta caratteristiche singolari, sia per il trattamento dell'orchestra, sia per la scrittura vocale.

L'orchestra ha un notevole rilievo non solo nell'ampia introduzione, ma anche perché è in continua dialettica con la linea del canto, mentre la voce si sposta di continuo dal registro grave all'acuto e viceversa, riuscendo così ad aumentare la tensione ed il fervore fino a raggiungere l'apice di passione nella frase ("Tu ne saurais jamais conduire").

Anche il duetto successivo Rodrigue-Chimène ("O jours de première tendresse") è ispirato; ove Massenet esprime gli stati d'animo dei due innamorati travolti da sentimenti contrastanti, tormentati dall'insicurezza, ripiegati a contemplare le loro debolezze e disillusioni.

Il quarto atto conclude l'opera trionfalmente con grande ostentazione di vessilli, trombe, popolo inneggiante che acclama il vincitore, ritmi che scandiscono il passo da parata e insiemi vocali con numerosi acuti dedicati ai protagonisti.

Un finale maestoso, richiesto dalle esigenze del libretto e ben realizzato, ma non pienamente congeniale alle migliori doti del compositore.

LA trama

A Burgos nell'XI sec., durante la guerra contro i Mori

Il re ha nominato Rodrigue de Bivar detto "Le Cid" cavaliere e Don Diègue (padre di Rodrigue) tutore del principe ereditario. Il conte de Gormas medita d'ottenere l'onore attribuito a Don Diègue ed offende pubblicamente il rivale.

Rodrigue ama, ricambiato, la figlia del conte, Chimène, ma, per vendicare l'offesa fatta al padre, sfida ugualmente Gormas a duello e lo uccide. Chimène viene a sapere che il promesso sposo è colpevole. Nella grande piazza di Burgos il re e l'infanta assistono a danze e festeggiamenti. Chimène giunge ed esige che sia fatta giustizia, ma la punizione del giovane viene rimandata, perché i Mori dichiarano guerra alla Spagna e Rodrigue chiede di partire e di dare la propria vita per la patria.

FOTO DI SCENA



Prima di andare a combattere domanda perdono alla fanciulla amata, la quale, triste e sconsolata, gli augura di tornare vincitore. Rodrigue ha paura dell'imminente battaglia e chiede la protezione e l'aiuto di San Giacomo di Compostela, che gli appare predicendogli la vittoria.

Lo scontro termina e Rodrigue ritorna vincitore, viene acclamato da tutti come Cid Campeador, ma il re deve ugualmente punirlo per la morte di Gormas e decreta che sia la stessa Chimène a decidere sulla sorte dell'amato.

La fanciulla lo ha perdonato e quando il Cid tenta di uccidersi, ferma la sua mano. I due giovani possono unirsi in matrimonio con la benedizione del re.

FOTO DI SCENA



ESCLARMONDE

La nascita di *Esclarmonde* è strettamente legata all'incontro di Jules Massenet col giovane soprano californiano Sibyl Sanderson (1865-1903). Il personaggio della principessa-maga nasce per lei, per la sua voce straordinaria che si estende fino al Sol sopracuto, per il suo viso ed il suo sguardo, affascinanti a detta dei contemporanei.



L'incontro di Massenet con la Sanderson e con il soggetto di *Esclarmonde* ha quasi del miracoloso se si presta fede al racconto fatto dallo stesso compositore nelle sue memorie, non sempre attendibili.

Massenet conobbe Sibyl nel 1887 in un salotto parigino, dove lei cantava l'aria della regina della notte, dal *Flauto magico* di Mozart, lasciandolo estasiato ed allibito. All'indomani di questo incontro il suo editore, Georges Hartmann, gli sottopose il manoscritto di *Esclarmonde* ed allora, dopo una rapida scorsa al soggetto, il compositore si rese conto di aver appena incontrato l'interprete adatta, anzi l'unica interprete possibile.

FOTO DI SCENA



Sia che abbia davvero avuto un legame sentimentale con Massenet, sia che ciò non risponda al vero, il ruolo svolto da Sibyl nel corso della stesura dell'opera andò al di là di quello della musa ispiratrice: ella partecipò costantemente al lavoro di Massenet, ed in particolare all'orchestrazione, che ebbe luogo durante un loro soggiorno a Vevey, nel luglio e agosto 1888. Lo stesso compositore lo riconobbe, prima dedicandole la prova di stampa dello spartito con parole eloquenti ("a Mademoiselle Sibyl Sanderson, la creatrice della parte di Esclarmonde, quest'opera che è stata scritta per lei") e poi facendole apporre la firma nell'ultima pagina della partitura manoscritta, accanto alla sua.

Il soggetto dell'opera venne tratto da un romanzo del XII sec., *Parthenopeus de Blois*, scoperto dal librettista Alfred Blau nella biblioteca di Blois nel 1871, e rielaborato con l'aiuto di Louis de Gramont in un libretto intitolato *Pertinax*, offerto in prima battuta, nel 1832, al compositore belga Auguste Gevaert che non ne fece niente.

Pertinax rientrava in quel filone medioevale-mistico-orientale assai di moda dopo che Catulle Méndes aveva invitato i musicisti francesi a creare una mitologia nazionale sulla scorta di quella wagneriana, e che aveva già prodotto opere come *Sigurd* di Reyer, o *Le Roi d'Ys* di Lalo, ed in seguito produrrà *Fervaal* di D'Indy. A tale filone Blau e Gramont aggiunsero suggestioni provenienti dall'*Orlando Furioso*, come il nome del protagonista maschile, Roland, l'isola incantata come luogo della passione, chiare reminiscenze degli amori di Ruggero e Alcina, ed anche un pizzico di *Lohengrin*, nel divieto ingiunto da Esclarmonde all'amante di conoscere la sua identità, nonché, pure, qualcosa della *Valchiria* - il sonno in cui precipita la protagonista.

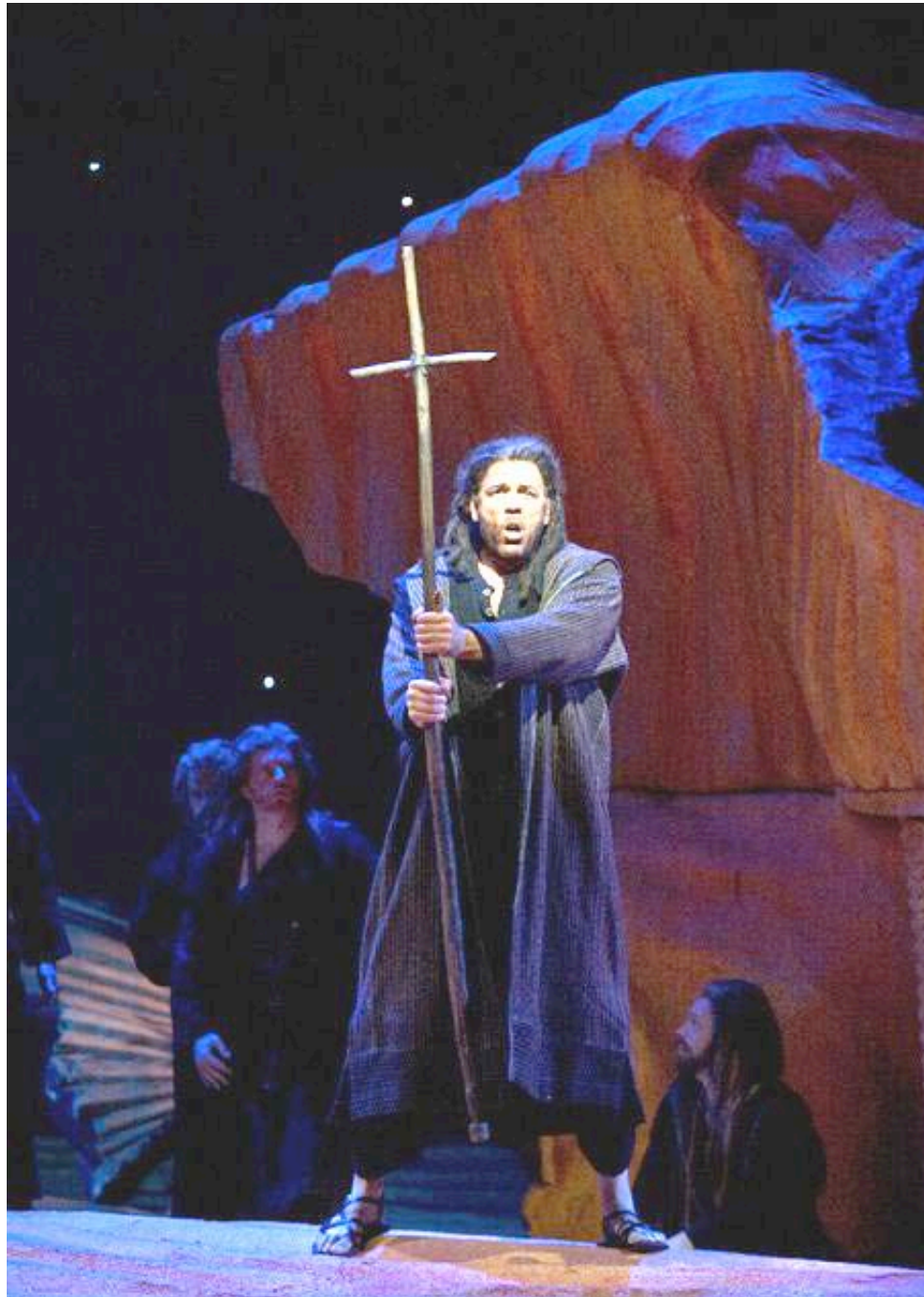
Per il soggetto, per l'orchestrazione, e soprattutto per l'uso dei *Leitmotive*, *Esclarmonde* è ritenuta comunemente l'opera più "wagneriana" di Massenet. Egli fu sicuramente uno dei primi musicisti francesi a studiare Wagner, per il quale dichiarò più volte pubblicamente la propria ammirazione.

In un'intervista a "Le Figaro" del 19 gennaio 1884 individuava il miglior merito di Wagner nell'aver privilegiato la creazione di un'atmosfera drammatica, piuttosto che quella dei singoli personaggi, al contrario dei maestri italiani.

E in effetti, in *Esclarmonde* si accentua l'uso, già presenti in *Manon*, di motivi detti "caratteristici", legati ad un personaggio o ad un sentimento, e motivi "di situazione" affidati all'orchestra, che producono invece uno

"sfondo"; su questi ultimi Massenet costruisce ogni scena. In *Esclarmonde* sono presenti nove "motivi caratteristici" principali, tra i quali quelli di Esclarmonde, di Roland, delle nozze, del torneo e due diversi per la magia.

FOTO DI SCENA



Sul modello wagneriano, anche l'amplissima tavolozza orchestrale viene sfruttata ai fini drammaturgici, utilizzando certi colori in determinate situazioni.

La maestria di Massenet in questo campo è ormai somma; a proposito del duetto del secondo atto il critico Camille Beillague ebbe a dire che la strumentazione di Massenet, già "lussureggiante", era divenuta persino "lussuriosa". Pertanto il "wagnerismo" di Massenet non è mai mera imitazione, ma riappropriazione creativa del linguaggio operistico allora più avanzato ed adeguato al soggetto.

L'opera ebbe un grandissimo successo, anche grazie all'interpretazione della Sanderson, il cui Sol sopracuto venne soprannominato la "nota-Eiffel", con riferimento alla famosa Tour inaugurata per l'Esposizione universale di quell'anno. Restò memorabile in particolare la scena dell'incantesimo nel primo atto: per la prima volta fu utilizzata la lanterna magica che proiettava su uno schermo sette quadri di Eugène Grasset, raffiguranti l'evocazione di Roland da parte di Esclarmonde.

La trama

ATTO I

A Bisanzio l'imperatore Phorcas ha deciso di abdicare in favore della figlia Esclarmonde, che però salirà sul trono solo al compimento del suo ventesimo anno, e dopo che un torneo avrà proclamato il cavaliere degno di essere suo sposo.

Fino ad allora Esclarmonde dovrà tener velato il suo volto. Ma Esclarmonde confessa alla sorella Parséis di essere innamorata del giovane cavaliere Roland e, saputo da Èneas, fidanzato di Parséis, che il re Cleomer ha deciso di dare in moglie a Roland la figlia Bathilde, decide di trasportare l'amato in un'isola incantata, dove lo sedurrà.

Comincia dunque l'incantesimo: in una visione appare un'immagine di Roland, che si trova a caccia nelle Ardenne, ed una barca che lo condurrà all'isola misteriosa. Lì Roland si risveglia tra le braccia della principessa. Ella gli offre di diventare suo sposo e di procurargli onore e gloria, purché non cerchi mai di svelare la sua identità ("Va.... je suis belle et desirable"); segue un interludio orchestrale che commenta la notte dei

due amanti.

L'indomani Roland parte per liberare Blois assediata dai saraceni ma Esclarmonde gli promette che lo raggiungerà ogni notte dovunque egli sarà, e gli regala una spada magica.

ATTO II

FOTO DI SCENA



Il cavaliere, vittorioso sui saraceni, rifiuta la mano della principessa Bathilde facendo insospettare l'arcivescovo di Blois che, in confessione, lo costringe a rivelare il suo segreto. Sopraggiunge la notte e con essa la bella principessa. I due amanti si sono appena stretti in un abbraccio quando l'arcivescovo irrompe, esorcizzando Esclarmonde e strappando il suo velo. Tra le lacrime ella dà il suo addio a Roland, che per la prima e

l'ultima volta può guardare il suo viso ("Regarde-les ces yeux") e scomparire, scortata dagli spiriti del fuoco.

ATTO III

Phorcas sveglia la figlia dal sonno in cui è precipitata e le ingiunge di rinunciare per sempre a Roland, che altrimenti morrà. Esclarmonde non può che ubbidire e Roland, condotto nel frattempo dinanzi a lei, si allontana disperato per cercare la morte in un torneo a Bisanzio.

Si tratta ovviamente del torneo per la mano di Esclarmonde: a Roland vincitore, la principessa può ora concedere il suo amore e svela il suo volto.

FOTO DI SCENA



DON QUICHOTTE

Giunto alle soglie della settantina, Jules Massenet si sentì irresistibilmente attratto dalla figura di don Chisciotte, non tanto quale emblema di una moralità epico-visionaria, quanto come incarnazione di una classicità, eroica e sublime, che ormai volgeva al tramonto.

La stesura del libretto fu affidata a Henri Cain, il quale trasse ispirazione, oltre che da Cervantes, dalla *pièce* teatrale omonima di Jacques le Lorrain, andata in scena a Parigi il 3 aprile 1904. Nell'opera confluiscono inevitabilmente solo poche scene del capolavoro di Cervantes e, infedeltà forse più grave, un rilievo sproporzionato fu concesso al personaggio di Dulcinea, che con Massenet acquistò tratti sensuali e fascinosi un poco incongrui.

FOTO DI SCENA



Fra le gemme della partitura vanno senz'altro ricordate la serenata di Don Chisciotte nel primo atto (che sarà riutilizzata per uno dei più riusciti interludi dell'opera) ed il malinconico duetto di Dulcinea e dell'*Hidalgo* ("O toi dont les bras sont plus frais que la mousse").

Suggestivo è anche il modo in cui Massenet rende l'epico-grottesca battaglia contro i mulini a vento (con un accorto uso del xilofono per simulare il movimento delle pale); teatralmente molto efficace la cangiante introduzione al quarto atto, con la languida aria di Dulcinea ("Lorsque le temps d'amour").

A cominciare da Saljapin, storico primo interprete del ruolo, i risvolti malinconici e sognatori che caratterizzano il protagonista reinventato da Massenet hanno sempre esercitato un notevole fascino sui "basso-baritoni", ossia sugli interpreti che riuniscono in sé le caratteristiche del "basso profondo" e del "basso cantante".

Forse di minore originalità la resa musicale di Sancio (i rimandi a Leporello e a Falstaff si sprecano); la sua figura offre comunque notevoli opportunità ad un "basso-baritono" che sappia anche essere un grande attore.

LA trama

Una scena di "colore locale" apre il primo atto, cui segue l'entrata di Don Chisciotte accompagnato dal fedele Sancio, che si appresta a fare una serenata alla bella Dulcinea.

L'*Hidalgo* viene interrotto da un rivale che lo sfida a duello, ma la tenzone è evitata dalla stessa Dulcinea, che ordina a Don Chisciotte di riportarle una collana rubata da alcuni briganti.

BOZZETTO



Nel secondo atto assistiamo alla più celebre avventura di Don Chisciotte, la battaglia contro i mulini a vento; nel terzo atto il nostro eroe si batte contro i briganti e riconquista, non con la forza della spada ma per merito della propria eloquenza, la preziosa collana.

Durante una grande festa (atto quarto), Don Chisciotte riporta a Dulcinea la collana e chiede la sua mano, suscitando l'ilarità generale; la donna lo respinge, ma ne è al contempo impressionata e lo congeda con dolcezza.

L'atto si chiude con Sancio che arringa sdegnato gli astanti, poiché poc'anzi ha malamente canzonato "il cavaliere dalla lunga figura".

Atto quinto: Don Chisciotte sta morendo, per stanchezza, per malinconia e per il rifiuto di Dulcinea. Prima di spirare dona al fedele scudiero l'isola che gli ha promesso: è l'isola dei sogni. Sancio piange disperato.

FOTO DI SCENA



CENDRILLON

Fu nel giugno 1894 a Londra, dove Jules Massenet si trovava per la prima rappresentazione de *La Navarraise*, che il librettista Henri Cain propose al compositore francese un libretto ispirato alla fiaba di Cenerentola. Tutte le versioni precedenti (oltre alla messa in musica di Rossini ricordiamo quella di Nicolas Isouard, Parigi 1810) erano state, in misura maggiore o minore, infedeli al racconto originale.



Massenet e Cain cercarono invece di attenersi rigorosamente a Perrault, limitandosi ad aggiungere alcuni particolari (il sogno magico che permette a Cenerentola ed al principe di rincontrarsi dopo il faticoso ballo) che, se per il compositore furono occasione di mettere in bella mostra le proprie capacità di orchestrazione, appesantirono alquanto la fluidità della vicenda. Particolare rilievo fu concesso a Pandolfe, ruolo affidato nella prima esecuzione dell'opera al grande baritono Lucien Fugère.

L'argomento fiabesco permise a Massenet di alternare a piacimento situazioni musicali e drammaturgiche diversissime fra loro. Tratti caricaturali e farseschi, frammisti ad una rivisitazione piuttosto manierata di una fine Seicento alla Lully, caratterizzano il personaggio di Madame de la Haltière e tutto ciò che riguarda la corte reale.

FOTO DI SCENA



Anche gli espedienti escogitati per definire la dimensione magica della vicenda tendono alla convenzionalità (trilli e *roulades* abbondano per il ruolo della fata, così lontana dalla buona madrina descritta da Perrault da far sembrare quella inventata da Walt Disney un modello di filologia), nonostante una scrittura orchestrale raffinata ed iridescente, che a tratti rivela la sua derivazione da Mendelssohn e da Berlioz.

Man nel terzo e quarto atto dilaga sempre più nella partitura una tinta malinconica, appropriatamente cinerina e di grande effetto. Di grande intensità, in quel contesto, risultano le arie affidate alla protagonista ed in specie il tenerissimo duetto di Cenerentola e Pandolfe ("Vien, nous quitterons cette ville"): pagine di notevole espressività, caratteristiche di un compositore che, nel tratteggio degli improvvisi ripiegamenti e trasalimenti dell'animo umano, ha saputo dare il meglio della propria arte.

FOTO DI SCENA



La trama

ATTO I

Madame de la Haltière e le sue due figlie, in uno stato di grande agitazione, si stanno preparando per il gran ballo che il principe darà a corte, mentre Pandolfe si lamenta con sé stesso per aver scelto in seconde nozze una moglie così autoritaria da costringerlo a trascurare Lucette, da tutti soprannominata Cenerentola, figlia nata dal suo precedente matrimonio.

FOTO DI SCENA



Tutti, tranne Cenerentola, si avviano al ballo. La fanciulla, sola e malinconica, si addormenta accanto al fuoco. In sogno le appare la sua fata madrina che, con un colpo di bacchetta magica, la trasforma in una dama splendidamente vestita.

Cenerentola promette di tornare entro i rintocchi della mezzanotte e si avvia alla festa.

FOTO DI SCENA



ATTO II

Al palazzo reale, medici e ministri cercano di distrarre il principe ma senza successo. Solo la splendente apparizione di Cenerentola durante il ballo riesce a scuotere il giovane. Ma a mezzanotte la fanciulla deve fuggire come ha promesso alla fata.

ATTO III

Nella sua fuga Cenerentola ha perso una scarpetta di cristallo. La fanciulla, agitata ed in ansia, si rifugia vicino al camino. Quando la matrigna e le sorellastre ritornano dal ballo le raccontano di una "avventuriera" che, con il suo comportamento scandaloso, è venuta a turbare la festa ed irritare il principe.

FOTO DI SCENA



Al colmo della disperazione, Cenerentola fugge nel bosco e si lascia cadere sfinita sotto la quercia delle fate. Sogna, e nel sogno ritrova il principe, affranto per la sua scomparsa, deciso a donarle il proprio cuore palpitante d'amore.

ATTO IV

Cenerentola è stata ritrovata svenuta nel bosco. Ora è gravemente ammalata ed il padre la veglia. Un messo reale annuncia che il principe, anch'egli ammalato di malinconia, sta cercando la bella sconosciuta del ballo. Guidata dalla fata, Cenerentola può raggiungere il principe che finalmente la può stringere tra le braccia nel tripudio generale.

FOTO DI SCENA



THÉRÈSE

È l'opera meno conosciuta di Massenet, un dramma di appassionata tenerezza all'interno del feroce e truculento contesto storico della Rivoluzione francese. "Il lavoro sarà breve", aveva scritto il librettista Jules Claretie, "poiché il sentimento ivi contenuto non può essere prolungato in alcun modo". Massenet stese la partitura tra la fine del 1905 e l'estate del 1906. Venne rappresentata per la prima volta a Montecarlo il 7 febbraio 1907 con Lucy Arbell nel ruolo di Thérèse.

La trama

ATTO I

*Il parco di un castello semiabbandonato nei pressi di Versailles.
Autunno 1792.*

André Thorel e la giovane moglie Thérèse hanno recentemente acquistato il castello ad un'asta dopo la fuga del suo proprietario, il marchese de Clerval.

André è figlio del vecchio custode del castello, ed è cresciuto insieme al giovane marchese Armand. Il suo senso di lealtà è diviso: essendo un uomo del popolo, ha sposato la causa della rivoluzione; dall'altro canto nutre un profondo affetto per l'amico d'infanzia, e a questi intende restituire un giorno il castello.

All'insaputa del marito, però, la moglie di André aveva in passato amato Armand; i sentimenti ch'essa prova per il consorte sono di gentilezza e di dovere piuttosto che di vero amore.

Un gruppo di soldati che si era riposato nel parco del castello ora parte per la guerra.

André e Thérèse riflettono entrambi sui concetti diversi che hanno del dovere; ma quando André parte, il pensiero di lei torna al suo primo amore, Armand.

Opéra
Poème de
JULES CLARETIE

THÉRÈSE

OCTOBRE 1792 — JUIN 1793



DRAME MUSICAL
DE
J. Massenet

CATALOGUE THÉMATIQUE DES MORCEAUX DÉTACHÉS

- I**
Andante
"LE DEVOIR." *Arioso*
Chanté par M^{lle} LUCY ARBELL
Mozzo Soprano
Eh bien... c'est le de... voir qui me fait bondir... (Al... les... de toute... seule)
Viv.
- II**
Andante
"THÉRÈSE, MÉDANDE." *Duo*
Chanté par M^{lle} LUCY ARBELL et M^l DEFRANCE
Baryton
Mozzo
O Thé... re... se, re... gar... de... re... gar... de... dans cette eau, clair... ni... voir...
6^e.
- III**
Lento
"Ô MAISON DE LIVRESSE!" *Air*
Chanté par M^{lle} LUCY ARBELL
Mozzo Soprano
Et moi... vous a... gardé... vous... (Et... ce... par... vous... vous... vous...)
5^e.
- IV**
Allegro moderato
"LE PASSÉ." *Air*
Chanté par M^l CLEMENT
Ténor
N^o 1^{er}
Le passé... mais... c'est le pas... (et... c'est... les... les... les...)
N^o 2^e
Le même, transposé un ton plus bas
3^e.
- V**
Mouvet lent
"LE MENUET D'AMOUR." *Duo*
Chanté par M^{lle} LUCY ARBELL et M^l CLEMENT
Ténor
Mozzo
Où il... est... (Où il... est...)
N^o 1^{er}
Le même, transposé pour voix seule
6^e.
- VI**
And^{te} mod^{te}
"JOUR DE JUIN, JOUR D'ÉTÉ." *Evocation*
Chanté par M^{lle} LUCY ARBELL
Mozzo Soprano
N^o 1^{er}
N^o 2^e
Le même, transposé pour Soprano
6^e.
- VII**
And^{te} mod^{te}
"BIENTÔT VIENDRA L'HEURE..." *Duo*
Chanté par M^{lle} LUCY ARBELL et M^l DEFRANCE
Baryton
Mozzo
Bien... (et...)
N^o 1^{er}
Le même (Baryton), transposé pour voix seule
6^e.
- VIII**
Air agitato
"AH! VIEUX PARTON!" *Scène et mélodie*
Chanté par M^{lle} LUCY ARBELL
Mozzo Soprano
Ah! vieux... (et...)
6^e.

MM. EMILE MARCHAND
et
ALBERT
BERTHE BASCH SUGAT
88, RUE D'ANGLOIS
BORDEAUX



PARIS
AU MÈNESTRI
HEUGEL & C^o
101, Rue Vivienne

Éditions Françaises pour tous les
Théâtres de France, de l'étranger
et pour les Sociétés de Musique
Copyright 1900

Thérèse entra nel castello. Poco dopo appare una figura avvolta in un mantello: è Armand, incapace di rimanere lontano dai luoghi della sua infanzia e dalle memorie del suo vecchio amore. Incontrandosi di nuovo, i due rammentano la felicità che avevano provato in passato, ma Thérèse insiste sul suo dovere nei confronti del marito, ed esprime inoltre il suo timore per la sicurezza di Armand.

Ritornando, André dà il benvenuto al vecchio amico, completamente ignaro dell'affetto che lega Armand e Thérèse, e propone di nascondere nella sua casa.

FOTO DI SCENA



ATTO II

Parigi, giugno 1793. Una grande camera con vista sulla Senna.

Thérèse, di umore cupo e preoccupato, si sente infelice nel mezzo della violenza della rivoluzione. André la rassicura circa la sua lealtà verso Armand, pur essendo di idee politiche opposte a quelle dell'amico. Ciononostante, Thérèse lo prega di procurare un salvacondotto per Armand in modo ch'egli possa scampare il pericolo.

FOTO DI SCENA



Quando il portiere Morel annuncia che la folla si fa sempre più violenta, André decide di consegnare ad Armand i propri documenti, quindi parte per unirsi ai suoi compagni girondini.

Armand cerca di convincere Thérèse a fuggire con lui. Essa cede ed acconsente ad incontrarlo più tardi quella stessa sera.

Bussano alla porta e Armand si nasconde: è Morel, tornato con la notizia che André è stato arrestato insieme con gli altri girondini. Thérèse convince Armand a partire, lasciandogli credere ch'essa l'incontrerà più tardi; ma è il suo addio al passato.

Dalla finestra essa intravede il marito sul carro che lo trasporta alla ghigliottina. André le lancia un grido. Thérèse sa qual'è il suo dovere, e caccia il grido "Vive le roi!".

La folla la denuncia ed essa si unisce al marito nella morte.

LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME

Tipo: Miracle in tre atti

Soggetto: libretto di Maurice Léna

Prima: Montecarlo, Opéra, 18 febbraio 1902

Cast: Jean, le jongleur (T); frate Bonifacio (B); il priore (B); il monaco poeta (T); il monaco pittore (Bar); il monaco musicista (Bar); il monaco scultore (B); folla, mercanti, monaci, voci angeliche

Autore: Jules Massenet (1842-1912)

In Mes Souvenirs l'intero racconto lasciatoci da Massenet riguardante la genesi di Le jongleur de Notre-Dame, risulta oggi inesatto, in specie riguardo alle date d'inizio e fine composizione. L'incontro con il librettista Maurice Léna, professore all'università di Lione, convocato a Egreville per eventuali correzioni al testo, non avvenne infatti nella primavera del 1900, secondo quanto viene riportato dai Souvenirs, ma nella primavera del 1899, data d'inizio della composizione.

Ciò viene confermato non soltanto dal fatto che Massenet mostrerà la partitura completamente orchestrata e la sua riduzione per canto e pianoforte già stampata a Léna il 14 agosto 1900, ma anche dall'annotazione presente nell'autografo dell'opera: «Deo gratias! Felicitas! Amen! [...] Egreville 1899-1900».

E nel corso di un'intervista rilasciata a un giornale Massenet dichiarò: «Ho scritto un'opera in cui ho messo tutto quanto il mio cuore possiede in amore, fede, tenerezza, un'opera di arte pura, di arte elevata, per cui avevo sognato un teatro dove avrei potuto dar libero corso alle mie aspirazioni artistiche senza essere preoccupato delle esigenze, ahimè, naturalissime, di un pubblico abituato a certe formule»; è così che quando Gunsbourg, direttore del Théâtre de l'Opéra di Montecarlo, gli presenta l'invito per un'opera nuova da rappresentare nel suddetto teatro, Massenet candida subito *Le jongleur*, che va in scena il 18 febbraio 1902, riscuotendo il consenso del pubblico.

FOTO DI SCENA



Anche la stampa locale acclama favorevolmente l'evento; nel maggio del 1904 *Le jongleur* viene dato a Parigi all'Opéra-Comique (la critica avalla il successo monegasco) e nell'ottobre 1905 al Teatro Lirico di Milano, con l'interpretazione straordinaria di Titta Ruffo per la parte di frère Boniface.

La leggenda del giullare di Notre-Dame appartiene al corpus della letteratura francese medioevale d'ispirazione religiosa. Ne parla Gautier de Coincy (1177-1236), autore di quegli ottanta *Miracles de la Sainte-Vierge*, in cui figura la storia del «Tombeor de Notre-Dame».

Un testo con ugual titolo era stato poi pubblicato nel 1873 a cura di Wilhelm Förster nella rivista di lingua romanza 'Romania', diretta da Paul Meyer e Gaston Paris.

Quest'ultimo in seguito ne farà un'attenta analisi nella sua *Littérature française au Moyen Age*. Inoltre Anatole France proporrà di nuovo l'argomento realizzando un breve racconto, in parte erudito e ironico, inserito nella raccolta *L'etui de nacre* (1892).

Probabilmente è da France che Maurice Léna desume l'idea per un libretto, integrandolo con inserimenti d'altra fonte.

La trama

È giorno di mercato e di festa nella piazza davanti all'Abbazia di Cluny. Jean, un giullare povero, cerca di guadagnarsi qualche soldo con il suo repertorio di giochi e canzoni. La folla lo diletteggia e chiede con insistenza che intoni un inno, l'«Alleluja del vino». In quel momento esce dall'abbazia il priore, arrabbiato per questo canto scandaloso e rimprovera Jean invitandolo a una vita migliore, forse nel suo convento, dove potrà fare penitenza. Jean lo segue senza esitazione.

FOTO DI SCENA



I monaci trascorrono le loro giornate pregando e lavorando; ognuno di loro onora la Vergine con l'arte in cui eccelle, chi dipingendone e scolpendone le sembianze, chi cantandone le lodi in versi aulici e in musica togata. Jean è afflitto perché non sa cosa dedicare alla Vergine, finché un giorno egli riveste segretamente l'antico costume giullaresco e davanti all'altare saltella giulivo sui ritmi e le melodie di vecchie canzoni erotiche e guerresche.

Sorpreso dai monaci scandalizzati, sta per essere fermato, quando improvvisamente avviene il miracolo: la statua della Madonna si anima e benedice Jean, che spira in una dolce estasi. I frati si inginocchiano: «Beati gli umili», recita il priore, «perché vedranno Dio».

Le jongleur de Notre-Dame ha una collocazione particolare nel panorama operistico massenetiano. Lo possiamo facilmente inserire entro il filone neogotico-medioevaleggiante insieme a Esclarmonde, La terre promise, Grisélidis, Amadis, contrapposto a quello naturalistico di Manon, Werther, Navarraise e a quello esotico orientaleggiante di Le roi de Lahore, Herodiade, Thaïs. Il gothic revival ha origini inglesi: gli scritti di Pope, Walter Scott, Thomas Gray, Horace Walpole, sono alla base di una rivalutazione dei modelli medioevali rispetto a quelli classici.

In Francia lo stile neogotico viene ufficialmente riconosciuto nell'Esposizione universale del 1877 e rilanciato specialmente dal 1880 in poi, con l'affermarsi del liberty e dell'Art Nouveau. Nell'ambito musicale conta delle singolari presenze sia in Francia che in Italia: Hamlet e Françoise de Rimini di Thomas, Gwendoline di Chabrier, Fervaal di d'Indy, Pelléas di Debussy, Isabeau e Parisina di Mascagni, L'amore dei tre re di Montemezzi, Francesca da Rimini di Zandonai fino a Busoni, Pizzetti e Respighi.

Per quanto riguarda Massenet la rievocazione del mondo medioevale avviene in due modi, l'uno come recupero di un medioevo romanzesco alla Victor Hugo, alla Flaubert, oscuro, grottesco, deforme e sicuramente nordico, l'altro come memoria nostalgica di un ambiente cortese, felice, popolato da donne e cavalieri, da troubadours e jongleurs.

Bisogna sottolineare che in Francia, alla fine dell'Ottocento, ma ancor di più all'inizio del Novecento, sorge un grande interesse per la musica del

Medioevo, che viene attentamente studiata e valorizzata da compositori come Fauré e Debussy, ma anche da Massenet, specialmente in quest'opera, per cui l'autore dimostra di aver raccolto abbondante documentazione musicale, più o meno d'epoca, proponendola ora citata, ora rielaborata.



Nell'opera notiamo elementi profani che si mescolano a quelli sacri: dal fanatismo superstizioso delle folle, dai quadretti umoristici d'ambiente e di carattere alle scene di ascetismo, dal canto ecclesiastico ornato di melismi (come l'Andantino di frate Boniface "Pour la Vierge"), da forme responsoriali e imitative a morbide armonie di un galante o lascivo sentimentalismo. La rievocazione medievalistica attuata da Massenet è assolutamente fedele, nel rispetto sia dell'ambiente, dell'epoca cui è riferibile l'azione (inizio XIV secolo), sia dei ruoli: Jean fa il giocoliere di professione, pertanto non essendo troubadour, la sua attività musicale si limita all'esecuzione di testi altrui e non alla creazione.

Dopo il preludio, solenne e maestoso, ornato di acciaccature e trilli come un'ouverture di Bach o di Handel, nella scena del mercato, le grida dei mercanti sono assolutamente originali: «Poireaux navets, fromage de crème, pruneaux de Tours, choux blancs, la bonne sauce, à la fraise nouvelle»; tutti presenti nella chanson Cris de Paris di Janequin. Inoltre la bergerette della folla è una forma popolare a refrain in voga proprio tra il Trecento e il Quattrocento. Jean suona la viella, strumento tipico dei jongleurs .

L'«Alleluja del vino» è stata composta da Massenet dopo uno scrupoloso studio delle chanson farcies o à boire dei trovatori. Il mottetto a quattro voci «Ave coeleste lilium», che i monaci sono intenti a provare, deriva da una sequenza che veniva eseguita nel giorno dell'Ascensione e la cui fonte è San Bonaventura. La Legende de la sauge "Marie, avec l'enfant Jésus" narrata da frate Boniface a Jean, è un bellissimo Andante lento, che si apre con un tema dolente, mesto, di inflessione berlioziana, accompagnato da tremoli su cui si imposta la voce che inizia il suo racconto con un declamato.

Il testo di questa composizione è tratto da una canzone pubblicata da Amédée de Ponthieu nelle Fêtes légendaires. Anche nel terzo atto, quando Jean riveste il suo vecchio abito da giullare e inizia a cantare, intona delle chansons d'epoca: quella «des hommes d'armes» di matrice cinquecentesca, la Belle Doette e la Belle Erembourg , tutte stilnovo, e Le jeu de Robin et Marion di Adam de la Halle (ca. 1283). La bourrée de chez nous, in ritmo binario originario della Linguadoca o della bassa

Alvernia, travolge le Jongleur in una danza frenetica tanto da farlo cadere sposato, privo ormai di forze: è il momento del miracolo.

L'atmosfera di santità e purezza, già presente nella dolce preghiera "Vierge, mère adorable" intonata poco prima dal protagonista, ora raggiunge il parossismo. Una luminosità celestiale avvolge il coro di voci angeliche e sottolinea il momento estatico: la religiosità semplice, ma autentica di Jean lo ha salvato.

FOTO DI SCENA



LA NAVARRAISE

Tipo: Episodio lirico in due atti

Soggetto: libretto di Jules Clarétie e Henri Cain

Prima: Londra, Covent Garden, 20 giugno 1894

Cast: Anita (S), Araquil (T), Garrido (Bar), Remigio (B), Ramon (T), Bustamante (Bar), un soldato (T); soldati

Autore: Jules Massenet (1842-1912)

Dopo due anni di lavoro, l'opera fu conclusa il 9 dicembre 1893 a Beaulieu. L'autografo è firmato da «son insigne interprète Emma Calvé» ed è dedicato «a Madame Massenet». La prima rappresentazione ha luogo a Londra, sebbene la produzione massenetiana non sia molto conosciuta e popolare in Inghilterra quanto lo è in Francia e in Italia (a Londra, tuttavia, era stato precedentemente rappresentato *Le Roi de Lahore* con successo nel 1879, data la 'prima' delle *Scènes de féerie* nel 1881 e ben accolta la *Manon* in inglese, con la Sanderson e van Dick).

FOTO DI SCENA



Sicuramente è un avvenimento straordinario, presente l'élite e perfino il principe di Galles; manca Massenet, che come suo solito preferisce evitare la mondanità e la folla. L'allestimento scenico è ricco e ben curato grazie all'impresario Sir August Harris e il cast dei cantanti è eccezionale: Emma Calvé (Anita), Albert Alvarez (Araquil), Pol Plançon (Garrido), Charles Gilibert (Remigio), Bonnard (Ramon), Eugène Dufriche (Bustamante); direttore d'orchestra Philippe Flon.

È interessante riferire quanto dice George Bernard Shaw, nella sua cronaca della serata: «Il sipario era stato alzato da non più di mezzo minuto, durante il quale sarà stata sparata almeno mezza tonnellata di polvere, e lei [la Calvé] era già un vulcano in piena attività. Ora disperata, ora folle di gioia, ora amorosa e sognante, ora delusa e dolente, e così via, di emozione in emozione: disperazione, furore, terrore, e infine (...) una sciocca, folle risata isterica. L'opera, che dura meno di un'ora, fu come un lampo; quando calò il sipario, sia in scena sia fuori, fu come un tumulto».

La Navarraise viene subito ripresa a Bruxelles, a Parigi, all'Opéra-Comique, il 3 ottobre 1895, accolta con freddezza da parte della critica, che riscontra nell'opera pochissima cantabilità, e alla Scala di Milano il 6 febbraio 1896 con scarso successo, tanto che non si ebbe alcuna replica.

La Navarraise è un'opera che segna una svolta nella produzione massenetiana, superando un certo genere di poetica e di formule stilistiche ed espressive consolidate. Tuttavia non costituisce una novità nell'ambito del panorama lirico internazionale, ma si inserisce perfettamente nella corrente culturale del momento, segnata da una parte dal verismo italiano (Cavalleria Rusticana è del 1890, l'Amico Fritz del '91, Pagliacci del '92), dall'altra dal filone 'positivistico' introdotto da Bizet, da Massenet stesso e da Alfred Bruneau (Le rêve, Parigi 1891), senza considerare poi il naturalismo e il realismo che si erano già manifestati nell'arte figurativa con Courbet e in letteratura con Zola.

L'opera si ispira alla novella La cigarette di Jules Clarétie; tuttavia si distacca notevolmente dall'originale, in quanto figura centrale non è più un uomo, ma una donna. Anita, la protagonista, è un personaggio dipinto a forti tinte, che campeggia sulla scena intrepido e appassionato,

focalizzando su di sé tutto il rilievo drammatico e oscurando, con la sua presenza, le altre figure che lo circondano, specialmente quella di Araquil.

Donna volitiva, di forte temperamento, prova una passione insana e devastante che la porterà a commettere un delitto, al fine di accaparrarsi il denaro per la dote, ma questo gesto esaltato e folle la travolgerà facendole perdere tutto, l'uomo amato e la propria ragione.

FOTO DI SCENA



La trama

In un villaggio basco nel 1874, all'epoca delle guerre carliste.

Anita, orfana navarrese, ama, ricambiata, il sergente Araquil. Costui è in battaglia contro i carlisti, tuttavia riesce a tornare sano e salvo dalla donna che lo attende con ansia. I due sono felici e vogliono sposarsi, ma Remigio (padre di Araquil) disapprova l'unione e contrasta le nozze poiché esige dalla fanciulla una dote sostanziosa, che ella non possiede. Allora la ragazza, disperata, pur di ottenere il denaro richiesto, si presenta al generale Garrido, offrendosi di uccidere il capo dei rivoltosi, Zucarraga, in cambio della taglia.

Dopo qualche ora si odono alcuni spari dalle linee nemiche; la Navarraise appare sconvolta e insanguinata: ha appena ucciso l'uomo, dopo avergli fatto balenare una notte d'amore. Riceve la cifra pattuita; ma intanto i soldati trasportano Araquil, ferito a morte per aver voluto seguire la fidanzata, creduta spia e traditrice. Venuto a conoscenza del delitto a tradimento, il sergente maledice Anita e muore; il sipario si chiude sulla risata della Navarraise, folle di dolore.

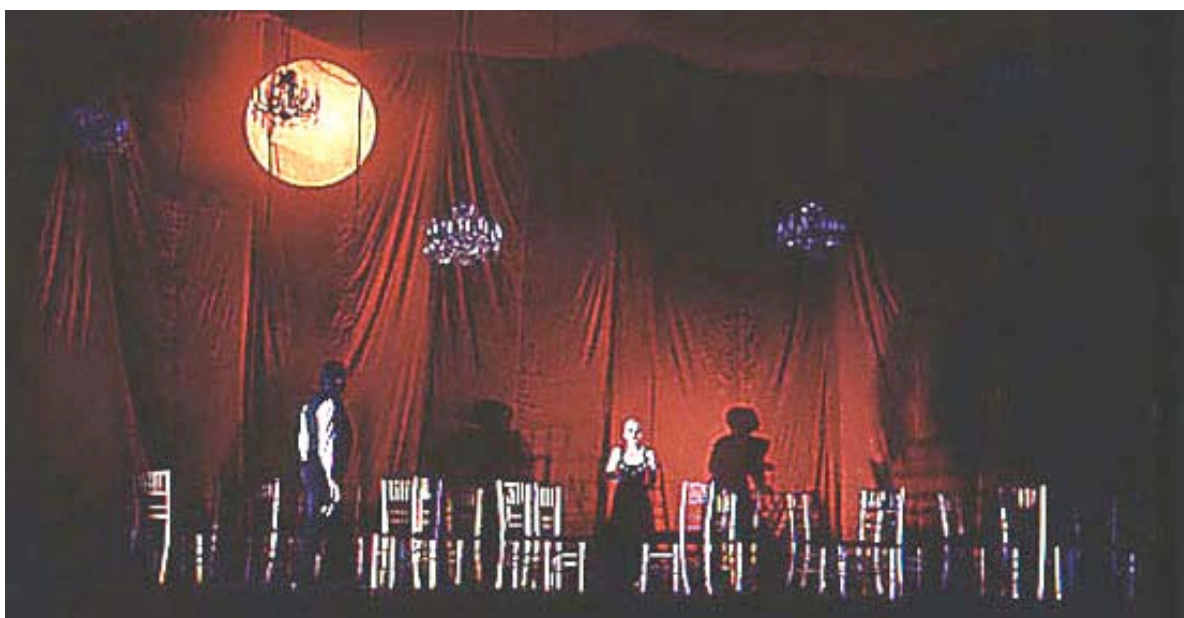
L'episodio lirico comprende due atti da eseguirsi l'uno di seguito all'altro, senza interruzione, ognuno dei quali è preceduto da un brano orchestrale (il preludio e l'interludio). Da sottolineare il rispetto del tempo reale della vicenda, in quanto non soltanto si osserva una continuità temporale complessiva - mezz'ora al tramonto e mezz'ora all'alba - ma anche i movimenti, i gesti e i dialoghi, che si svolgono sulla scena, hanno un tempo teatrale corrispondente a quello che avrebbero nella realtà; l'azione non viene né riassunta, né idealizzata, ma presentata nelle sue esatte proporzioni.

La Navarraise si apre con un preludio di carattere descrittivo: dopo aver citato il tema di Zucarraga, l'orchestra vuole raffigurare la battaglia tramite una pittura sonora molto efficace e realistica, ricorrendo naturalmente all'impiego degli elementi orchestrali più energici, come gli ottoni (trombe) e gli strumenti a percussione (tamburi).

Il motivo di Zucarraga è uno dei temi conduttori dell'opera; si fa sentire inizialmente nel preludio, quando Garrido inveisce contro il generale

carlista ("L'assaut a coûté cher... Ah, Je voudrais tenir ce carliste maudit", I,5), allorché Garrido impreca sempre contro Zucarraga e nel momento in cui consegna i duemila douros e, infine, al calare del sipario sulla follia di Anita.

FOTO DI SCENA



Questa tecnica, che tornerà pure in Tosca per il tema di Scarpia, si serve di cellule tematiche ricorrenti, già note allo spettatore, per situare personaggi e scena sulla sfondo di particolari situazioni emotive, per accrescere il pathos e la tensione drammatica. È quest'ultima che regna sovrana e percorre tutta l'opera, imponendo all'azione una rapidità, una continuità, un ritmo frenetico e incalzante, che sembra non trovare pausa neppure nei momenti di più intensa cantabilità.

Non si possono in effetti identificare arie o numeri chiusi in senso tradizionale; l'unico che possiamo definire tale è la chanson di Bustamante con i soldati "J'ai trois maisons dans Madrid", momento di folklore che ripercorre lo schema di una canzone militaresca, con couplets refrains e risposte; gli altri sono degli Andanti cantabili, come la preghiera di Anita "Ah, Mariez donc son coeur" o l'invocazione di Araquil "O bien aimée", che raggiungono apici di intensa commozione e talora di marcato lirismo.

Tra i duetti amorosi è interessante citare quello nel primo atto (Araquil, Anita "Depuis deux ans, je l'aime"), in cui i due protagonisti si abbandonano a ricordare con nostalgia i momenti salienti del loro primo innamoramento (il lunedì di Pasqua, il gioco della pelota, la corsa dei novillos, la danza serale, il sorriso di lei, il vigore di lui) e tutto viene condotto non su una frase melodica, ma su un ritmo di jota, danza tipica dell'Aragona ma praticata anche in Navarra. Di grande suggestione è anche l'interludio, un notturno che lega il primo al secondo atto, ma che soprattutto si presenta come elemento di raccordo temporale.

Il magistrale trattamento vocale di Massenet si nota anche in quest'opera, non tanto nelle arie quanto nel canto di conversazione di taluni personaggi, soprattutto di Anita, che in conformità al suo carattere istintivo passa bruscamente da un modo e tono d'espressione a un altro, secondo l'emozione del momento: frasi brevi e incisive, parole non cantate, tirate passionali, momenti di abbandono lirico.

Ma è specialmente col declamato che la protagonista riesce meglio a esprimere gli stati d'animo di angoscia, trepidazione e sgomento, sia quando narra trafelata l'uccisione di Zucarraga, sia quando tenta affannosamente di dare spiegazioni ad Araquil morente, cercando la sua comprensione. L'amato che muore maledicendola le toglie l'ultimo barlume di ragione e Anita, rimasta sola e folle, non ha più voce né parole: solo un'amara risata può fare da commento alla sua disperazione.

LE PORTRAIT DE MANON

Tipo: Opéra-comique in un atto

Soggetto: libretto di Georges Boyer

Prima: Parigi, Opéra-Comique, 8 maggio 1894

Cast: il cavaliere Des Grieux (Bar), Tiberge (T), il visconte di Morcerf (Ms), Aurore (S)

Autore: Jules Massenet (1842-1912)

FOTO DI SCENA



A quasi dieci anni dalla nascita di *Manon*, Massenet creò, con sguardo retrospettivo, un *divertissement* che è un esplicito omaggio alla sua opera più famosa, e allora in voga nei maggiori teatri d'Europa. La genesi del progetto non è chiara; si sa che l'inizio della composizione data al 1892, e gli ultimi ritocchi all'orchestrazione vengono dati nell'aprile '93.

La creazione è quindi contemporanea a quella di *Thaïs*, e precede di poco quella di un'altra opera breve di tutt'altro genere, *La Navarraise*, entrambe andate in scena nel 1894. L'operina è accolta da un certo

successo di pubblico, anche se parte della critica non la apprezza, a cominciare dal sarcastico Willy, marito della scrittrice Colette, che la indica come adatta a un pubblico formato da amateurs e frequentatori «des stations balnéaires».

FOTO DI SCENA



La trama

La storia vede protagonista un cavalier Des Grieux ormai invecchiato e inacidito, che vive nel ricordo dell'amata perduta, della quale conserva gelosamente un ritratto in un prezioso cofanetto. Egli riversa tutto il suo affetto sul nipote Jean, visconte di Morcerf. Venuto a sapere che il giovane è innamorato di Aurore, una fanciulla di umili origini, pupilla del suo vecchio amico Tiberge, si oppone fermamente al matrimonio tra i due, inducendoli alla disperazione e addirittura a pensieri suicidi (subitamente accantonati); inutili sono anche le parole di Tiberge.

FOTO DI SCENA



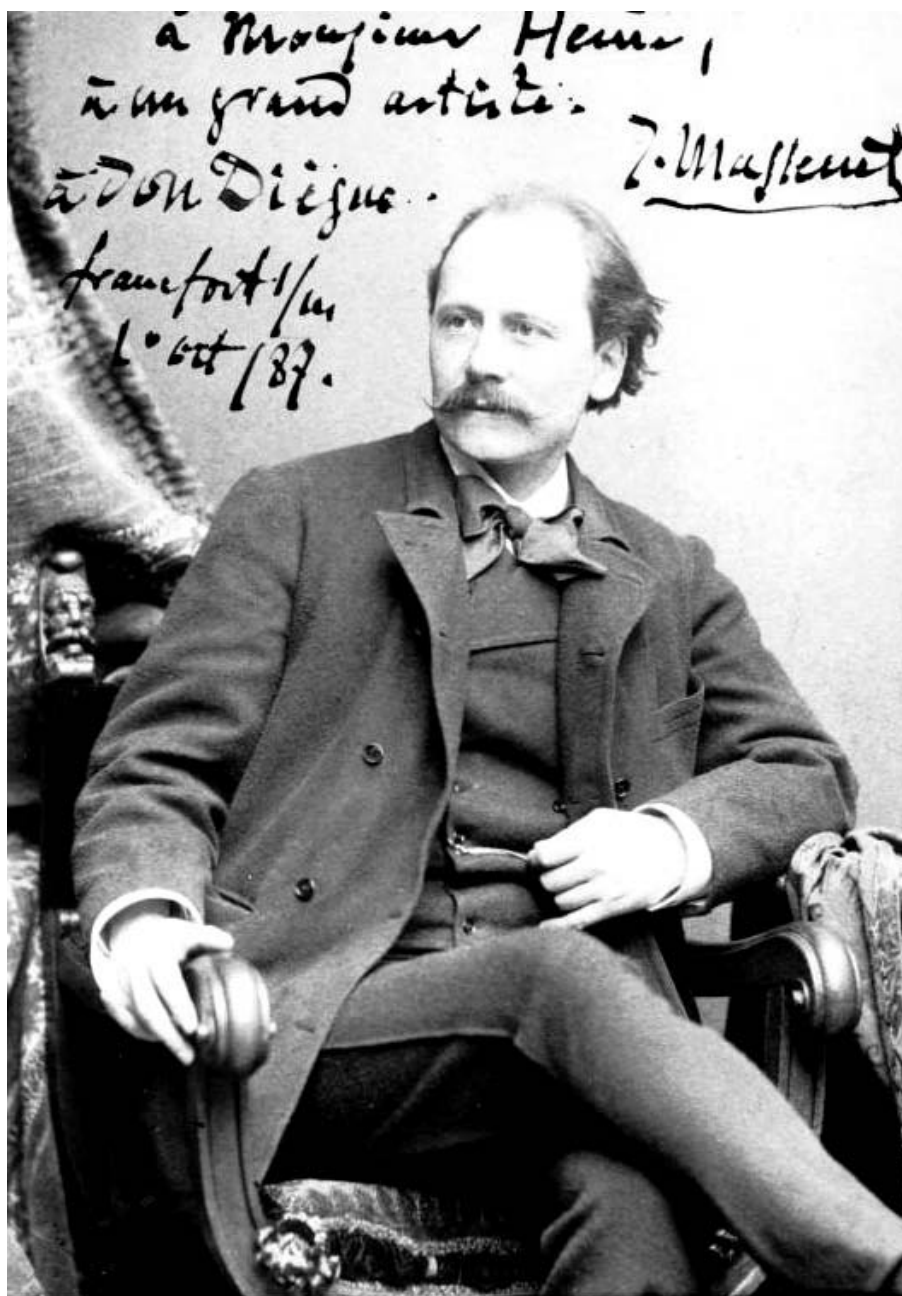
Ma quando tutto sembra precipitare, la scoperta fortuita da parte dei due innamorati del ritratto di Manon suggerisce al vecchio di sfruttare a loro vantaggio l'impressionante somiglianza tra lei e Aurore.

FOTO DI SCENA



Come Tiberge sa, infatti, ella è in realtà nipote di Manon, figlia del sergente Lescaut. Scesa la notte, mentre il cavaliere invoca l'amata a confortarlo nella sua cruda decisione, appare dunque Aurore «con l'abito di Manon del primo atto dell'opera omonima», come recita la didascalia. Ella, invocando la potenza e la verità dell'amore ("L'amour, ineffable mystère"), convince facilmente Des Grieux a capitolare. La verità viene infine svelata, e il matrimonio dei due innamorati può aver luogo.

IL COMPOSITORE



Le portrait de Manon è considerato unanimemente un lavoro minore di Massenet, anche se tra i critici vi sono coloro che proprio la detestano, reputandola un'operazione astuta ma non riuscita di sfruttamento di un successo («una rimembranza riprovevole, da vecchie fotografie» secondo Bortolotto), e quelli che invece ne apprezzano la garbata poetica del souvenir .

Massenet utilizza, citandoli apertamente, i temi più noti di Manon : quello della sua prima aria all'arrivo alla stazione di posta "Je suis encore toute étourdie", usato quando Des Grieux apre il cofanetto che conserva il ritratto; il tema del sergente Lescaut e quello del duetto del terzo atto nel convento di Saint-Sulpice "Ah fuyez", rievocato quasi a monito durante il battibecco tra Des Grieux e Tiberge, il valzer del quarto atto e molti altri tra i più celebri dell'opera, con un palese ammiccamento al pubblico che in quegli stessi anni vedeva Manon interpretata dalla divina Sybil Sanderson; rare ne sono state le riprese moderne.

LE ROI DE LAHORE

Tipo: Opera in cinque atti e sette quadri

Soggetto: libretto di Louis Gallet

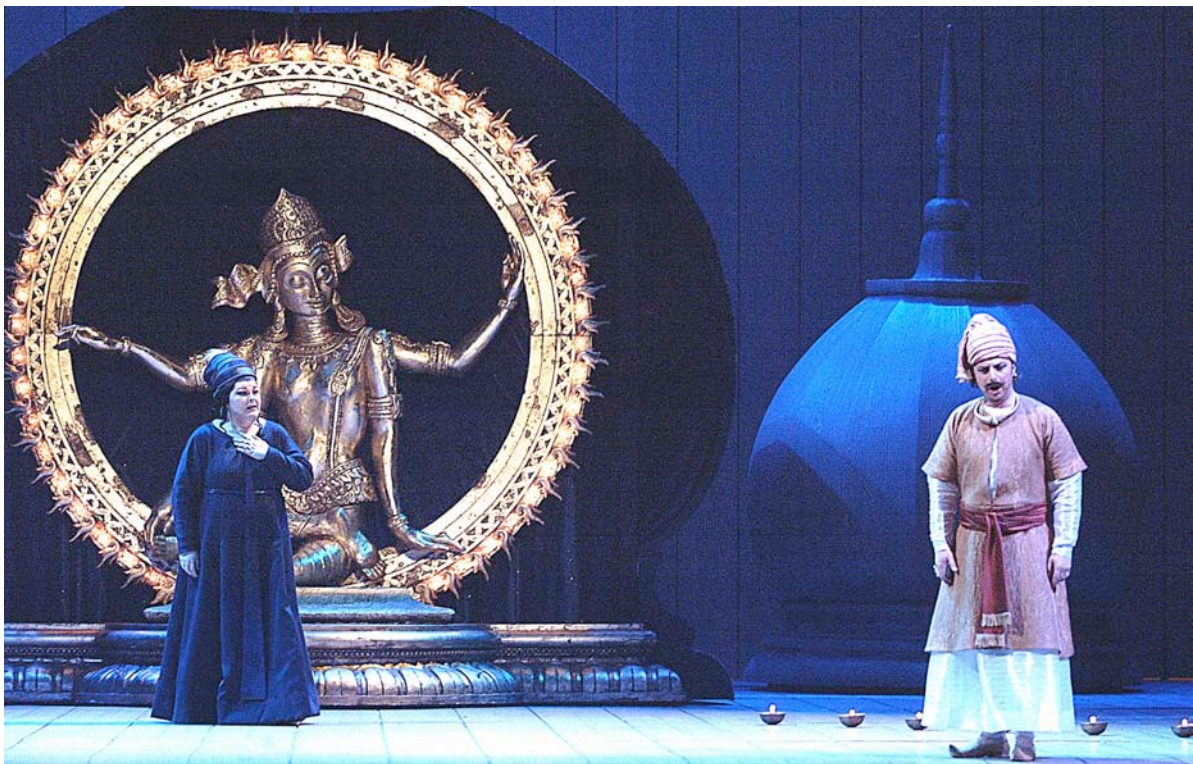
Prima: Parigi, Opéra, 27 aprile 1877

Cast: Alim, re di Lahore (T); Sitâ, sacerdotessa di Indra (S); Scindia (Bar); Timour, gran sacerdote (B); Kaled (Ms), Indra (B)

Autore: Jules Massenet (1842-1912)

La gestazione dell'opera fu piuttosto laboriosa: Massenet iniziò la composizione senza alcun committente nel 1872, riutilizzando in parte titoli precedenti, come l'incompiuta *La Coupe du roi de Thulé*.

FOTO DI SCENA



Nel luglio 1876 il lavoro era terminato e, grazie agli auspici dell'editore Georges Hartmann, veniva sottoposto al giudizio del direttore dell'Opéra, Halanzier-Dufresnoy, in un'esecuzione pianistica dello stesso Massenet; l'opera venne accettata subito. Le prove cominciarono in ottobre, e il teatro parigino non lesinò gli sforzi (né lo sfarzo) per una adeguata realizzazione di questo nuovo grand-opéra esotico.

La trama

L'amore tra la sacerdotessa del tempio d'Indra Sitâ e un misterioso straniero, che si rivela Alim re di Lahore, è ostacolato dal perfido Scindia, che aspira a impadronirsi del trono.

Questi, scoperta la vera identità dell'amante, lo accusa davanti al gran sacerdote Timour, che lo condanna a espiare muovendo guerra ai musulmani.

Ma in battaglia, nel deserto di Thôl, Alim viene sconfitto e, ferito gravemente, torna a Lahore con le truppe in rotta solo per morire tra le braccia dell'amata ("Restons unis").

L'andamento della trama, per cui l'intero terzo atto si svolge nel paradiso degli indù, permise al compositore di inserire il conseguente corredo di danze orientali, voci celesti, scintillio di gioielli e veli: notevole è qui il valzer per saxofono solo, che causò non pochi problemi di 'esportazione' poiché difficilmente le orchestre ne erano allora dotate.

Avendo ottenuto di potersi reincarnare in un mendicante e di vivere finché Sitâ resterà in vita, Alim torna a Lahore: appena in tempo per assistere alla grandiosa scena dell'incoronazione dell'usurpatore e alla sua turpe gioia ("Promesse de mon avenir") e per rivelare i suoi delitti davanti a tutto il popolo.

Quindi, nell'ultimo atto, i due amanti braccati si rifugiano nel tempio di Indra e lì, dopo aver espresso la sua disperazione in un'aria-prototipo dei grandi monologhi delle eroine massenetiane ("J'ai fui la chambre

nuptiale"), Sitâ si pugnala, provocando così anche la morte di Alim; a Scindia, ora pentito, non resta che piangerne la tragica fine.

Le Roi de Lahore rappresenta la prima incursione di Massenet nel territorio del grand-opéra, che non gli fu mai particolarmente congeniale, e segna anche il suo primo grande successo di pubblico, con 57 repliche nell'arco di due anni e una immediata diffusione internazionale.

L'opera ebbe una particolare fortuna in Italia, dove venne rappresentata nel 1878 per interessamento di Giulio Ricordi: il suo successo valse a Massenet la commissione di Hérodiade da parte dell'editore.

FOTO DI SCENA



Per le rappresentazioni italiane Massenet inserì alcune varianti, tra cui una grande aria per Sitâ, ribattezzata Nair in questa versione ("Ma non tremar d'orror"). Oggi l'opera è quasi scomparsa dal repertorio, e la notorietà di Massenet è affidata a opere di stampo più intimistico.

Più interessato all'introspezione psicologica dei personaggi e allo studio del sentimento amoroso, egli si destreggia con qualche imbarazzo nella magniloquenza e nella grandiosità tipiche del grand-opéra.

Le Roi de Lahore è comunque un esempio più che dignitoso del genere, con tutti gli ingredienti necessari: l'esotismo, lo sfarzo delle scenografie, i grandiosi finali e le scene di massa, come quella del corteo di Scindia e della sua incoronazione nel quarto atto.