

Corso di Dottorato di ricerca
in *Storia delle Arti*

CICLO XXXII

**Alessandria d'Egitto: luogo del 'caos'. La de-costruzione
dello spazio scenico in *Thaïs, Maria Egiziaca e Maria
d'Alessandria.***

SSD: L-ART/07

Coordinatore del Dottorato

Ch. Prof. Pier Mario Vescovo

Supervisore

Ch. Prof.ssa Maria Ida Biggi

Dottoranda

Serena Labruna

Matricola 956294

INDICE

Introduzione metodologica	i
<i>Femme fatale</i> ed esotismo	v

PARTE PRIMA

1. *Thaïs*

1.1 <i>Lo scenario dell'opera</i> : due edizioni a confronto	3
1.2 Romanzo vs libretto. Massenet, Gallet e Anatole France	10
1.3 Il doppio: Athanaël-Thaïs	26
1.4. Una libertina verso la santità	32
1.4.2 La conversione di Thaïs: l'aria dello specchio e la <i>Méditation</i>	33

2. *Maria Egiziaca*

2.1 Genesi dell'opera	37
2.2 <i>Fantasmî dannunziani</i> nel libretto	41
2.3 La rappresentazione al <i>Festival della Biennale</i>	46
2.4 Una 'antica' modernità	53
2.5 L'evoluzione del 'frammento' della conversione	69
APPENDICE: lettere	77

3. *Maria d'Alessandria*

3.1 Il <i>Teatro delle Novità</i> di Bergamo	81
3.2 Una religiosità innata: il debutto di Ghedini operista	87
3.3 L'ecllettismo di Ghedini: da Monteverdi a Wagner	91
3.4 La 'chiamata' del mare: tra follia e allucinazione	105
APPENDICE: libretto	113

PARTE SECONDA

4. *Alessandria d'Egitto*

4.1 <i>Thaïs</i> : tra <i>couleur locale</i> e <i>antique</i>	161
4.2 <i>Maria Egiziaca</i> e <i>Maria d'Alessandria</i> : la nave emblema della città	172
4.3 <i>Alessandria</i> , città del caos.	178
4.3.1 I canti di taverna in Ghedini	178
4.3.2 Il teatro alessandrino emblema del caos	184

5. Lo spazio scenico

5.1 Spazio 'creato' ed evocato	189
5.2 Spazio musicale in <i>Thaïs</i>	193
5.2.1 <i>Thaïs</i> : indicazioni dal <i>livret</i>	204
5.3 Il trittico e l'orchestra	209
5.4 Spazio sonoro in Ghedini	217

6. De-costruzione	
6.1 De-costruzione: chiarimenti di lessico	231
6.2 Paradigmi ipotetici dello spazio scenico	235
6.2.1 I casi di <i>Aida</i> , <i>Salome</i> , <i>Pelléas et Mélisande</i>	239
6.2.2 Il '900: la mancanza di un paradigma	241
6.3 Tre opere a confronto	249
6.3.1 <i>Thaïs</i> e il paradigma ottocentesco	249
6.3.2 Maria Egiziaca e Maria d'Alessandria: eccezioni religiose	252
Conclusioni	258
Appendice iconografica	261
<i>Avvertenze</i>	263
<i>Thaïs</i>	
Maquette	265
Foto interpreti	268
Figurini	287
<i>Maria Egiziaca</i>	
Scenografia	295
Figurini	295
Interpreti	297
Organizzazione festival di musica	299
Piante sceniche	300
<i>Maria d'Alessandria</i>	
Bozzetti	303
Foto di scena	305
Interpreti	306
Lettera di Titina Rota	308
Disposizioni sceniche	309
<i>Thaïs: livret de la mise en scène</i>	311
<i>Maria Egiziaca</i> , note per la rappresentazione	347
Bibliografia	355

Archivi consultati

F-Po	Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris
F-Pn	Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Paris
F-Pnas	Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, Paris
I-Bgac	Archivio Comunale, Bergamo
I-Bgc	Biblioteca Civica Angelo Maj, Bergamo
I-Bgi	Biblioteca musicale Gaetano Donizetti, Bergamo
I-BgFD	Fondazione Donizetti, Bergamo
I-Mr	Archivio Storico Ricordi, Milano
I-Racs	Archivio Centrale dello Stato, Roma
I-Vasac	Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia
I-Vgc	Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Introduzione metodologica

«Quel che si vede dipende da come l'osservatore fissa la propria attenzione; vale a dire, dalle anticipazioni che egli elabora e dalle esplorazioni percettive cui procede.»

Ulric Neisser, *Cognition and Reality*

La seguente tesi vuole sviluppare l'interesse per l'opera lirica intesa come insieme di componenti non soltanto musicali e letterarie, ma anche scenografiche, registiche e luminotecniche, al fine di poter comprendere la composizione nella sua integrità. L'interesse per la messa in scena, intesa nella dimensione scenica e architettonica, è di recente costituzione e ha determinato la nascita di una nuova disciplina musicologica. La prima ad aver posto la riflessione sulla messa in scena è stata la studiosa Allévy¹ la cui tesi di dottorato ha orientato in tale direzione gli studi che hanno portato successivamente gli studiosi Robert Cohen e Marie Odile Gigou² a redigere un catalogo dei materiali scenografici utilizzati per la messa in scena di opere ottocentesche, classificate in ordine alfabetico e conservate presso l'ART (Association de la régie théâtrale). Nel catalogo sono presenti i *livrets* delle mise en scène redatti dai *régisseurs généraux* del periodo compreso tra il 1830-1930, contenenti indicazioni precise riguardo ai movimenti scenici dei personaggi (ovvero gesti, ingressi, uscite, ecc...) e talvolta anche quelle per i macchinisti riguardo l'illuminazione. Interessante è lo studio di Nicole Wild³, in cui vengono elencati per ogni opera, inoltre, tutti gli accessori, costumi, maquettes e bozzetti di scena con le relative collocazioni presso l'Opéra Garnier. La prassi francese di redigere i *livrets* de la mise en scène – poi diffusasi anche in Italia – era nata con l'intento di riproporre la messa in scena della première parigina nei teatri di provincia e all'estero. Il più importante régisseur fu Paliante, apprezzato anche da Verdi, che ne approvò la messa in scena per i suoi *Les Vêpres Siciliennes*. In Italia i *livrets* hanno assunto la denominazione di *Disposizioni Sceniche*. Edite da Ricordi, esse sono il frutto del lavoro del «pionere della nuova disciplina musicologica», colei che ha dimostrato quanto sia importante l'aspetto scenografico di un'opera, indagando sull'iconografia, sui costumi, figurini, bozzetti, tutto quanto era stato definito 'superfluo' nel passato: Mercedes Viale Ferrero. Con le sue ricerche la studiosa ha argomentato come l'aspetto visivo sia parte integrante dell'opera, intesa fino a quel momento come connubio di musica e testo in cui lo spazio scenico e il luogo teatrale erano stati fino ad allora ignorati⁴. Il palcoscenico e la sala

¹MARIE-ANTOINETTE ALLÉVY, *La mise en scène en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, E. Droz, Paris, 1939

²H. ROBERT COHEN, MARIE ODILE GIGOU, *Cent ans de mise en scène en France* [ca. 1830-1930]. *Catalogue descriptif*, Pendragon Press, New York, 1986

³NICOLE WILD, *Décors et Costumes du XIXe siècle. Tome I*, Opéra de Paris, Paris, Bibliothèque Nationale, 1987

⁴MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. V: *La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Edt, Torino, 1988, pp.3-122

sono divisi dal boccascena che connota lo spazio scenico, ove avviene la rappresentazione di una finzione, e la sala, lo spazio reale. Questi due ambienti sono strettamente connessi l'uno all'altro: lo spettatore assume la sua posizione nello spazio per assistere alla rappresentazione, sul palcoscenico invece avviene lo spettacolo il cui significato deve essere compreso dal pubblico. Queste due dimensioni sono allo stesso tempo divise e collegate. La studiosa ha posto dunque degli interrogativi che hanno portato a riflettere sul nesso tra scenografia e processo compositivo, aprendo la strada ad indagini sulla funzione dello scenografo e della sua professione; in ultimo sviluppando anche il rapporto tra l'effetto visivo e la decorazione, importante per determinare il gusto e la storia della società (di cui l'opera ne è una rappresentazione). Ella ha, creando questa nuova disciplina, mostrato un nuovo metodo da utilizzare, rivolgendosi a strumenti che fino a qualche decennio fa erano di pertinenza esclusiva della storia dell'arte e della scenografia, ovvero lo studio dell'iconografia e delle incisioni teatrali. La via tracciata dalla studiosa ha portato ad applicare il "suo metodo" alle opere di compositori quali Rossini e in modo particolare Verdi, il cui interesse per la messa in scena non fu sempre lo stesso⁵, ma anche ai librettisti, come documenta lo studio di Virgilio Bernardoni⁶, o ancora a scenografi architetti, nel caso di Alessandro Sanquirico⁷. L'innovazione apportata dalla studiosa ha spostato l'attenzione delle nuove generazioni verso la componente visiva fino a determinare studi innovativi, come l'edizione critica della mise en scène di *Madama Butterfly* di Albert Carré curata da Michele Girardi⁸.

Questa tesi si colloca all'interno di questo nuovo orizzonte ponendo la *quaestionem* su come venga concepito lo spazio scenico per rappresentare il luogo del 'caos', ovvero come esso venga 'costruito' sulla scena. La domanda muove dalla lettura delle tre opere in cui si verifica la trasformazione della protagonista da cortigiana a redentrice. Il tema della donna 'peccatrice-seduttrice' è molto sviluppato nel *fin de siècle* ed ella, che rappresenta l'emblema del peccato, viene situata nel luogo 'lontano', 'esotico' in cui è possibile mostrare i vizi negati in Occidente. Le tre opere mostrano la città di Alessandria come luogo in cui la protagonista svolge la sua professione di prostituta, anche se in maniera diversa. Nella *Thaïs* di Massenet la città viene rappresentata con inquadrature differenti:

⁵ OLGA JESURUM, "Discorso sul metodo". Per una metodologia dello studio della scenografia ottocentesca, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del Convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero: Torino, Teatro Regio, 5-6 febbraio 2009, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5-6 marzo 2009*, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2010, pp.193-201.

⁶ VIRGILIO BERNARDONI, *L'immaginario scenico di Luigi Illica librettista. Il caso Isabeau*, Ivi, pp.203-220.

⁷ MERCEDES VIALE FERRERO, MARIA IDA BIGGI, MARIA ROSARIA CORCHIA, *Alessandro Sanquirico «il Rossini della pittura scenica»*, Fondazione Rossini, Pesaro, 2007. M. I. BIGGI, *La presenza dei personaggi nelle incisioni di Alessandro Sanquirico*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del Convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero: Torino, Teatro Regio, 5-6 febbraio 2009*, cit., pp.151-165.

⁸ *Madama Butterfly. Mise en scène di Albert Carré*, Edizione critica a cura di Michele Girardi, Edt, Torino, 2013.

inizialmente con una foto panoramica “a volo d’uccello” (ATTO I, QUADRO II), successivamente attraverso lo spazio interno della dimora della protagonista (ATTO II, QUADRO I), ed infine mediante la definizione dello spazio esterno rappresentato dalla piazza contingente all’ambiente interno (ATTO II, QUADRO II). Nelle altre due opere *Maria Egiziaca* e *Maria d’Alessandria*, invece, la città di Alessandria viene mostrata soltanto nel primo quadro. Nell’opera di Respighi viene presentata con l’ausilio del simbolo del porto, in Ghedini mediante il faro. La diversa modalità di rappresentazione della città nelle tre opere suggerisce una diversa concezione dello spazio scenografico (1898⁹, 1932¹⁰, 1937). Nell’opera di Massenet Alessandria viene mostrata attraverso scorci differenti caratterizzati da una scenografia essenziale, si pensi alla dimora di Thaïs rappresentata da una stanza con una statua di Eros quasi a riprodurre la *dimora-tempio* dell’architettura sacra dell’Egitto, o il quadro successivo in cui la piazza viene rappresentata da una statua di Eros e dei gradini. L’opera di Respighi, invece, fa uso (per la prima rappresentazione scenica) di un trittico gotico – dai richiami alla pittura bizantina¹¹ – mostrando così l’annullamento della dimensione tridimensionale, impiegando un linguaggio – quello dei dipinti – che rimanda lo spettatore all’architettura di una chiesa, evocando un luogo appartenente alla concezione spaziale della sacra rappresentazione. L’opera di Ghedini, presenta la città unicamente nel primo quadro mediante il suo faro. Tutto ciò porta a ipotizzare una «de-costruzione» dello spazio scenico quale modalità espressiva nelle tre opere, in cui l’architettura dei luoghi reali viene modificata per adattarsi alle esigenze del dramma, mantenendo però velati i significati originari che permettono di comprendere a fondo la messa in scena e la chiave dell’opera. Dunque, una commistione realtà-finzione che necessita di essere indagata.

Dopo l’iniziale studio delle fonti drammaturgiche, ovvero il romanzo *Thaïs* di Anatole France per l’opera omonima e *Le vite dei SS. Padri* di Domenico Cavalca per *Maria Egiziaca* e *Maria d’Alessandria*, si è proseguito con l’analisi dei tre libretti al fine di individuare alcuni aspetti trascurati nell’opera. Dopo aver analizzato il piano testuale, dunque si è posto il *focus* sul linguaggio musicale dei tre compositori analizzando le singole opere, ponendo l’attenzione sulla *femme fatale* e sulla città di Alessandria d’Egitto. Per i compositori italiani si è analizzato il contesto musicale del primo trentennio del Novecento, tutt’oggi ancora poco indagato. Infatti, è stato necessario, al fine di contestualizzare le opere dei due italiani, ricostruire il panorama musicale degli anni del regime. A tal fine è stata utile la ricerca documentale effettuata presso l’*Archivio di Stato* di Roma e i documenti presenti presso l’*Archivio Comunale* di Bergamo, oltre alla

⁹ La seguente tesi analizza l’edizione del 1898 poiché è l’edizione definitiva.

¹⁰ Si considererà la versione andata in scena al *Teatro Goldoni* di Venezia in occasione del *II Festival di musica contemporanea* della *Biennale di Venezia* del 1932 e non quella in forma di concerto avvenuta a New York nel 1931.

¹¹ «Il trittico gotico affonda le radici nella pittura bizantina». LEONARDO BRAGAGLIA, ELSA RESPIGHI, *Il teatro di Respighi*, Bulzoni, Roma, 1978, p.77. VIRGILIO BERNARDONI, «Maria Egiziaca», in *Dizionario dell’Opera*, a cura di Piero Gelli, Baldini&Castoldi, Milano, 1996.

corrispondenza presente nell'*Archivio Respighi* presso la "Fondazione Giorgio Cini" di Venezia.

Terminati gli studi preliminari relativi al contesto storico-musicale, e dopo aver studiato le fonti drammaturgiche ed effettuato le analisi musicali delle rispettive opere, rese possibili dalle partiture integre e reperibili presso la *Bibliothèque Nationale de France*, l'*Archivio Storico Ricordi* di Milano e la *Biblioteca Donizetti* di Bergamo, l'attenzione si concentra sull'aspetto scenografico. Per quanto concerne l'opera di Massenet è stato possibile reperire i bozzetti di scena, i figurini, le maquettes, il *livret de la mise en scène*, le fotografie, i giornali dell'epoca custoditi presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra; per l'opera di Respighi sono stati reperiti i figurini, la pianta scenica, il bozzetto della scenografia (il trittico) e alcune indicazioni sceniche; per l'opera di Ghedini sono stati reperiti soltanto i bozzetti di scena e alcune fotografie presso la Fondazione Donizetti¹² di Bergamo. Purtroppo, non sono state conservate né le piante sceniche né i figurini realizzati da Titina Rota per i protagonisti né quelli di Sandro Angelini per le masse corali¹³.

Per ricostruire la messa in scena delle tre opere si sono utilizzate anche fonti indirette, quali le indicazioni contenute nelle lettere dei compositori. Per Massenet si sono adoperate le lettere pubblicate da Anne Massenet e informazioni ricavate dal lascito del compositore *Mes Souvenirs*¹⁴; per Respighi sono state di importante ausilio le lettere dello scenografo Nicola Benois custodite presso l'*Archivio di Arti Contemporanee* di Venezia, oltre alla corrispondenza e altri materiali del librettista Guastalla presenti nell'*Archivio Respighi*; per Ghedini, compositore ancora poco indagato, si sono consultate le lettere raccolte da Stefano Parise¹⁵.

La seguente tesi è divisa in due parti: nella prima parte si dedica a ciascuna delle tre opere un capitolo al fine di contestualizzarle storicamente e musicalmente, oltre che illustrare il linguaggio musicale con fini drammaturgici. Per la *Maria Egiziaca* si sono poste in appendice le lettere di Nicola Benois relative alla rappresentazione presso il II *Festival di musica contemporanea* della *Biennale di Venezia*. Per *Maria d'Alessandria* è stata posta in appendice la riproduzione del libretto.

Nella seconda parte si sono analizzate le modalità di costruzione dello spazio scenico per rappresentare il luogo del caos, ovvero la città alessandrina, ponendo l'attenzione dapprima sull'emblema della città rappresentata dal teatro nella *Thaïs* e l'eterotopia della nave per le

¹² Ringrazio l'archivista della Fondazione Donizetti, la dott.ssa Clelia Epis per avermi concesso la consultazione dell'intera documentazione dell'opera.

¹³ Colgo l'occasione per ringraziare Piervaleriano Angelini per aver messo a disposizione l'archivio privato di Sandro Angelini e Vittoria Crespi Morbio per l'archivio privato di Titina Rota. Ringrazio inoltre l'archivista del Comune di Bergamo Paola Palermo e il bibliotecario Marcello Eynard della Biblioteca Civica Angelo Maj, per avermi supportata nella ricerca di tali materiali.

¹⁴ *Jules Massenet, Mes Souvenirs*, Pierre Lafitte et Cie., Paris, 1912.

¹⁵ STEFANO PARISE, *Giorgio Federico Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, Accademia Nazionale Santa Cecilia, Milano, 2003

opere dei due compositori italiani. In seguito, si è analizzata la costruzione dello spazio resa dal linguaggio musicale, fino al tentativo di individuazione di un canone spaziale ottocentesco e novecentesco. Riguardo quest'ultimo punto, si sottolinea il carattere ipotetico del paradigma, alla luce della enorme mole di opere appartenenti ai due periodi storici esaminati. Successivamente si sono confrontate le tre opere oggetto di questa tesi con i rispettivi paradigmi. Infine, è stato attuato un confronto diacronico, al fine di individuare le modifiche riscontrabili nelle tre opere, che pongono il tema della decostruzione spaziale. Al fine di evitare di incorrere in fraintendimenti si precisa che il termine «de-costruzione» in questa tesi verrà inteso in relazione allo spazio teatrale, collocandosi all'interno del filone sviluppato recentemente presso l'Université Paris 8 sullo spazio «sensibile»¹⁶ della drammaturgia musicale, evitando ogni accostamento alla filosofia derridiana.

La tesi è corredata da una appendice iconografica ove sono riprodotti tutti i materiali scenici delle tre opere: *livret*, figurini, maquettes, fotografie per la *Thaïs*; indicazioni sceniche, scenografia per *Maria Egiziaca* e bozzetti scenici e foto di scena per *Maria d'Alessandria*.

Femme fatale ed esotismo

Le tre opere oggetto di questa tesi presentano la tematica della *femme fatale* collocata nel lontano Oriente e nel tempo biblico. Alla fine dell'Ottocento l'Oriente dei compositori si è ampliato, non è più limitato alla Spagna di Bizet, ma si è allargato fino a comprendere la terra santa. Anche la *femme fatale* ha subito una evoluzione: non soltanto donna che conduce l'uomo alla perdizione, ma destinata a morire anch'essa. Nel *fin de siècle* fino al primo trentennio del Novecento la protagonista si trasforma in una *femme fragile*.

Il vecchio stile alla turca è ormai solo un ricordo sbiadito. I compositori hanno impiegato cifre stilistiche precise per evocare luoghi lontani: dalle scale difettive, esatoniche, pentatoniche a un cromatismo esasperato. Le origini delle possibilità espressive risalgono all'ode-symphonie *Le Désert* di Félicien David, il quale ha fornito un prezioso serbatoio a cui attingere: dall'impiego delle scale prive di sensibile all'utilizzo di una «Danse des almées»¹⁷ a fini coloristici. Per lo sviluppo di diverse modalità compositive sono importanti le Esposizioni Universali che permettono di entrare in contatto con popoli diversi, come accade per Debussy che, nell'esposizione del 1889, ascolta l'orchestra gamelan.

Il fascino dei luoghi lontani si era ampiamente sviluppato in Francia, grande potenza coloniale insieme all'Inghilterra, in corrispondenza della campagna di Egitto di Napoleone che aveva destato l'interesse

¹⁶ *L'espace «sensibile» de la dramaturgie musicale*, sous la direction de Héloïse Demoz, Giordano Ferrari et Alejandro Reyna, Collection «Arts 8 – Compositions», L'Harmattan, Paris, 2018

¹⁷ RALPH P. LOCKE, *Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East*, «19th-Century Music», vol.22, n.1 (Summer 1998), pp. 30-32.

da parte di pittori e artisti dedicatisi alla tematica orientale. Personalità quali Delacroix, Ingres, Renoir, Matisse furono attratti dall'oriente, come attestano i loro dipinti¹⁸. Anche gli scrittori subirono il fascino dell'ignoto: infatti si verificarono diversi viaggi culminati con la scrittura dei «livres de voyage»: da Chateaubriand a Hugo, a Mérimée a Flaubert. Accanto alla scrittura di diari si sviluppò anche un filone di invenzione che avviatosi con *Les Orientales* di Victor Hugo prosegue fino alla novella *Carmen* di Mérimée, alla *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert¹⁹. A questi titoli si deve aggiungere la *Thaïs* di Anatole France²⁰, satira anticlericale che riprende alcune scene della tentazione di Flaubert, impiegata da Massenet per l'opera omonima.

Il crescente numero di ordini religiosi femminili aveva sviluppato in Francia un pregiudizio antico poiché la donna veniva assimilata ad Eva²¹, simbolo del peccato originale, motivo per cui gli ordini femminili venivano considerati decadenti. Dal 1880 in Francia si sviluppa una letteratura impregnata dello spirito decadente, di cui Baudelaire è il padre. Il lessico delle immagini e dei temi è pervaso dei nuovi *topoi*, come sottolinea Marie-Claire Banquart²². Anche i romanzi sono imbevuti di questo nuovo spirito della letteratura che esprime la nevrosi sociale. I dipinti diventano realtà surrogando la donna assente,²³ come nel caso di Des Esseintes nel romanzo *À rebours* ove sono gli oggetti d'arte a sostituirla, o ne *Le Vice suprême* di Joséphin Péladan dove un giovane poeta si innamora di un ritratto femminile di Leonardo da Vinci considerato peccato carnale:

c'est la copulation des hommes avec les demons succubes [...] si un artiste exalte son désir sur Cléopâtre [...] cette femme évoquée sera le succube qui abusera de lui²⁴

Dunque, l'immagine femminile che si diffonde assume valenze negative che la fanno classificare come isterica. Importanti furono gli studi di Jean Martin Charcot in Francia sulla nevrosi attuati in seguito alla creazione di un inventario di immagini femminili considerate patologiche, ove si confronta la posa dell'estasi religiosa con l'isteria²⁵. Non da meno l'influenza de *La Pornocratie* di Proudhon (1875) in cui

¹⁸ *L' Orientalisme en Europe de Delacroix à Matisse. Centre de la Vieille Charité, Marseille, 27 mai-28 août 2011*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2011

¹⁹ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Oriente prossimo e remoto nella musica francese fin-de-siècle*, in *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, a cura di Claudio Toscani, Pacini Editore, Pisa, 2012, pp. 115-116

²⁰ Nel primo capitolo di questa tesi verrà analizzato il romanzo.

²¹ CLAIR ROWDEN, *L'Homme saint chez Massenet: l'amour sacré et le sacre de l'amour*, in *Opéra et religion sous la III^e République*, sous la direction de Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, pp.257-284.

²² MARIE CLAIRE BANQUART, *Introduction*, «Romantisme-Décadence», 42, 1983, pp. 3-8.

²³ CORINNE E. BLACKMER AND PATRICIA JULIANA SMITH, *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, Columbia University Press, New York, 1995, pp. 113-114.

²⁴ *Ivi*, p. 125

²⁵ CLAIR ROWDEN, *Massenet, Marianne and Mary: Republican morality and Catholic tradition at the Opera*, Ph.D. Thesis, University of London, 2001, pp. 201-204.

tutte le donne che non si attenevano al ruolo di mogli e madri venivano definite dall'autore «prostitute».

Pittura, scultura, letteratura, studi scientifici influenzano anche il mondo musicale che, affascinato dalla nuova immagine femminile, la contestualizza nell'opera in musica. La *Carmen* di Bizet mostra la sensualità della gitana, individuata musicalmente dal tetracordo discendente, con implicazioni stilistiche 'esotiche' impiegate per definire la Spagna, luogo orientale al tempo del compositore. Il termine 'Oriente' delinea una area geografica molto vasta che all'iniziale Spagna aggrega gradualmente l'Egitto, la Tunisia, l'Algeria, la Terra Santa. Il linguaggio musicale utilizza formule per indicare il luogo 'altro' allo spettatore: dalle scale esatonali alle pentatoniche, all'impiego di cromatismi²⁶. Nelle opere si riscontra la contrapposizione *io-l'altro*, binarismo che si evolve nel corso del tempo: infatti i colonizzatori percepiscono inizialmente i nuovi popoli come 'diversi', ma quando ne avviene l'assimilazione – nel Novecento – il diverso viene considerato familiare. Nella prima fase, quella di esplorazione, la donna orientale viene vista diversamente, creando delle storture²⁷. Infatti, anche i pittori forniscono immagini che non venendo ben contestualizzate, contribuiscono alla sedimentazione dell'immagine della donna straniera con accezioni fortemente erotiche e negative: le donne vengono raffigurate in harem o come odalische e nella loro nudità, il tutto letto come elemento malvagio. Vigny afferma che «tutte le donne sono Dalila»: il topos femminile viene infatti esorcizzato attraverso la mitologia, la leggenda, la storia e la religione: Eva, Cleopatra, Dalila, Lucrezia Borgia, Russalka, Salomé, Turandot ne sono l'emblema²⁸. L'immagine femminile proposta è dunque quella della *femme fatale* che conduce l'uomo alla perdizione. Dalila con il suo canto sensuale riesce a disarmare il grande Sansone²⁹, Salomé chiede la testa del Battista sviluppando quel gusto macabro del bacio della testa decapitata del suo amato.

La connotazione dell'esotismo cambia dunque nel *fin de siècle*: il luogo lontano si connota come spazio orgiastico – si pensi alla *Lakmé* – o intriso di santità e lussuria come accade nella *Thaïs*³⁰. I viaggi che vengono proposti non sono più legati alla dimensione della conoscenza come accade per Vasco de Gama (*L'Africaine*), ma all'interiorità. Essi infatti, assumono la dimensione del sogno che viene associato alla componente femminile, contrapposta alla voce

²⁶ RALPH P. LOCKE, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge University Press, 2009, pp. 51-54

²⁷ I miti creati dagli imperi occidentali sono, secondo Edward Said, una autogiustificazione del proprio operato. La teoria di Said espressa in *Orientalism* (1978) è stata ampiamente superata. Egli riprende la teoria dell'Oriente come specchio dell'Occidente. EDWARD W. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano, 2001

²⁸ CORINNE E. BLACKMER AND PATRICIA JULIANA SMITH, *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, cit.

²⁹ Locke l'ha definita un caso di passione distruttiva. RALPH P. LOCKE, *Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saën's Samson et Dalila*, «Cambridge Opera Journal», n.3, 1999, pp. 261-302.

³⁰ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Oriente prossimo e remoto nella musica francese fin-de-siècle*, cit. pp. 136-137.

della ragione indicata come elemento maschile³¹. I colori orchestrali richiamano l'oriente impiegando strumenti quali l'arpa – simbolo dell'Egitto³² –, ma anche tamburi baschi, triangoli, grancasse per 'ricreare' sul palcoscenico il mondo del diverso. La contrapposizione tra Oriente e Occidente avviene mediante l'impiego di precisi stilemi musicali, quali l'impiego di cromatismi per la *femme fatale*³³ che deve esercitare il suo fascino sul genere maschile.

Il linguaggio musicale dell'esotismo ha raggiunto il suo apice alla fine dell'Ottocento: gran parte delle possibilità espressive sono state indagate. L'ambiente francese inizia ad essere permeato dalla musica russa, a cui *L'Écho de Paris* dedica un festival musicale nel 1893 ove furono eseguite musiche di Glinka, Balakirev, Borodin, Sérov, Rubinstein, Rimsky-Korsakov e altri. In seguito al successo riscontrato venne organizzato un secondo festival russo nel 1902 e in quello stesso anno Alfred Bruneau si recò in viaggio in Russia per fini didattici: ne seguì una pubblicazione l'anno successivo "Musique de Russie et Musiciens en France"³⁴.

Nel 1906 Serge Diaghilev organizza una mostra di arte russa a Parigi che incontra il successo di pubblico. Nel 1907 pianifica, per conto della contessa Greffuhle, un ciclo di concerti di musica russa a Palais Garnier³⁵. Diaghilev predilige il genere del balletto per mostrare l'esotismo della Russia, raffigurato dalle diverse popolazioni. Balletti quali *Prince Igor*, *The Rite of Spring* e *Shéhérazade* mostravano varie angolature della Russia, nonostante venissero guardate con disapprovazione dai russi che vedevano una blasfemia l'operazione effettuata da Diaghilev. Nel 1910 *Shéhérazade*, dramma coreografico in un atto, ispirato alla novella *Arabian Nights*, aveva proposto colori sgargianti al punto che Matisse sottolineò l'importanza del colore per Bakst «At first the ballets, Bakst's Shérézade in particular, were overladen with colour.»³⁶.

³¹ CLAIR ROWDEN, *Massenet, Marianne and Mary: Republican morality and Catholic tradition at the Opera*, cit.

³² J. P. BARTOLI, *A la recherche d'une représentation sonore de l'Égypte antique: l'égyptomanie musicale in France de Rossini à Debussy*, in *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie. Atti del convegno internazionale. Musée du Louvre*, a cura di J. M. Humbert, Editions du Gram, Paris-Bruxelles, 1996, pp. 481-596.

³³ La contrapposizione della linea vocale tra donna esotica vs donna occidentale era stata già impiegata da Meyerbeer ne *L'Africaine* tra Sélika e Ines. ANSELM GERHARD, *Meyerbeer, Vasco de Gama e l'annichilimento del protagonista maschile*, in *Giacomo Meyerbeer, L'Africaine*, «La Fenice prima dell'Opera», 2013-14, 1, pp. 13-26.

³⁴ JONATHAN DAVID LITTLE, *The influence of European Literary and Artistic Representations of the 'Orient' on Western Orchestral Compositions, ca. 1840-1930*, Edwin Mellen Pr, Lewiston, New York, 2010, pp. 301-303

³⁵ GEOFFREY MARSH, *Serge Diaghilev and the strange birth of the Ballets Russes*, in *Diaghilev and the Golden Age of the Ballet Russes: 1909-1929*, V&A Publishing, London, 2018, pp. 15-26.

³⁶ JONATHAN DAVID LITTLE, *The influence of European Literary and Artistic Representations of the 'Orient' on Western Orchestral Compositions, ca.1840-1930*, cit., p. 306.

I balletti russi avevano enfatizzato i colori, attuando quella riforma che era stata avviata già da Loïe Fuller con il gioco di luci colorate e da Isadora Duncan³⁷.

In Italia le innovazioni dei Balletti Russi forniscono stimoli per la scenografia italiana, seppur non ottenendo risultati sul piano visivo. L'impulso all'innovazione viene dai pittori futuristi, in particolar modo da Balla e Depero. Questi collaborano con Stravinskij per *Feu d'artifice* e *Le chant du rossignol*. Il primo propone un gioco di luci dall'esito poco felice; il secondo riprende la teoria dei complessi plastici, trasformando il corpo in modo bizzarro, tramutando le mani in scatola o creando dita suonanti³⁸. Prampolini invece, propone la sostituzione dell'attore con la marionetta.

In Italia da un lato vi sono i pittori futuristi che guardano ai Balletti Russi, dall'altro lato vi è la «generazione dell'80», la quale sviluppa un gusto neogotico che riscopre l'antico passato³⁹: dal Medioevo al Barocco, proponendo la 'sprovincializzazione' della musica italiana in nome del glorioso passato nazionale⁴⁰. Nei primi decenni del Novecento i compositori risentono dell'influenza di D'Annunzio, nonostante le loro collaborazioni non contribuiscano a svolte drammaturgiche⁴¹. L'aspetto predominante nel panorama italiano è quello legato alla maschera e alla favola, come dimostrato da Virgilio Bernardoni, a differenza di quanto accade nel resto d'Europa ove assume un carattere transitorio⁴². L'esotismo ha subito una evoluzione nel panorama italiano, venendo adoperato per collocare le vicende in luoghi lontani, remoti, come accade per le opere a carattere religioso, a cui afferiscono *Maria Egiziaca* e *Maria d'Alessandria*, intrise di spirito decadente che il regime tentava di emarginare. L'esotismo si tramuta in neogoticismo e in arcaismo, resi dall'impiego della modalità o di cromatismi esasperati, contrapposti alla tonalità, simbolo dell'Occidente.

Nel nostro Paese il regime fascista indirizzerà le scelte dei soggetti, in modo particolare dopo la censura de *La favola del figlio cambiato* di Malipiero nel 1934, verso soggetti a carattere storico con fini celebrativi del regime. Il fascino per il lontano volge ormai al termine.

³⁷ JANE PRITCHARD, *The transformation of Ballet*, in *Diaghilev and the Golden Age of the Ballet Russes: 1909-1929*, pp. 49-57.

³⁸ SILVANA SINISI, *Spazio figurativo e spazio scenico. La riforma teatrale in Italia: 1915-1930*, in ID., *CAMBI DI SCENA. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, pp. 105-136.

³⁹ FIAMMA NICOLodi, *Riflessi neogotici nel teatro musicale del Novecento*, in *Il Novecento musicale italiano. Tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di David Bryant, Leo S. Olschki, Firenze, 1988, pp. 271-291.

⁴⁰ PIERO SANTI, *Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento*, «Studi Musicali», I, n.1, 1972, pp. 161-186

⁴¹ GUIDO SALVETTI, *I rapporti con la generazione dell'80: una «favola bella»*, in *D'Annunzio musicista immaginifico. Atti del Convegno internazionale di studi. Siena, 14-16 luglio 2005*, (a cura di) Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, Leo S. Olschki, Firenze, 2008, pp. 125-144.

⁴² JÜRGEN MAEHDER, *Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale italiano nella generazione dell'Ottanta*, in *Alfredo Casella e l'Europa. Atti del convegno internazionale di studi. Siena, 7-9 giugno 2001*, a cura di Mila De Santis, Leo S. Olschki, Firenze, 2003, pp. 223-248.

PARTE PRIMA

Capitolo 1. *Thaïs* di Massenet

1.1 Lo scenario dell'opera. Due edizioni a confronto

«Paris has served for centuries as a visual demonstration of the harmonious beauty of reason and power»¹, con queste parole Jann Pasler sottolinea l'importanza nella costruzione del paesaggio parigino ove la collocazione dei teatri assume una particolare rilevanza nella Terza Repubblica. Il Louvre, divenuto sede del Ministero della Cultura, Palais Garnier e l'Opéra Comique rappresentano il "triangolo invisibile" dell'Arte² nella Terza Repubblica: i due teatri ricevono sovvenzioni pubbliche, ma la distinzione tra i due resta evidente³. Se l'Opéra mantiene la sua funzione di 'tempio' delle prime assolute, l'Opéra Comique può contare su un repertorio variegato che permette il pagamento delle royalty in tempi brevi, a differenza di Palais Garnier i cui bilanci spesso non sono in attivo. Ciò può essere facilmente spiegato verificando i cachet degli artisti, i costi per la produzione scenografica, gli stipendi dei direttori: a costi più elevati non sempre corrisponde un incasso sufficiente a coprire le spese⁴. Due teatri con proposte musicali diverse a cui corrispondono gusti differenti, espressione di ceti sociali diversi. Gli abbonati dell'Opéra appartenevano all'alta borghesia che non voleva mischiarsi con quella parte di società "benestante ma non rispettabile"⁵ che avrebbe potuto pagare cifre superiori a quelle della borghesia parigina. La dicitura di 'abbonato' a Palais Garnier costituiva l'affermazione sociale ed economica di una famiglia, retaggio settecentesco della proprietà dei palchi, che riproponeva il lustro dell'ancien régime nella Terza Repubblica⁶.

Un'opera concepita per l'Opéra comique di certo non avrebbe potuto incontrare il gusto del pubblico benpensante di Palais Garnier. Fu quello che accadde all'indomani della prima di *Thaïs* nel 1894. Numerose furono le critiche negative verso l'opera del francese: il

¹ JANN PASLER, *Composing the Citizen. Music as public utility in Third Republic France*, University of California Press, Berkeley, 2009.

² *Ivi*, p.11

³ Le peculiarità dei due teatri si erano delineate sin dagli arbori. Per un'attenta ricostruzione storica si consulti J.G. PROD'HOMME E THEODORE BAKER, *A musical map of Paris*, «Musical Quarterly», vol.18, n.4 (oct.1932), pp.608-627.

⁴ DOMINIQUE LEROY, *Socio-économie du grand opéra parisien*, in *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque. Études de Luigi Allegri...[et al]. Réunies par Isabelle Moindrot, Olivier Goetz, Sylvie Humbert-Mougin, sous la direction de Isabelle Moindrot*, CNRS ÉDITIONS, Paris, 2006, pp.33-46.

⁵ Gli abbonati erano stabili a tal punto che l'inviato de *Le Gaulois* all'indomani della prima della *Thaïs* (1894) scrisse che i nomi degli abbonati si potevano imparare 'dal cuore'. *Le Gaulois*, 17 mars 1894. Riferimento ripreso da STEVEN HUEBNER, *French Opera at the fin de siècle. Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford University Press, New York, 1999, p. 8. Inoltre, come afferma Huebner, vi fu un report interno all'Opéra "La Question des loges à l'Opéra" preparato da M. Caslant nel 1889 il quale osteggiava la proposta di affittare al miglior offerente i palchi, incrementando così le finanze dell'Opéra. In tal modo avrebbero potuto partecipare anche ricchi commercianti americani o le *cocottes* (prostitute); ciò non era tollerabile per l'abbonato parigino.

⁶ *Ivi*, pp. 1-11.

pubblico non poteva accettare la dannazione del monaco cenobita, perché ritenuto amorale⁷.

Lo scandalo per il soggetto era stato destato già dal romanzo di Anatole France, classificato come «satira contro il potere cristiano». Un tema blasfemo che però aveva incontrato il favore del pubblico, in particolar modo femminile. L'argomento interessò Massenet che concepì l'opera per Sybil Sanderson, celebre interprete di Manon all'Opéra Comique e per la quale aveva composto *Esclarmonde* in occasione dell'Esposizione Universale del 1889. Durante la fase compositiva dell'opera la Sanderson stipulò un contratto con i due direttori di Palais Garnier, determinando il cambiamento del luogo della rappresentazione: non più l'Opéra Comique ma l'Opéra. Al cambiamento dello spazio non corrispose però alcuna modifica alla *tragedie lyrique* che continuò ad essere 'disegnata' per la sua interprete, come suggerito da Gahilard al compositore «Vous avez l'artiste, l'ouvrage la suivra!»⁸.

Questa volta però la bellezza e la bravura della Sanderson non bastano a far raggiungere il successo all'opera. L'argomento è ritenuto troppo osceno, la sensualità delle donne sul palcoscenico scandalosa e quella della protagonista è ritenuta la peggiore.

La malheureuse prêtresse de Vénus [...] est
le personnage le plus obscène du ballet.

La Croix, padre Vincent de Paul Bailly

Non mancano i riferimenti alla fisicità della prima donna in chiave negativa, come dimostra la recensione de *L'Echo*:

Le grand duo final *appassionato* nous ramène aux plus mauvais jours
d'*Hérodiade*. D'ailleurs il est acclamé.

-Un Tangara engraisé, cette Sibyl.

-Oui, un Tangara-double.

L'Echo de Paris, 18 mars 1894

Anche l'altra rivista cattolica dichiara il suo disappunto verso la cortigiana alessandrina che viene santificata:

La malheureuse prêtresse de Vénus qui continue dans la pièce à être une sainte en son austère couvent et qu'on y verra mourir dans la cendre, est néanmoins, par les artifices du démon, le personnage le plus obscène du ballet. [...] en disant quel es excès de la pornographie des yeux en ces deriniers temps se sont guéris par leur excès mêmes, et l'on supplie que la police laisse faire.⁹

⁷ Un'attenta disamina delle recensioni è stata effettuata da Clair Rowden che ha analizzato circa 300 testate, dimostrando la disapprovazione del pubblico e della stampa per la prima rappresentazione. Si legga CLAIR ROWDEN, *Jules Massenet. Thaïs: Dossier de presse parisienne (1894)*, L. Galland, Heilbronn, 2000.

⁸ Jules Massent, *Mes Souvenirs (1848-1912)*, Pierre Lafitte, Paris, 1912, p. 193

⁹ *Théâtre crétienne*, «La Croix», 14 mars 1894 riportato in CLAIR ROWDEN, *Jules Massenet. Thaïs: dossier de la presse parisienne (1894)*, cit., p. 5.

Si riporta anche un incidente avvenuto sul palcoscenico che aveva messo in imbarazzo la protagonista, in quanto non perfettamente coperta:

On attendait avec impatience le renouvellement d'un incident dont on s'était fort égayé à la répétition générale, je veux parler de la trahison d'une agrafe qui avait permis au public de contempler nue jusqu'à la ceinture Mlle Seinderson [sic], très ennuyée du contretemps et ne sachant plus à quel sein [sic] se vouer. Les amateurs de chair fraîche en ont été pour leurs frais et dont dû se contenter de la musique seinphonique [sic] accompagnant l'air de *Thaïs*.¹⁰

Osservando il figurino di Thaïs disegnato da Charles Bianchini (Fig.41 dell'appendice iconografica) si può riscontrare un lungo abito bloccato sulla spalla destra che lascia un seno scoperto, come se fosse un'amazzone, coperto dai pendenti della collana del mantello. Possiamo ipotizzare che la graffetta inserita avesse lo scopo di coprirle il seno, proprio in virtù del fatto che l'eccessivo erotismo avrebbe potuto destare scandalo. L'abito è ornato con gigli ed è abbellito in vita con una cintura ricca di gioielli che raffigurano un uccello, il cui disegno è esplicitato sul mantello: un'araba fenice. La «cabinet card» del fotografo Benque rappresenta una Sanderson (Fig.1) con le braccia aperte che riporta alla mente lo spogliarello richiesto dalle indicazioni sceniche, quando Thaïs mima gli amori di Afrodite mostrando le spalle al pubblico, ma è frontalmente agli spettatori del teatro alessandrino che viene presentato sul palcoscenico¹¹.

¹⁰ «L'Echo de Paris», 18 mars 1984, in CLAIR ROWDEN, *Jules Massenet. Thaïs: dossier de la presse parisienne (1894)*, cit., p.11.

¹¹ KAREN HENSON, *Photographic Diva: Massenet, Sibyl Sanderson, and the soprano as spectacle*, in ID., *Opera Acts. Singer and Performance in the Late Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, pp.88-121. Le «cabinet card» (carte di gabinetto) indicano una tipologia di fotografia impiegata per la ritrattistica, caratterizzata per la apposizione del nome del fotografo, al di sotto della foto. A tale tipologia appartengono le fotografie della seconda interprete Lucy Berthet, mostrate nell'appendice iconografica. Tale genere conobbe un importante sviluppo a partire dal 1880, sostituendo la «carte de visite», ampiamente sviluppata da André-Adolphe-Eugène Disdéri negli anni 1850 e 1860. Per approfondimenti si rimanda a ELIZABETH ANNE MCCAULEY, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, Yale University Press, New Haven, 1985.



FIG.1. Sybil Sanderson nel ruolo di Thaïs, cabinet card, Benque, 1894.

La Sanderson aveva contribuito a diffondere una immagine di sé connotata da sfumature erotiche. Nelle sue pose le braccia assumono notevole importanza perché da una parte – come fa notare Karen Henson – conferiscono all'immagine un senso di fluidità, dall'altro convogliano lo sguardo dello spettatore sul seno. Si ricordi che in quegli anni Sarah Bernhardt impiegava anch'essa le braccia con finalità sensuali.¹²

Nonostante la Sanderson fosse la prima promotrice della sua sensualità, non bisogna dimenticare le sue straordinarie doti vocali, che vennero apprezzate anche all'indomani della prima rappresentazione dell'opera.

Infatti, alcuni giornali riferiscono della bravura della Sanderson¹³, ma sono in gran parte accomunati sia dalle perplessità riguardo al balletto, in particolar modo la scena del giardino meraviglioso ove avviene la Tentazione di Athanaël¹⁴ – ricordando il capolavoro di Flaubert –, sia dal tentativo, mal riuscito, di far assumere un significato filosofico ad un'opera che viene così privata della sua essenza seduttiva. Dunque, critiche riguardo la scelta del soggetto, ritenuto amorale, e anche alle soluzioni musicali proposte che apparvero ad alcuni critici reminiscenze di altre opere tra cui la *Manon*¹⁵.

¹² *Portraits de Sarah Bernhardt sous la direction de Noelle Guibert*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2000. Considerata l'importanza dell'argomento si rimanda alla bibliografia specifica.

¹³ Oltre ad alcune testate, Gustave Charpentier in una lettera indirizzata a Massenet del 16 marzo 1894, dichiara «Sanderson est idéale. Il n'est pas possible de rêver une Thaïs autre que celle. Quel charme, quelle tendresse dans son invocation à Vénus.», in ANNE MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, Éditions de Fallois, Paris, 2001, p.125.

¹⁴ La maquette di Marcel Jambon *La tentation: jardin merveilleux* (III.2), espunta dall'edizione del 1898, è posta nell'appendice iconografica.

¹⁵ È facile riscontrare la ripresa del motivo delle Gavotte, Poussette, della *Manon* ripresa per le schiave Crobyle e Mirtale (I.2) come evidenziato nell'analisi musicale

L'insuccesso della prima, testimoniato dalle recensioni dei giornali dell'epoca¹⁶ che contestano l'amoralità del soggetto, ricorda lo scandalo già destato per *Hérodiade*, rappresentata tredici anni prima a Bruxelles¹⁷. L'opera era stata rifiutata dall'Opéra per la scelta del soggetto religioso, ritenuto troppo scandaloso per le scene parigine. L'edizione di *Thaïs* del 1894 aveva destato scandalo anche presso *La Monnaie* di Bruxelles, teatro francese di prim'ordine al di fuori del centro parigino, teatro *extra moenia*, ove vigeva una maggiore libertà nella scelta del repertorio¹⁸. Le recensioni per l'opera dedicata alla cortigiana alessandrina furono anche qui negative:

Le compositeur de Thaïs, M. Massenet, va très mal. On sait que l'illustre maître est atteint depuis longtemps de diabète sucré, et que l'affection a fait des progrès rapides dans ces dernières années. [...] Il ne se contente point d'être incolore, médiocre, lui le musicien le plus aristocratique, le plus fin, le plus distingué qui soit trébuché dans la musique d'opérette [...]. Tout ceci aurait été plus sensible encore, si la Monnaie n'avait supprimé tout le tableau de la Tentation, où se trouvent des airs de ballets d'une vulgarité déconcertante [...].

Le Patriote, 10 mars 1896

Un'edizione, quella del 1894 che non incontra il favore del pubblico né parigino, né straniero. Unica voce fuori dal coro è quella di Anatole France il quale su *Le Figaro* esprime la sua posizione riguardo *Thaïs* ringraziando Massenet:

Je veux rendre grâce à Massenet qui a tiré ma Thaïs de son humilité originelle et l'a mise au premier rang des héroïnes lyriques. Je suis heureux et fier de vous avoir fourni le thème sur lequel vous avez développé les phrases les mieux inspirées. Je vous serre les mains avec joie.¹⁹

Lo scrittore mostra gratitudine nei confronti del compositore in quanto Massenet è riuscito a tradurre nel linguaggio musicale ciò che il suo romanzo aveva solo accennato²⁰ e riconosce anche la bravura del librettista. Il libretto aveva assunto la forma della «poésie

che segue. Jules Martin, *Critique Musicale*, «L'Estafette», 18 mars 1894, in CLAIR ROWDEN, *Jules Massenet* p.18.

¹⁶ CLAIR ROWDEN, *Jules Massenet: Thaïs. Dossier de presse parisienne (1894)*, cit.

¹⁷ ROLAND VAN DER HOEVEN, *Entre odeurs de souffre et de sainteté. Les créations des opéras de Massenet au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles*, in *Opéra et religion sous la III^e République*, sous la direction de Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut, Musicologie, Travaux 129, Cahiers de L'Esplanade N°4, Sant-Étienne, 2006, pp.123-145. La laicità del compositore aveva preoccupato anche Giulio Ricordi, il quale aveva intravisto in Massenet l'erede verdiano, ma dopo aver assistito alla messa in scena di *Hérodiade* a Torino l'editore italiano tornò sui suoi passi. Si legga SERENA LABRUNA, «*Opéra et mise en scène: Massenet, Corneille et le myth du Cid*», tesi di laurea magistrale, AA.2014-2015, Università degli Studi di Pavia.

¹⁸ ROLAND VAN DER HOEVEN, *Entre odeurs de souffre et de sainteté. Les créations des opéras de Massenet au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles*, cit.

¹⁹ *Jules Massenet, Mes Souvenirs*, p. 202.

²⁰ In modo particolare France venne stupito dall'aria «Assieds-tous près de nous» e dalla capacità del compositore di creare il colore locale di Alessandria, laddove egli non vi era riuscito. *Anatole France, Thaïs*, «Le Figaro», 15 mars 1894.

mélisque»²¹ creando una amalgama perfetta tra la prosa e il verso.²² Le scelte effettuate furono chiarite da Louis Gallet nella premessa del libretto²³ nel 1894 ove viene esplicitata la motivazione dell'operato: creare un testo che dia importanza all'immagine, come richiesto dal compositore, nonostante il librettista avesse nutrito qualche dubbio riguardo l'impiego della prosa che, contrariamente, era apprezzata da Massenet:

il me semble que l'adoption de la prose pour le livret d'opéra [...] est une sorte de corollaire de la transformation que subit en ce moment la musique; [...] Elle est, dans l'opéra, un élément nouveau qui peut produire d'heureux résultats²⁴

La scelta di un libretto non più basato sul verso alessandrino, ma al passo con le evoluzioni del tempo e la conseguente creazione di un'opera 'sinfonica' non permettono però all'opera di decollare.

Le critiche provenienti da diverse testate, accomunate dallo scandalo destato dalla scelta di un soggetto che forse, avrebbe potuto incontrare il favore del pubblico dell'Opéra Comique, spinse i due direttori del teatro, Bertrand e Gailhard, a chiedere le opportune modifiche affinché l'opera non risultasse blasfema²⁵. La nuova edizione venne dunque plasmata in base alle esigenze del gusto del pubblico di Palais Garnier che non aveva tollerato in modo particolare il balletto della *Tentazione* in cui il cenobita, proprio come sant'Antonio viene provocato da vari spiriti, mostri e gnomi: «una commistione di balletto e pantomima non perfettamente riuscita»²⁶. Nell'edizione definitiva, quella del 1898, il compositore aggiunge il balletto alla fine del secondo atto che rispecchia la tradizione operistica parigina e aggiunge l'*Oasi*, musica 'sublime', che determina

²¹ Louis Gallet, «A propos de *Thaïs. Poésie mélrique*», Paris, Calmann-Lévy, 1898. Louis Gallet, *A proposito di Thaïs. La poesia 'melica'*, traduzione e note di Emilio Sala, «Thaïs», «La Fenice prima dell'Opera» 2002-2003, 1, pp.121-125.

²² A partire da Wagner si riconosce la necessità di non utilizzare più il verso in funzione delle forme dell'opera, determinando la fine di questa codificazione. Ciò determina un cambiamento nel rapporto librettista-compositore. JEAN CHRISTOPHE BRANGER, «Histoire d'une collaboration: Louis Gallet et Jules Massenet», *Le Roi de Lahore - Hérodiade*, «L'Avant-scène Opéra», n° 187, novembre-décembre 1998, pp. 54-59. ADRIANA GUARNIERI, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Firenze, 2000.

²³ In realtà era stato pubblicato sul «Menestrel», 11 mars 1894. Louis Gallet, *A proposito di Thaïs. La poesia 'melica'*, traduzione e note di Emilio Sala, «Thaïs», «La Fenice prima dell'Opera» cit.

²⁴ L. Baron, «L'Opéra en prose», *Le Figaro*, 8 juillet 1891. Ripreso da JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Massenet et ses livrets: du choix du sujet à la mise en scène*, in *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, V^e Festival Massenet, Esplanade-Opéra Théâtre de Saint-Étienne & Université Jean Monnet, 9-10 novembre 2001; actes sous la direction d'Alban Ramaut et Jean-Christophe Branger, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (PUSE), 2002, pp.252-253.

²⁵ *Thaïs* venne rappresentata ventisette volte all'Opéra nel 1894, soltanto quattro nel 1895. Il 7 marzo 1896 viene rappresentata a Bruxelles con Georgette Leblanc nel ruolo di protagonista (occasione in cui il compositore apportò alcune modifiche al ruolo della protagonista); nello stesso anno viene rappresentata anche a Montpellier e a Bordeaux.

²⁶ PATRICK GILLIS, *Thaïs dans tous ses états. Genèse et remanements*, «Jules Massenet», «Thaïs», «Avant scène opéra», n.109, 1988.

l'approvazione da parte del pubblico il quale vede la cortigiana nel suo percorso di purificazione che la porterà a diventare santa, eliminando la parte ritenuta oscena che aveva esternato sul palcoscenico il tormento del cenobita nel balletto dagli effetti scenografici straordinari.

Nella nuova edizione gli interpreti non sono più gli stessi: nel *title role* non vi è più la Sanderson²⁷, ma la promettente Lucy Berthet che incontra il favore del pubblico²⁸.

Lucy-Adeline-Marie Bertrand detta Berthet aveva vinto il prix d'opéra nel 1892 debuttando in quello stesso anno il ruolo di Ophélie all'Opéra. Si era distinta per i diversi ruoli che aveva interpretato, a tal punto che la rivista *Le Journal illustré* presenta in prima pagina la stampa della Berthet che interpreta il ruolo di Gwendoline (1894), come mostrato dalla FIG.7 dell'appendice iconografica; ma anche *L'Illustration* pubblica una stampa di sua una foto realizzata dal famoso fotografo Benque (FIG.2).



FIG.2. Lucy Berthet, fotografo Benque

²⁷ Sybil Sanderson si era trasferita in America in seguito al matrimonio contratto con il ricco americano Antonio Terry che morirà nel dicembre 1898, impedendo alla cantante australiana la possibilità di risposarsi, pena la perdita dell'eredità. ANNE MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, Éditions de Fallois, Paris, 2001, p.129.

²⁸ Nelle recensioni relative all'edizione del 1898 si riscontra l'apprezzamento verso la protagonista e il cast, ma nessun riferimento alla messa in scena che, invece era stata enfatizzata nella versione precedente.

Fu scelta dunque una interprete che veniva apprezzata dal pubblico dell'Opéra e che aveva maturato diversi debutti²⁹.

La Berthet, come la Sanderson, aveva collaborato con i due più importanti studi di Parigi, ovvero Benque e Reutlinger come dimostrano le foto apparse sulla stampa e quelle raccolte nell'appendice iconografica di questa tesi. Inoltre, la seconda interprete di Thaïs aveva fatto realizzare nello studio di Reutlinger alcune *carte de visite* (FIG.28-30), purtroppo non datate, apparse su un album che raccoglie fotografie di diverse interpreti. Considerato lo sviluppo della *carte de visite* è probabile che la Berthet le avesse fatte realizzare precedentemente al suo debutto della Thaïs. Le diverse fotografie vengono enfatizzate dalla simmetria delle pose e dalla gestualità delle braccia. Nelle foto realizzate da Reutlinger si riscontra una preminenza del senso di dinamismo, creato dalla disposizione delle braccia che alludono al gesto di alzarsi dal letto (FIG.14) quando l'interprete canta l'aria dello specchio. La seconda interprete viene raffigurata con il mantello aperto come la Sanderson alludendo al mimo degli amori di Afrodite. La Berthet viene inoltre fotografata con l'abito ricamato raffigurante l'araba fenice (FIG.25, 27) frontalmente e di profilo con il mantello sopra; abito indossato anche dalla Sanderson. La giovane Thaïs appare sulla stampa con l'abito bianco da suora con le braccia incrociate sul petto, i capelli sciolti (FIG.24) esprimendo il pentimento della cortigiana, immagine scelta per far identificare il ruolo della cortigiana alessandrina con la redenta ed evitare che si ponesse nuovamente l'attenzione sull'eroticismo della protagonista. La nuova edizione della Thaïs vuole dunque distaccarsi dall'edizione precedente veicolando un'immagine diversa della protagonista, la cui sensualità non viene nascosta, ma soltanto velata.

1.2 Romanzo vs libretto. Massenet, Gallet e Anatole France

L'opera è tratta dal romanzo di Anatole France apparso per la prima volta a puntate sulla *Revue des deux mondes* nel 1889³⁰ e stampato l'anno seguente in seguito al successo raggiunto³¹. La fonte drammaturgica fu trasformata in libretto lasciando inalterata la prosa, ovvero creando un ibrido tra poesia e prosa, definito dal librettista «poésie mélrique» che rispecchia la svolta nella concezione drammaturgica di Massenet³². La personalità del compositore era

²⁹ Tra i ruoli interpretati dalla Berthet: Juliette (*Romeo et Juliette*), Gilda (*Rigoletto*), Elsa (*Lohengrin*), Orthlinde (*Walkirie*), Gwendoline (*Chabrier*), Hélène (*La Montaigne Noir*).

³⁰ Precisamente il 1°, 15 luglio e il 1° agosto.

³¹ Massenet aveva già dimostrato la sua predilezione per romanzi famosi: si ricordino i casi della *Manon* e del *Werther* (prima della composizione della *Thaïs*) e successivamente del *Don Quichote*.

³² *Thaïs* è stata concepita ponendo il focus sull'orchestra in seguito alla concezione sinfonica dell'opera da parte del compositore. GREGORY STRAUGHN, *Reconstructing convention: ensemble forms in the operas of Jules Massenet*, Dissertation Prepared for the Degree of Ph.D, UMI, University of North Texas, December 2004, pp.108-157.

presente in tutte le fasi compositive: dal libretto alla messa in scena³³. Massenet, infatti, a differenza di Verdi, componeva solo a libretto ultimato³⁴. Inoltre, l'attenzione posta alla dimensione visiva nel caso di *Thaïs* viene rivelata dalla lettera inviata al librettista Gallet ove vengono proposti degli appunti alle maquette preparate da Carpezat³⁵:

Ah! Si Carpezat pouvait s'en inspirer!
La maison de Nicias est bien pâle, bien nue...
C'est peu dans le caractère de cette époque.
...Hier, j'ai vu des Isis qui sont de Vénus, masque en or – yeux en pierres précieuses –, corps peint chair, étoffe drapée à la romaine, coiffure moitié égyptienne moitié romaine. C'est du temps d'Hadrien (2^e siècle après J.C.)
Ah! Qu'une bonne conversation avec Carpezat serait utile – Ces gens-là- aimaient tant les couleurs!!
Et puis aussi un Éros adorable, une petite terre cuite de la grandeur! La statuette est peinte – comme toutes les statues grecques.
[souligné quatre fois].
J'ai vu des modèles de miroir, exquis. C'est la Renaissance qui a inventé cette sculpture incolore.³⁶

Inoltre, il legame tra la partitura e la messa in scena viene esplicitata dal compositore in una lettera a Louis Gallet del 28 luglio 1893:

[...] je désire, une dernière fois, redire encore mon sentiment sur les maquettes dont l'impression doit être en relation directe avec le caractère de la partition [...]³⁷

Anche nella fase esecutiva, il compositore sembra controllare l'avvenuta realizzazione delle sue suggestioni, come dimostra questo frammento presente in *Mes Souvenirs*:

Tout en écoutant les dernières répétitions, dans le fond de la salle déserte, je revivais mes extases devant les restes de la Thaïs d'Antinoë, étendue auprès de l'anachorète, encore enveloppé de son cilice de fer, et qu'elle avait enivré de ses grâces et de ses charmes.

³³ Il legame tra la partitura della *Thaïs* e la scenografia è stato sottolineato da JÜRGEN MAEHDER, *Orientalismo ed esotismo nel Grand Opéra francese del Settecento*, in AA.VV., *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, a cura di Claudio Toscani, Pisa, Pacini Editore, pp.61-66.

³⁴ JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Massenet et ses livrets: du choix du sujet à la mise en scène*, in *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, V^e Festival Massenet, Esplanade-Opéra Théâtre de Saint-Étienne & Université Jean Monnet, 9-10 novembre 2001; actes sous la direction d'Alban Ramaut et Jean-Christophe Branger, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (PUSE), 2002

³⁵ Eugène Carpezat è stato uno scenografo dell'Opéra dal 1875 al 1908. Per la *Thaïs* ha creato le scene ambientate ad Alessandria d'Egitto quali quella de *Una terrazza davanti Alessandria* (ATTO I, secondo tableau), *La dimora di Thaïs* (ATTO II, primo tableau), *Una piazza davanti la dimora di Thaïs* (ATTO II, secondo tableau).

³⁶ Lettera di Jules Massenet a Carpezat, presente in ANNE MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, Éditions de Fallois, Paris, 2001, p.119.

³⁷ ANNE MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, Éditions de Fallois, Paris, 2001, p.119.

Ce spectacle impressionnant, bien fait pour frapper l'imagination, nous le devions à une vitrine du musée Guimet.³⁸

La vetrina a cui allude il compositore, mostrante i resti di Thaïs e Serapione al museo Guimet, risale al 1901³⁹, anno in cui fu dedicata un'intera mostra ai ritrovamenti effettuati dall'egittologo Al Gayet su richiesta del Ministero dell'Istruzione. La descrizione effettuata da Massenet coincide con quella presentata dall'egittologo, il quale dopo aver descritto il ritrovamento di Serapione ancora avvolto nel suo cilicio afferma:

Le tombeau de Thaïs d'Antinoë, de tous points semblable à celui de Serapion, consistait en un caveau [...]. A l'intérieur, un cercueil vermoulu et disjoint renfermait un corps, vêtu de l'appareil habituel des bandelettes, passées par-dessus le costume, recouvrant le cadavre. Tout l'intérêt archéologique de la trouvaille se concentrait sur les objets déposés dans dans ce cercueil: des corbeilles de jonc tressé; un chapelet de bois et d'ivoire; une croix ansée; des palmes et une rose de Jéricho⁴⁰.



FIG.1. Resti di Thaïs e Serapione mostrati al Museo Guimet. Immagine presa da AL GAYET, *Antinoë et les sépultures de Thaïs e Sérapion*, Société française d'éditions d'art, Paris, 1902, PLX - page 15.

La spedizione ad Antinoë era iniziata soltanto nel 1895, l'opera del musicista fu rappresentata invece nel 1894; è evidente la mancata concordanza tra la narrazione del compositore e la realtà. Probabilmente Massenet nello scrivere le sue memorie avrà confuso gli eventi.

Si evince dunque un tentativo di corrispondenza tra musica e messa in scena, ad opera del compositore, ove il libretto rappresenta il *medium* tra le due dimensioni, musicale e scenica. Poiché il libretto è stato tratto dal romanzo di Anatole France è opportuno indagare somiglianze e divergenze tra fonte e libretto⁴¹.

³⁸ Jules Massenet, *Mes Souvenirs*, cit. p. 193.

³⁹ EMILE GUIMET, *Les portraits d'Antinoë au musée Guimet*, Hachette et Cie, Paris, 1912, pp.12-14. HERVÉ BEAUMONT, *Thaïs, star du musée Guimet*, in ID. *Les aventures d'Émile Guimet (1836-1918), un industriel voyageur*, Arthaud, Paris, 2014.

⁴⁰ AL GAYET, *Antinoë et les sépultures de Thaïs e Sérapion*, Société française d'éditions d'art, Paris, 1902, p. 46

⁴¹ *Thaïs* non può essere considerata *Literaturoper* come invece è il caso della *Salomé* e come accadrà per altre opere di inizio del '900 in quanto vi è la mediazione del librettista. Per la trasformazione dell'opera dalla fine dell'Ottocento al Novecento si consideri la posizione di Dahlhaus. CARL DAHLHAUS, *Dal dramma musicale alla Literaturoper*,

Il romanzo presenta un contenuto filosofico che viene completamente abbandonato nell'opera di Massenet⁴². È diviso in tre parti indicate da nomi floreali: il loto, il papiro e l'euforbia che assumono un significato simbolico⁴³. La protagonista di Anatole France viene mostrata a partire dalla fanciullezza permettendo al lettore di conoscere la sua storia, elemento assente nell'opera, che porta a un giudizio differente rispetto a quello suscitato per la *prima donna*. È facile riscontrare tuttavia parti comuni al romanzo e all'opera, come mostrato nella TABELLA N.1 e 2. Di seguito per le parti comuni si è scelto di citare quelle del libretto⁴⁴.

IL LOTO

La prima parte del romanzo⁴⁵ descrive l'abbigliamento dei cenobiti costituito da cilicio e cocolla, una grande cappa chiusa che copre l'intero corpo, e la loro usanza di mangiare il pane con il sale e l'issopo, caratteristica ripresa anche nel libretto che assume la funzione di caratterizzare la vita nella Tebaide:

UN CÉNOBITE
Voici le pain.
UN AUTRE
Et le sel.
UN AUTRE
Et l'hysope!
UN AUTRE
Voici le miel.
(I, 1, p.29)⁴⁶

Paphunce (Athanaël), sentita la necessità di salvare Thaïs, chiede consiglio a Palemone, il quale lo mette in guardia dalle insidie del mondo esterno:

PALÉMON
Ne nous mêlons jamais, mon fils, aux gens du siècle;
craignons les pièges de l'Esprit;
voilà ce que nous dit la sagesse éternelle.

Astrolabio, Roma, 2014. JÜRGEN MAEHDER, *The Origins of Italian Literaturoper: Guglielmo Ratchiff, La figlia di Iorio, Parisina, and Francesca da Rimini*, in ARTHUR GROOS, ROGER PARKER, *Reading Opera*, Princeton University Press, 1988, pp.92-128. Si precisa inoltre, che si è scelto di non considerare le affinità del soggetto con il poema della sacerdotessa Roswitha del X sec. in quanto tale studio è stato già effettuato. Si rimanda pertanto allo studio: OSWALD ROBERT KUEHNE, *A study of the Thaïs legend with special reference to Hrothsvithas "Paphnutius"*, Ph. D. University of Pennsylvania, 1922. Ripubblicato nel 2018 da Forgotten Books. *Thaïs*, «Note&Queries», Vol.172, Issue 2, 9 January 1937, p.32. *The plays of Roswitha*, translated by Christopher St. John, Chatto & Windus, London, 1923.

⁴² D'ora in poi quando di parlerà della *Thaïs* di Massenet si farà riferimento all'edizione del 1898.

⁴³ In modo particolare il loto rappresenta la rinascita e la purezza, il papiro la gioventù e il sapere, l'euforbia la violenza e la sensualità maschile. BRIGITTE OLIVIER, *J. Massenet. Itinéraires pour un théâtre musical*, ACTES SUD, 1996, p.129.

⁴⁴ Si è scelto di impiegare il libretto presente in *Jules Massenet*, «Thaïs», «L'Avant scène Opéra», n.109, 1988, pp.25-64.

⁴⁵ Per il romanzo si è scelto di impiegare la seguente edizione: ANATOLE FRANCE, *Thaïs*, nouvelle édition, Calmann-Lévy, Paris, 1920.

⁴⁶ Si indicherà l'atto con numeri romani e il quadro con quelli arabi.

(I.1, p.30)

Nel libretto (ATTO I, 1) Athanaël ha una visione, Thaïs danzante, fonte di lussuria:

ATHANAËL
Honte! Horreur! Ténèbre éternelles!
Seigneur, assiste-moi!
(Il s'est jeté à terre et il y reste prosterné.)
Toi, qui mis la pitié dans nos âmes,
Dieu bon, louanges à toi!
J'ai compris l'enseignement de l'ombre,
je me lève et je pars!
(Il s'est relevé avec enthousiasme.)
Car je veux délivrer cette femme
des liens de la chair!
(De plus en plus exalté)
Dans l'azur, je vois penchés vers elle
les anges désolés!

Se nell'opera la visione di Athanaël è accompagnata dalla protagonista che mima gli amori di Afrodite⁴⁷, nel romanzo l'immagine di Thaïs viene così descritta:

Elle se montra d'abord comme une Léda, mollement couchée sur un lit d'hyacinthe, tête renversée, les yeux humides et pleins d'éclairs, les narines frémissantes, la bouches entr'ouverte, la poitrine en fleur et les bras frais comme deux ruisseaux⁴⁸.

Inoltre, la cortigiana viene associata simbolicamente ad un piviere, come descritto nell'episodio successivo al dialogo tra Paphunce e Palemone:

il vit un pluvier pris dans les filets qu'un chasseur avait tendus sur le sable et il connut que c'était une femelle, car le mâle vint à voler jusqu'aux filets et il en rompait les mailles une à une avec son bec, jusqu'à ce qu'il fit dans les rets une ouverture par laquelle sa compagne pût s'échapper. L'homme de Dieu contemplait ce spectacle et, comme, par la vertu de sa sainteté, il comprenait aisément le sens mystique des choses, il connut que l'oiseau captif n'était autre que Thaïs, prise dans les lacs des abominations, et que, à l'exemple du pluvier, qui coupait les fils du chanvre avec son bec, il devait rompre, en prononçant des paroles puissantes, les invisibles liens par lesquels Thaïs était retenue dans la péché⁴⁹.

Sia Paphunce che Athanaël giunti ad Alessandria provano sentimenti contrastanti di amore e odio verso la città natale. È in questo momento che il passato del cenobita viene esplicitato:

ATHANAËL
Voilà, donc, la terrible cité!

⁴⁷Nel libretto viene specificato «Dans un brouillard apparaît l'intérieur du théâtre ad Alexandrie, foule immense sur le gradins. En avant se trouve la scène sur laquelle Thaïs, à demi-vêtue, mais le visage voilé, mime les amours d'Aphrodite.» p.30.

⁴⁸ ANATOLE FRANCE, *Thaïs*, p.13

⁴⁹ *Ivi*, pp.20-21.

Alexandrie où je suis né dans la péché; –
 l'air brillant où j'ai respiré –
 l'affreux parfum de la luxure! –
 Voilà la mer voluptueuse où j'écoutais chanter la sirène aux yeux d'or!
 Oui, voilà mon berceau selon la chair,
 Alexandrie! –
 Mon berceau, ma patrie! ...
 De ton amour j'ai détourné mon cœur! ...
 Pour ta richesse, je te hais!
 pour ta science et ta beauté
 Je te hais! Je te hais!
 Et maintenant je te maudis
 comme un temple hanté par les esprits impurs!
 (I.2, p.32)

All'odio per la città segue uno squarcio sulla popolazione della città
 alessandrina – esplicitato dal comportamento dapprima della cieca
 che afferra il cilicio del monaco e lo bacia, successivamente da un
 gruppo di ragazzi che gli scagliano pietre. L'episodio con il servitore e
 il successivo incontro con Nicias vengono ripresi nel libretto:

NICIAS
 Athanaël! C'est toi! Mon condisciple,
 mon ami,
 mon frère! Oh! Va! Je te reconnais,
 bien qu'à la vérité
 tu sois bien plus semblable à la bête qu'à l'homme!
 Embrasse moi donc; sois le bienvenue.
 Tu quittes le désert?
 Tu nous revines?
 ATHANAËL
 O Nicias!
 Je ne reviens que pour un jour, que pour une heure!
 NICIAS
 Dis-moi tes vœux!
 ATHANAËL
 Nicias, tu connais cette comédienne,
 Thaïs, la courtisane? –
 NICIAS, riant
 Certes, je la connais! Pour mieux dire, elle est mienne
 encore pour un jour!
 J'ai vendu pour elle mes vignes
 et ma dernière terre e mon dernier moulin,
 [...]
 Athanaël, qu'attends-tu d'elle?
 ATHANAËL
 Je veux la ramener à Dieu!
 NICIAS, éclatant de rire
 Mon pauvre ami!
 crains d'offenser Vénus dont
 Elle est la prêtresse.
 (I, 2, p.32)

Scoperto dove trovare Thaïs, Paphnunce si reca a teatro per vederla ove intrattiene un discorso con Orione da cui emerge nuovamente l'aspetto filosofico dell'opera che è assente nel capolavoro di Massenet:

Paphnunce pria tau dedans de lui-même et se gardait des paroles vaines, mais son voisin commença à se plaindre du déclin du théâtre. –Autrefois, dit-il, d'habiles acteurs déclamaient sous le masque les vers d'Euripide et de Ménandre. Maintenant on ne récite plus les drames, on les mime, et des divins spectacles dont Bacchus s'honora dans Athènes nous n'avons gardé que ce qu'un barbare, un Scythe même peut comprendre: l'attitude et le geste. [...] Qu'eussent dit les Athéniens de Périclès, s'ils avaient vu une femme se monter sur la scène? il est indécent qu'une femme paraisse en public. Nous sommes bien dégénérés pour le souffrir.

Aussi vrai que je me nomme Dorion, la femme est l'ennemie de l'homme et la honte de la terre.

–Tu parle sagement, répondit Paphnunce, la femme est notre pire ennemie. Elle donne le plaisir et c'est en cela qu'elle est redoutable⁵⁰.

Nel romanzo viene fornita una descrizione del teatro:

Déjà le théâtre dressait devant eux son portique orné de masques éclatants, et sa vaste muraille ronde, peuplée d'innombrables statues. En suivant la foule, ils s'engagèrent dans un étroit corridor au bout duquel s'étendait l'amphithéâtre éblouissant de lumière. Ils prirent leur place sur un des rangs de gradins qui descendait en escalier vers la scène, vide encore d'acteurs, mais décorée magnifiquement. [...] Mais un bourdonnement, semblable au bruit que font les abeilles dans la ruche, emplissait l'hémicycle chargé de spectateurs⁵¹.

Nell'opera il cenobita si reca alla festa tenuta a casa di Nicias, sapendo che Thaïs giungerà dopo la sua recita a teatro. La scelta del librettista di far comparire per la prima volta la protagonista come attrice sottolinea il pregiudizio che c'era stato sin dagli arbori dell'opera verso le artiste. L'intento in questo caso è evidente: donna lussuriosa dai facili costumi, amplificato dalla localizzazione ad Alessandria. La connotazione della prima donna è quella della *femme fatale-fragile*, a differenza del personaggio del romanzo che viene mostrato invece nella sua evoluzione: dalla fanciullezza sino alla santificazione, ovvero percorrendo le sue fasi della vita dall'avarizia dei genitori al ricevimento del battesimo, dall'incontro con Mœroé al suo approdo ad Alessandria. Al lettore del romanzo Thaïs appare come una vittima⁵², diversamente da quanto accade per la protagonista dell'opera.

IL PAPIRO

In questa parte del romanzo viene illustrata la fanciullezza di Thaïs: dal ricevimento del battesimo da parte dell'amico Ahmés, poi

⁵⁰ *Ivi*, pp.60-61.

⁵¹ *Ivi*, pp.59-60

⁵² ELISABETH RAVOUX-RALLO, *Glissement progressifs du romana au livret*, in Jules Massenet, «Thaïs», «Avant-scène Opéra», n.109, 1994, pp.13-17.

identificato come San Teodoro, al suo raggiungimento dello status di danzatrice in seguito all'incontro con Mœroé. Questi aspetti sono assenti nel libretto. Elemento che accomuna la fonte al libretto è la relazione con Nicias vista però con sfumature diverse da quelle del libretto:

Elle reçut parmi tant d'autres le philosophe Nicias qui la désirait, bien qui fit profession de vivre sans désirs. Malgré sa richesse, il était intelligent et doux; mais il ne la charma ni par la finesse de son esprit, ni par la grâce de ses sentiments. Elle ne l'aimait pas. [...] Quand elle céda à la volupté, il lui semblait tout à coup qu'un doigt glacé touchait son épaule nue et, tout pâle, elle criait d'épouvante dans les bras qui la pressaient.

Nicias lui disait:

-Que notre destinée soit de descendre en cheveux blancs et les joues creuses dans la nuit éternelle, ou que ce jour même, qui rit maintenant dans le vaste ciel, soit notre dernier jour, qu'importe, ô ma Thaïs! [...] aimer c'est comprendre. Ce que nous ignorons n'est pas. A qui bon nous tourmenter pour un néant?

Elle lui répondait avec colère:

-Je méprise ceux qui comme toi n'espèrent ni ne craignent rien. Je veux savoir! Je veux savoir!⁵³

La danzatrice nel romanzo viene turbata dalla visione del culto in onore del suo amico Ahmés diventato san Teodoro, lo schiavo nero che era stato un punto di riferimento quando era una bambina.

Rentrée dans sa maison, elle y trouva Nicias qui, la chevelure parfumée et la tunique déliée, l'attendait en lisant un traité de morale. Il s'avança vers elle les bars ouverts.

-Méchante Thaïs, lui dit-il d'une voix riante, tandis que tu tardais à venir, sais-tu ce que je voyais dans ce manuscrit dicté par le plus grave des stoïciens? [...] Sur l'austère papyrus, je voyais danser mille et mille petites Thaïs. [...] Ne sois pas triste, mon enfant. On n'est heureux au monde que quand on oublie le monde. Nous avons des secrets pour cela. Viens: trompons la vie, elle nous le rendra bien. Viens, aimons-nous.

Mais elle le repoussa:

-Nous, aimer! S'écria-t-elle amèrement. Mais tu n'as jamais aimé personne, toi! Et je ne t'aime pas! No! Je te hais!. Va-t'en! Je te hais. J'exècre et je méprise tous les heureux et tous les riches⁵⁴.

Nel libretto l'incontro dei due mostra la tenerezza del loro rapporto, in cui l'aspetto filosofico è assente:

THAÏS

C'est Thaïs, l'idole fragile – qui vient pour la dernière fois – s'asseoir à ta table fleurie ...

Demain, je ne serai pour toi plus rien qu'un nom!

NICIAS

Nous nous sommes aimés une longue semaine...

C'est beaucoup de constance et je ne me plains

Pas ...

⁵³ *Ivi*, pp.104-105

⁵⁴ *Ivi*, pp.109-111.

et tu vas t'en aller, libre, loin de mes bras ...
THAÏS
Pour ce soir, sois joyeux. – Laissons s'épanouir
Les heureux bienheureuses, – et ne demandons rien,
plus rien à cette nuit – qu'un peu de folle ivresse et
de divin oubli. – Demain, je ne serai pour toi plus
rien qu'un nom...
(I.1, p.36)

Anche nel romanzo la protagonista viene mostrata nella sua fragilità riguardo alla caducità della bellezza:

Or, ce jour-là, elle se reposait après les jeux dans la grotte des Nymphes. Elle épiait dans son miroir les premiers déclinés de sa beauté et pensait avec épouvante que le temps viendrait enfin des cheveux blancs et des rides. En vain elle cherchait à se rassurer, en se disant qu'il suffit, pour recouvrer la fraîcheur du teint, de brûler certaines herbes en prononçant des formules magiques. Une voix impitoyable lui criait: «Tu vieillerais, Thaïs, tu vieillerais!». Et la sueur de l'épouvante lui glaçait le front. Puis, se regardant de nouveau dans le miroir avec une tendresse infinie, elle se trouvait belle encore et digne d'être aimée. Se souriant à elle-même, elle murmurait: «Il n'y a pas dans Alexandrie une seule femme qui puisse lutter avec moi pour la souplesse de la taille, la grâce des mouvements et la magnificence des bras, et les bras, ô mon miroir, ce sont les vraies chaînes de l'amour!»⁵⁵

Anche nel romanzo Paphunce rivela il motivo della sua presenza, dichiarandole il suo amore, spirituale e non carnale:

-Je t'aime, ô Thaïs! Je t'aime plus que ma vie et plus que moi-même. Pour toi, j'ai quitté mon désert regrettable; pour toi, mes lèvres, vouées au silence, ont prononcé des paroles profanes; [...] Oui, je t'aime! Je t'aime non point à l'exemple de ces hommes qui, tout enflammés du désir de la chair, viennent à toi comme des loups dévorants ou des taureaux furieux. Tu es chère à ceux-là comme la gazelle au lion. Leurs amours carnassières te dévorent jusqu'à l'âme, ô femme! Moi, je t'aime en esprit en vérité, je t'aime en Dieu et pour les siècles des siècles; ce que j'ai pour toi dans mon sein se nomme ardeur véritable et divine charité. [...] Je te promets de saintes agapes et des noces célestes. La félicité que je t'apporte ne finira jamais.⁵⁶

Il dialogo che segue viene ripreso nel libretto:

THAÏS (ironique)
Ah! Montre-moi donc ce merveilleux amour! Un amour vrai n'a qu'un langage: les baisers.
ATHANAËL
Thaïs, ne raille pas!
L'amour que je te prêche, c'est l'amour inconnu!
THAÏS
Ami, tu viens bien tard;
je connais toutes les ivresses.
ATHANAËL

⁵⁵ *Ivi*, pp.114-115.

⁵⁶ *Ivi*, pp.117-118

L'amour que tu connais n'enfante que la honte, l'amour que je
t'apporte est le seule glorieux!
THAÏS
Je te trouve hardi d'offenser ton hôtesse.

(II.1, p.42)

Banchetto

Il banchetto presentato nel romanzo, assente nel libretto ove è ridotto al semplice ingresso della protagonista nella dimora di Nicias⁵⁷, assume un carattere filosofico, ricordando il simposio di Platone, ove si discute del pensiero, della dottrina religiosa e sui massimi sistemi. Tra questi Zenothème narra il mito di Ennoia, riprendendo l'interpretazione ottimistica di Renan⁵⁸: il pensiero di Dio che, dopo aver creato il mondo lo affida agli angeli i quali unendosi agli uomini creano un genere umano mostruoso. Ennoia manda Elena affinché assorba su di sé tutti i peccati del mondo. Tra i invitati vige l'idea che Thaïs sia l'Ennoia dei loro giorni. I dialoghi degli invitati al banchetto di Lucio Cotta, generale della flotta alessandrina, disgustano dunque il monaco e la donna. Paphnuce parla a Thaïs del monastero femminile, la cui madre è Albina, una figlia dei Cesari. Da questo momento ritorna la corrispondenza tra il romanzo e il libretto, come viene mostrato nella TABELLA 1. Il cenobita le impartisce l'ordine di bruciare tutto, episodio ricco di dettagli nel romanzo ove si elencano gli schiavi, i tappeti, le statue, tutti i beni preziosi posseduti da Thaïs che, invece nell'opera vengono mostrati scenicamente⁵⁹. Vi è il tentativo di conservare alcuni oggetti da parte della donna, tra cui una statua d'avorio di Eros regalatale da Nicias: Paphnuce la getta nel rogo perché toccata dall'impuro. Il fumo provoca l'arrivo della folla che, scoperta l'intensione del monaco, è pronta a condannarlo a morte. Nicias riesce a salvarli con lo stratagemma delle monete d'oro che distrae la folla, permettendo così ai due la fuga. In questo frangente i due ex amanti si dicono addio e Thaïs può iniziare il suo viaggio verso il deserto. La scena della goccia di sangue che cade dal piede di Thaïs sulla sabbia e che causa l'umanizzazione/conversione di Paphnuce viene presentata nel libretto nel primo tableau del terzo atto.

L'EUFORBIA

In questa parte del romanzo viene narrato il viaggio di Paphnuce verso il tempio dell'abate Serapione, assente nel libretto. Tutti conoscono il miracolo compiuto dal cenobita⁶⁰, ma Paphnuce rientrato nella sua cellula, scopre il suo cambiamento. Alla richiesta di aiuto segue il consiglio di Palemone di recarsi nel monastero di Serapione, accolto da Paphnuce il quale decide di intraprendere il viaggio: giunto nel tempio decide di ritirarsi in una colonna, come gli

⁵⁷ Il banchetto viene trasformato musicalmente nel balletto.

⁵⁸ BERNARD POUDERON, *Ennoia la bienveillante, Hélène épouse de Simon, et la "Thaïs" d'Anatole France*, «Francofonia», n.32 (primavera 1997), pp.49-75. E. RENAN, *Histoire du christianisme*, VI, *L'Eglise chrétienne*, Calmann Lévy Editeur, 1879.

⁵⁹ Si è scelto di non inserire l'episodio del rogo nella tabella a causa della eccessiva lunghezza e alla luce del fatto che sia ben mostrato dalla messa in scena.

⁶⁰ Questo mostra l'intento satirico dello scrittore nei confronti dei religiosi che professavano la vita eremitica in funzione della vita celeste, ma che qui vengono dipinti come semplici uomini, mossi da curiosità.

antichi stiliti⁶¹. Invano cerca pace in questo ritiro così inusuale che gli permette di diventare famoso e far costruire – paradossalmente – una nuova città. L'arrivo del generale Lucio Cotta, conosciuto nel banchetto di Thaïs, lo destabilizza ulteriormente. Il cenobita sceglie di vagare nuovamente nel deserto, ove trova una umile dimora dove simbolicamente discaccia i serpenti. I demoni tornano a tormentarlo: le immagini degli affreschi cercano di sedurlo: la suonatrice del flauto è l'incarnazione di Thaïs. Le visioni lo assillano al punto da non fargli comprendere che sant'Antonio sta benedicendo i suoi discepoli, come rivelatogli da Zosimo. I due si incamminano per ricevere la benedizione del santo, ma quando giungono al cospetto del loro padre, Paphunce non la ottiene. Scopre dal povero Paolo che Thaïs sta morendo. Questa parte è stata eliminata nel libretto⁶² che riprende invece le parti successive del romanzo quale l'allucinazione sonora del monaco «Thaïs va mourir», presentata sotto forma di visione e il suo viaggio verso l'Oasi per cercare di riconvertire Thaïs. Il pentimento del monaco viene descritto minuziosamente nel romanzo. La madre Albina lo accoglie raccontando le azioni compiute dalla giovane alessandrina e mostra all'uomo dove può trovarla, ormai in fase mistica: Thaïs è vestita di bianco con le braccia incrociate. Il dialogo tra i due denota l'incomunicabilità tra i personaggi in quanto assorti nel loro mondo. Quando la cortigiana ormai redenta muore, Paphunce si maledice. Sia il romanzo che il libretto terminano con la dannazione del monaco, con l'aggiunta della definizione di vampiro nel romanzo.

-Un vampire! Un vampire!

Il étatit devenu si hideux qu'en passant la main sur son visage, il sentit sa laideur.

⁶¹ ROBERT LAULAN, *A. France, Thaïs et la vie des stylite*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 65e année, n.2 (apr-Jun 1965), pp.220-232.

⁶² Il viaggio di Paphunce caratterizzato dai mostri, emblema del diavolo, era stato inserito nel balletto della *Tentation* della prima edizione.

ROMANZO	LIBRETTO
IL LOTO	ATTO I.1
<p>–Doux Paphunce, Dieu me garde de soupçonner les intentions de mon frère! «Les poissons qui sont tirés en un lieu sec y trouvent la mort: pareillement il advient quel es moines qui s'en vont hors de leurs cellules et te se mêlent aux gens du siècle s'écartent des bons propos. p.19</p>	<p>PALÉMON Ne nous mêlons jamais, mon fils, aux gens du siècle; – craignons les pièges de l'Esprit; –voilà ce que nous dit la sagesse éternelle. (I.1,p.30)</p>
<p>Elle se montra d'abord comme una Léda, mollement couchée sur un lit d'hyacinthe, tête renversée, les yeux humides et pleins d'éclairs, les narines frémissantes, la bouches entr'ouverte, la poitrine en fleur et les bras frais comme deux ruisseaux. p.13</p>	<p>ATHANAËL Honte! Horreur! Ténèbre éternelles! Seigneur, assiste-moi! <i>(Il s'est jeté à terre et il y reste prosterné.)</i> Toi, qui mis la pitié dans nos âmes, Dieu bon, louanges à toi! J'ai compris l'enseignement de l'ombre, je me lève et je pars! <i>(Il s'est relevé avec enthousiasme.)</i> Car je veux délivrer cette femme des liens de la chair! <i>(De plus en plus exalté)</i> Dans l'azur, je vois penchés vers elle les anges désolés!</p>
	ATTO I.2
<p>-Voilà donc, se dit-il, le séjour délicieux où je suis né dans le péché, l'air brillant où j'ai respiré des parfums empoisonnés, la mer voluptueuse où j'écoutais chanter les Sirènes! Voilà mon berceau selon la chair, voilà ma patrie selon le siècle! Berceau fleuri, patrie illustre au jugement des hommes! Il est naturel à tes enfants, Alexandrie, de te chérir comme une mère et je fus engendré dans ton sein magnifiquement paré. [...] J'ai détourné mon cœur de ton amour, Alexandrie. Je te hais! Je te hais pour ta richesse, pour ta science, pour ta douceur et pour ta beauté. Soit maudit, temple des démons! pp.38-39</p>	<p>ATHANAËL Voilà, donc, la terrible cité! –Alexandrie où je suis né dans le péché; – l'air brillant où j'ai respiré – l'affreux parfum de la luxure! – Voilà la mer voluptueuse où j'écoutais chanter la sirène aux yeux d'or! –Oui, voilà mon berceau selon la chair, – Alexandrie! – Mon berceau, ma patrie! ... – De ton amour j'ai détourné mon cœur! ... – Pour ta richesse, je te hais! – pour ta science et ta beauté – Je te hais! Je te hais! – Et maintenant je te maudis – comme un temple hanté par les esprits impurs! (p.32)</p>
<p>-C'est toi, s'écriait-t-il, Paphnuce mon condisciple, mon ami, mon frère! Oh! Je te reconnais, bien qu'à vrai dire tu te sois rendu plus semblable à une bête qu'à un homme. Embrasse-moi. Te souvient-il du temps où nous étudions ensemble la grammaire, la rhétorique et la philosophie? [...] Sois le bienvenu, mon cher Paphunce, après dix ans d'absence. P.44 -Tu connais, lui dit-il, cette Thaïs qui joue dans les jeux du théâtre? [p.49] [...]</p>	<p>NICIA Athanaël! C'est toi! Mon condisciple, – mon ami, mon frère! Oh! Va! Je te reconnais, – bien qu'à la vérité – tu sois bien plus semblable à la bête qu'à l'homme! –Embrasse moi donc; sois le bienvenue. – Tu quittes le désert? – Tu nous revines? ATHANAËL O Nicias! –Je ne reviens que pour un jour, que pour une heure! – NICIAS Dis-moi tes vœux! ATHANAËL</p>

<p>o Nicias! J'arracherai cette Thaïs aux immondes amours de la terre et la donnerai pour épouse à Jesus-Christ. Si l'Esprit saint ne m'abandonne, Thaïs quittera aujourd'hui cette ville pour entrer dans un monastère. P.50 [...] -Crain d'offenser Vénus; sa vengeance est terrible. (p.51)</p>	<p>Nicias, tu connais cette comédienne, –Thaïs, la courtisane? – NICIAS, riant Certes, je la connais! Pour mieux dire, elle est mienne – encore pour un jour! – J'ai vendu pour elle mes vignes – et ma dernière terre e mon dernier moulin, – [...] Athanaël, qu'attends-tu d'elle? ATHANAËL Je veux la ramener à Dieu! NICIAS, éclatant de rire Mon pauvre ami! – crains d'offenser Vénus dont Elle est la prêtresse. (p.32)</p>
IL PAPIRO	
<p>Or, ce jour-là, elle se reposait après les jeux dans la grotte des Nymphes. Elle épiait dans son miroir les premiers déclin de sa beauté et pensait avec épouvante que le temps viendrait enfin des cheveux blancs et des rides. En vain elle cherchait à se rassurer, en se disant qu'il suffit, pour recouvrer la fraîcheur du teint, de brûler certaines herbes en prononçant des formules magiques. Une voix impitoyable lui criant: «Tu vieillerais, Thaïs, tu vieillerais!». Et la sueur de l'épouvante lui glaçait le front. Puis, se regardant de nouveau dans le miroir avec une tendresse infinie, elle se trouvait belle encore et digne d'être aimée. Se souriant à elle-même, elle murmurait: «Il n'y a pas dans Alexandrie une seule femme qui puisse lutter avec moi pour la souplesse de la taille, la grâce des mouvements et la magnificence des bras, et les bras, ô mon miroir, ce sont les vraies chaînes de l'amour!» pp.114-115</p>	<p>THAÏS C'est Thaïs, l'idole fragile – qui vient pour la dernière fois – s'asseoir à ta table fleurie ... – Demain, je ne serai pour toi plus rien qu'un nom! NICIAS Nous nous sommes aimés une longue semaine... – C'est beaucoup de constance et je ne me plains Pas ... – et tu vas t'en aller, libre, loin de mes bras... THAÏS Pour ce soir, sois joyeux. – Laissons s'épanouir Les heureux bienheureuses, – et ne demandons rien, plus rien à cette nuit – qu'un peu de folle ivresse et de divin oubli. – Demain, je ne serai pour toi plus rien qu'un nom...- (p.36)</p>
ATTO II.1	
<p>-Je t'aime, ô Thaïs! Je t'aime plus que ma vie et plus que moi-même. Pour toi, j'ai quitté mon désert regrettable; pour toi, mes lèvres, vouées au silence, ont prononcé des paroles profanes; [...] Oui, je t'aime! Je t'aime non point à l'exemple de ces hommes qui, tout enflammés du désir de la chair, viennent à toi comme des loups dévorants ou des taureaux furieux. Tu es chère à ceux-là comme la gazelle au lion. Leurs amours carnassières te dévorent jusqu'à l'âme, ô femme! Moi, je t'aime en esprit en vérité, je t'aime en Dieu et pour les siècles des siècles; ce que j'ai pour toi dans mon sein se nomme ardeur véritable et divine charité. [...] Je te promets de saintes agapes et des noces célestes. La félicité que je t'apporte ne finira jamais. pp117-118</p>	<p>ATHANAËL (<i>avec chaleur</i>) Ah! Je t'aime, Thaïs, et j'aime à te le dire, -ma je t'aime en esprit, je t'aime en vérité, -je te pormets mieux qu'ivresse fleurie –et songes d'une brève nuit; -cette félicité qu'aujourd'hui je t'apporte –ne finira jamais! P.42</p>

<ul style="list-style-type: none"> - Thaïs, ne raille point. Je t'apporte l'amour inconnu. - Ami, tu viens tard. Je connais tous les amours. - L'amour que je t'apporte est plein de gloire, tandis quel es amours que tu connais n'enfantent que la honte. [...] - Tu es bien hardi, étranger, d'offenser ton hôtesse. p.119 	<p>THAÏS (ironique) Ah! Montre-moi donc ce merveilleux amour! Un amour vrai n'a qu'un langage: les baisiers. ATHANAËL Thaïs, ne raille pas! L'amour que je te prêche, c'est l'amour inconnu! THAÏS Ami, tu viens bien tard; je connais toutes les ivresses. ATHANAËL L'amour que tu connais n'enfante que la honte, l'amour que je t'apporte est le seule glorieux! THAÏS Je te trouve hardi d'offenser ton hôtesse. P.42</p>
<p>-Je suis Paphnuce, abbé d'Antinoé, et je viens du saint désert. La main qui retira Abraham de Chaldée et Loth de Sodome m'à séparé du siècle. [...] Mais ton image m'est apparue dans ma Jérusalem des sables et j'ai connu que tu était la mort. Et me voici devant toi, femme, comme devant un sépulcre et je te crie: «Thaïs, lève-toi». [...] -Ne me fais pas de mal! Pourquoi es-tu venu? Que me veux-tu? Ne me fais pas de mal! [...] Je n'ai pas plus choisi ma condition que ma nature. [...] Ne prononce pas des paroles magiques qui détruiraient ma beauté ou me changeraient en une statue de sel. Ne me fais pas peur! Je ne suis déjà que trop effrayée. Ne me fais pas mourir! Je crains tant la mort. pp.122-124</p>	<p>ATHANAËL Je suis Athanaël, moine d'Antinoé! Je viens du saint désert et je maudis la chair Et je maudis la mort qui te possède! Et me voici devant toi, comme devant un tombeau; et je te dis: Thaïs, lève-toi, lève toi! THAÏS Ah! Pitié! Ne me fais pas de mal. Parle, que me veux-tu? Non! Ah! Par pitié, tais-toi, par pitié, tais-toi! Je n'ai pas plus choisi mon sort que ma nature Et ce n'est pas ma faute à moi, si je suis belle! Pitié! Ne me fais pas mourir! Ah! Je crains tant la mort! P.45</p>
BANCHETTO	ASSENTE → BALLETTTO
	ATTO III.1
<p>Tranquille, elle s'essuya la face sans cesser de marcher. [...] Il méditait de venger le Christ afin que le Christ ne se vengeât pas, quand il vit une goutte de sang qui du pied de Thaïs coula sur la sable. Alors, il sentit la fraîcheurs d'un souffle inconnu entrer dans son cœur ouvert, des sanglots lui montèrent abondamment aux lèvres, il pleura, il courut se prosterner devant elle, il l'appela sa sœur, il baisa ces pieds qui saignaient.</p>	<p>ATHANAËL (<i>avec rudesse</i>) Marche! THAÏS (<i>chancelante</i>) Je ne puis! Pardon, vénéré père! (<i>Comme elle va déaillir, il la soutient dans ses bras, puis la fait asseoir à l'ombre. Il la contemple un instant, silencieusement. Tout à coup alors l'expression de son visage s'adoucit.</i>) ATHANAËL Ah! Des gouttes de sang coulent de ses pieds blancs. La pitié s'émeut en mon âme! Pauvre enfant! Pauvre femme!</p>
EUFORBIA	ATTO III.2
<p>La tentazione</p>	<p>Visione di Athanaël ATHANAËL Je ne vois que Thaïs! Thaïs! [...]</p>

<p>« Thaïs va mourir!...». Elle était la beauté du monde et tout ce qui l'approchait, s'ornait des reflets de sa grâce. [...]</p> <p>Thaïs va mourir! Oh! Comme naturellement je mourrai de sa mort! [...] Avorton misérable, penses-tu goûter la mort, toi qui n'as pas connu la vie? Pourvu que Dieu existe et qu'il me damne! Je l'espère, je le veux. Dieu que je hais, entends-moi. Plonge-moi dans la damnation. p.284-285</p>	<p><i>(Athanaël se lève. Palémon l'embrasse et s'éloigne. Athanaël seul s'agenouille sur sa natte, étend les bras pour une muette et fervente oraison. A près quoi, il s'allonge, les mains jointes et s'enterdot. Après un temps, la forme de Thaïs apparaît, lumineuse dans l'ombre.)</i></p> <p>THAÏS <i>(à Athanaël, avec un grande charme et une séduction provocante)</i> Qui te fait si sévère, et pourquoi, démens-tu la flamme de tes yeux? [...]</p> <p>LES VOIX Une Sainte est près de quitter la terre. Thaïs d'Alexandrie va mourir! Thaïs va mourir!</p>
	ATTO III.3
<p>Dès l'aube, Albine reçut l'abbé d'Antinoé au seuil des Cellules.</p> <p>-Tu es le bien venu dans nos tabernacles de paix, vénérable père, car sans doute tu viens bénir la sainte que tu nous avais donnée. P.285</p> <p>Thaïs reposait toute blanche, les bras en croix. Debout à ses côtés, des femmes voilées récitaient les prières de l'agonie. [...]</p> <p>Il l'appela: - Thaïs!</p> <p>Elle souleva les paupières et tourna du côté de la voix les globes blancs de ses yeux.</p> <p>Albine fit signe aux femmes voilées de s'éloigner de quelques pas. [...]</p> <p>-C'est toi, mon père? ... Te souvient-il de l'eau de la fontaine et des dattes que nous avons cueillies? [...]</p> <p>Puis les sanglots du moine se mêlèrent à la psalmodie des vierges.</p> <p><i>-Lave-moi de mes souillures et purifie-moi de mes péchés. Car je connais mon injustice et mon crime se lève sans cesse contre moi.</i> [...]</p> <p>Je t'aime, ne meurs pas! Écoute, ma Thaïs. Je t'ai trompée, je n'étais qu'un fou misérable. Dieu, le ciel, tout cela n'est rien. Il n'y a de vrai que la vie de la terre et l'amour des êtres. Je t'aime! Ne meurs pas! [...]</p> <p>«Je vivrai, je veux vivre.» Thaïs, Thaïs, lève-toi! Elle ne l'entendait pas.</p>	<p>ALBINE <i>(à Athanaël simplement)</i> Sois le bienvenu dans nos tabernacles, ô père, vénéré!</p> <p>Car sans doute tu viens pour bénir cette sainte que tu nous as donnée...</p> <p>ATHANAËL <i>(avec un trouble, un égarement qu'il essaie de contenir)</i> Oui... Thaïs... [...]</p> <p>LES FILLES BLANCHES Seigneur, ayez pitié de moi, selon votre mansuétude! [...]</p> <p>ATHANAËL <i>(avec anxiété)</i> Quand j'ai parlé, je t'ai menti... [...]</p> <p>ATHANAËL Viens! Tu m'appartiens! O ma Thaïs, je t'aime! Viens! Dis-moi: je vivrai, je vivrai!</p>

TABELLA N. 1

Tabella comparativa Opera vs Romanzo

OPERA		
ATTO I	ATTO II	ATTO III
<p>Tebaide. Vita dei cenobiti. Scelta di Athanaël di redimere Thaïs, dopo aver parlato con Palemone. Visione di Thaïs che mima gli amori di Afrodite.</p> <p>Alessandria. Athanaël giunge nella città dorata. Incontro con il servo di Nicias. Incontro con Thaïs a casa di Nicias.</p>	<p>Alessandria: Stanza di Thaïs. Thaïs riflette sulla caducità della bellezza. Méditation.</p> <p>Una piazza davanti la casa di Thaïs. Rogo di tutti i beni della cortigiana. Arrivo della folla. Intervento di Nicias con monete d'oro. Addio tra i due ex amanti.</p>	<p>Oasi. Viaggio verso il convento delle Albine</p> <p>Tebaide. Dissidio di Athanaël. Visione di Thaïs. Allucinazione sonora riguardo la morte della cortigiana.</p> <p>Oasi. Athanaël giunge da Albina. Pentimento/follia del cenobita. Morte di Thaïs. Dannazione di Athanaël</p>
ROMANZO		
LOTO	PAPIRO	EUFORBIA
<p>Tebaide. Vita nel deserto. Scelta di Paphunce di redimere Thaïs. Dialogo con Palemone Visione di Paphunce (piviere)</p> <p>Alessandria. Teatro di Alessandria</p>	<p>Battesimo di Thaïs Morte di S. Teodoro Incontro con Mœroé Incontro con Nicias Paphunce nella dimora di Thaïs BANCHETTO Discussione degli invitati Paphunce parla del monastero Rogo purificatorio in casa di Thaïs Arrivo di Nicias che salva Thaïs e Paphunce gettando monete d'oro. Addio tra i due ex amanti. Viaggio verso il deserto: goccia di sangue che cade dal piede di Thaïs. Thaïs giunge nel monastero, accolta da suor Albina.</p>	<p>Erranza verso il Tempio di Serapione Ricerca di una nuova dimora Visioni della suonatrice di flauto Incontro con Zosimo Viaggio verso padre Antonio Ritorno verso Thaïs Accoglienza da parte di Albina Pentimento di Paphunce Morte di Thaïs Dannazione del monaco</p>

TABELLA N. 2

1.3 Il 'doppio': Athanaël-Thaïs

La tematica della dualità è una caratteristica dell'opera di Massenet che amalgama opposti quali erotismo-castità, paganesimo-devozione e sensualità-austerità⁶³. Tale narrazione avviene in un periodo in cui l'unica via di uscita dalla realtà – permeata dalla fede scientifica – è rappresentata dal misticismo e dalla spiritualità. La Terza Repubblica aveva avviato il processo di laicizzazione dello Stato⁶⁴ *in primis* optando per la formazione laica, relegando in tal modo la religione in secondo piano. Ciononostante, il numero di coloro che sceglievano di entrare in un ordine monastico aumentò a partire dal 1869, un anno prima della nascita della Terza Repubblica. Nel 1875 l'incremento fu notevole: a fronte della media dei 55.000 religiosi, il numero delle congregazioni religiose maschili raggiunse quota 30.000 e quello femminile 130.000. Vi era stato dunque un considerevole aumento del numero delle donne che sceglievano di entrare negli ordini religiosi, le quali svolgevano un importante ruolo sociale sia per l'assistenza ospedaliera sia per l'insegnamento. Nonostante ciò gli ordini religiosi femminili venivano considerati 'decadenti' in virtù dell'intrinseca natura corruttiva della donna⁶⁵. Se è pur vero che siamo nell'epoca di Zola, periodo in cui la religione non può essere attaccata, possiamo considerare il 1886 l'anno della nascita del Decadentismo francese in seguito all'articolo pubblicato su *Le Décadent*, che potremmo considerare manifesto dell'estetica decadente:

La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescence [...]. Affinement d'appétits, de sensations, de goût, de jouissance; nevrose, hystérie, hypnotisme [...] tels sont les prodromes de l'évolution sociale.⁶⁶

Il decadentismo era considerato una via di fuga da una società positivista che aveva riposto totale fede nella scienza condannando ogni senso di misticismo e spiritualità. La degenerazione della società, teorizzata da Max Nordau⁶⁷, altro non è che una conseguenza del

⁶³ JACQUES BONNAURE, *Le peplum «mélique»: un genre impur*, in Jules Massenet, «Thaïs», «Avant-scène Opéra», n.109, 1988, pp.18-21.

⁶⁴ Era stato lo stesso papa Leone XII ad invitare i cattolici ad accettare le istituzioni repubblicane. Per approfondimenti si rimanda a JACQUES-OLIVIER BOUBON, *Politique et Religion sous la Troisième République*, in *Opéra et religion sous la III^e République*, sous la direction de Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut, Publications de l'Université de Saint-étienne, 2006, pp.25-36.

⁶⁵ CLAIR ROWDEN, *L'amour sacré et le sacre de l'amour: l'homme saint chez Massenet*, in Ramaut, Alban and Branger, Jean-Christophe eds. *Opéra et Religion sous la III^e République*, Travaux, vol. 129, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, pp. 257-284. CLAIR ROWDEN, *Republican Morality and Catholic Tradition at the Opera: Massenet's Hérodiade and Thaïs*, Weinsberg, Musik-Edition Lucie Galland, 2004.

⁶⁶ *Baju Anatole, Luc Vajarnet, Aux lecteurs!*, «Le Décadent», 1, 10 April 1886, citato da CLAIR ROWDEN, *Republican Morality and Catholic Tradition at the Opera: Massenet's Hérodiade and Thaïs*, cit., p.155. La Rowden si sofferma sull'isteria e la nevrosi che caratterizzano l'epoca decadente ove la malattia viene considerata come fuga dal mondo reale.

⁶⁷ *Max Nordau*, Entartung, Berlin, C. Duncker, 1892. Per comodità si farà riferimento all'edizione francese *Max Nordau, Dégénérescence*, Félix Alcan Éditeur, Paris, 1894,

positivismo. In questo scenario si colloca l'opera di Massenet che venne recepita *in toto* 'decadente'⁶⁸. Il monaco esemplare aveva destato scandalo nel pubblico perché alla fine dell'opera si converte alla 'religione' della dea Venere che aveva cercato di sopprimere⁶⁹. La situazione finale si può paragonare alla figura letteraria del chiasmo⁷⁰ in cui i due protagonisti si scambiano le posizioni; in realtà Thaïs e Athanaël sono due facce della stessa medaglia: l'uno non può esistere senza l'altro, come il bene non può essere definito senza il male. Essi appartengono alla dualità che caratterizza l'epoca: musicalmente sono legati dalla citazione della *Méditation*, fulcro dell'intera opera, che assume un significato diverso a seconda del personaggio che è in scena⁷¹. L'aria con cui Athanaël compare in scena («Enfant encore», I.2) presenta un frammento (la quartina in sedicesimi) che verrà amplificato nella *Méditation* diventando cinquina, gruppo irregolare (ES.N.1):



ES.N.1

Esplicitato nell'aria il suo intento di conversione verso la cortigiana, la voce della ragione lascia il posto alla componente femminile che si insinua nell'inconscio, esplicitato nella *Visione*. Athanaël dorme sul letto mentre la messa in scena dispiega visivamente il sogno; compare il teatro di Alessandria d'Egitto, come riporta la didascalia del libretto:

dans un brouillard apparaît l'intérieur du théâtre à Alexandrie; foule immense sur les gradins. En avant se trouve la scène sur laquelle

scaricabile online al seguente link:

<https://archive.org/details/dgnerescence01norduoft/page/n9>

⁶⁸ CLAIR ROWDEN, *Republican Morality and Catholic Tradition at the Opera: Massenet's Hérodiade and Thaïs*, cit., p.153.

⁶⁹ Si ricordi il monito di Nicias all'amico (nel metterlo in guardia dal suo intento di redenzione) circa l'atteggiamento della dea Venere «Crains d'offenser Vénus, la puissante déesse! |Elle se vengera!», (I.2, p.32).

⁷⁰ BRIGITTE OLIVIER, *J. Massenet. Itinéraires pour un théâtre musical*, ACTES SUD, 1996, p.129. ADRIANA GUARNIERI CORRAZOL, *Uccidere il peccato: morti esotiche nell'opera francese fin de siècle*, in *Madama Butterfly: l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione. Atti di convegno internazionale di studi Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004*, a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Leo S. Olschki, Firenze, 2008, pp.129-155.

⁷¹ Si legga il paragrafo successivo.

Thaïs, à demi vêtue, mais le visage voilé, mime les amours d'Aphrodite.

In modo particolare vi è la sosia di Thaïs che con le spalle rivolte al pubblico lascia cadere il suo mantello, come indicato nel *livret*⁷². La prima apparizione della cortigiana avviene dunque nel sogno, trasportato nella Tebaide.

La fede del monaco inizia a vacillare quando incontra la donna nella sua dimora e invoca il suo dio per non cedere alla tentazione terrena «Seigneur! Fais que son radieux visage soit comme voilé devant moi!» (II.1, p.94⁷³) (ES.N.2):



The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line in bass clef with the lyrics: "Fais que son ra-di-eux vi-sa-ge soit comme voi-lé devant moi!". The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, marked with a piano dynamic (pp). The music is in a 3/4 time signature and features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

ES.N.2

Nel dialogo tra i due Athanaël cerca di convincere la cortigiana, dedita all'amore di Venere che conosce solo i baci, a convertirsi alla dottrina religiosa. Alla fine del loro dialogo Thaïs decide di abbracciare la nuova fede, – seppur in poche battute (ritenute poco credibili per una conversione come notò la critica dell'epoca), ma in realtà la riflessione avviene nella *Méditation*, brano solistico che esprime l'interiorità della protagonista.

Svegliatasi rivela al cenobita la sua intensione di seguirlo nel deserto, ma prima, per ordine di Athanaël, dovrà bruciare tutto ciò che ricorda il suo passato. La donna riconosce i suoi peccati, ma vorrebbe conservare l'immagine di Eros, regalatale da Nicias: al nominare l'amico, Athanaël mostra la sua rabbia ben espressa dall'orchestra (ES.N.3)



The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line in bass clef with the lyrics: "as! Ah! mau-dis la source empoi-son-né-e d'ou-te". The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, marked with a forte dynamic (f). The music is in a 3/4 time signature and features a dramatic, low-register accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

ES.N.3

Il processo di inversione delle fedi sta avvenendo: Thaïs è pronta a rinchiudersi nel convento delle figlie bianche, Athanaël invece inizia a provare sentimenti umani: dapprima la gelosia per l'ex amante della

⁷² *Livret de la mise en scène*, F-Po, riprodotto nell'appendice iconografica.

⁷³ È stata indicata la pagina dello spartito.

sacerdotessa, in seguito compassione quando la donna, stremata dal viaggio nel deserto (III.1), inizia a presentare i segni della sofferenza: il sangue fuoriesce dal piede (ES.N.4):

Tout à coup, alors, l'expression de son visage s'adoucit. ...ATHANAËL.
Ah!... des gouttes de sang coulent de ses pieds
a Tempo, (sans lenteur)
ppp

ES.N.4

blanches. ... La pi-tié s'écrit en moi à-me! Pauvre en-
peu à peu en augmentant

ES.N.4

Il cenobita inizia a guardare con occhi diversi Thaïs, il suo atteggiamento si è trasformato da austero in compassionevole e la musica lo esprime con il cambio di sonorità e di metrica: non più note puntate e timbri cupi, ma un legato con l'accompagnamento dolce dei violini. Il tema della *Méditation* ritorna dopo il duetto «Baigne d'eau mes mains», momento in cui i due cantano all'unisono «Tu m'appartien»: vocalmente ciò suggerisce che la 'dottrina' umana inizia a prevalere su quella religiosa, mentre Thaïs è pronta al suo percorso spirituale. Il loro saluto è accompagnato nuovamente dalla ripresa della *Méditation* su cui si concretizza l'addio alla donna che non viene più vista come la pecora nera da convertire, ma come oggetto di desiderio (ES.N.5).

(peu à peu suffoqué par l'émotion)
Et les jours, et les ans passeront... Sans qu'il le m'apparaisse
p cresc.



ES.N.5

La *Méditation* espressa dall'orchestra assume dunque una duplice funzione: da una parte esplicita la consapevolezza del monaco sul suo operato, dall'altra dichiara chiaramente la conversione della protagonista che si accinge a diventare santa. Massenet è riuscito in tal modo a rappresentare contemporaneamente con una sola melodia l'amore carnale e quello spirituale, sancendo la dualità della fede, spirituale e carnale, senza dare giudizi.

Nel tableau successivo i suoi tormenti vengono esplicitati dalle parole del protagonista che, rientrato nella Tebaide e confidandosi con Palemone, identifica Thaïs come ossessione:

ATHANAËL

Eh bien, en moi, la paix est morte!...
 En vain, j'ai flagellé ma chair;
 en vain je l'ai meurtrie! Un démon me possède!
 La beauté de la femme hante mes visions!
 Je ne vois que Thaïs, ou mieux, ce n'est pas elle,
 c'est Hélène et Phyrné, c'est Vénus Astarté,
 toutes les splendeurs et toutes les voluptés
 en une seule creature! [...] ⁷⁴

L'aria tratteggia la sacerdotessa di Venere come una sorta di 'tentazione flaubertiana' alludendo all'ingresso della regina di Saba⁷⁵. L'avvenente donna, vestita con le stoffe più pregiate, mostra all'eremita tutte le sue ricchezze – attribuite nell' *Antico Testamento* a Salomone, sposo abbandonato dalla stessa regina⁷⁶ – cercando, senza alcun effetto, di sedurre l'eremita:

O se tu soltanto volessi! Possiedo un piccolo edificio su uno scoglio,
 nel mezzo di un istmo, fra i mari. È rivestito di lastre di cristallo, e il
 pavimento è tartaruga a scaglie: si schiude ai quattro venti del cielo.
 [...] Vieni!...
Antonio arretra. Ella gli si avvicina e con voce adirata.

⁷⁴ Libretto, Jules Massenet, «Thaïs», «L'Avant scène Opéra» p.58

⁷⁵ Si faccia riferimento all'episodio relativo all'ingresso della regina di Saba nell'edizione italiana *Gustave Flaubert, La tentazione di sant'Antonio*, traduzione di Lia Cancellieri, Giulio Perrone Editore, Roma, 2013, pp.39-45. (*Gustave Flaubert, La tentation de saint Antoine*, 1874). Nella prima edizione il richiamo a Flaubert era evidente per la presenza del balletto caratterizzato da gnomi e mostri, nominato *Tentation* che fu eliminato nell'edizione del 1898.

⁷⁶ YVES THOMAS, *La valeur de l'Orient: l'épisode de la reine de Saba dans La tentation de saint Antoine*, «Études françaises», vol.26, 1, printemps 1990, p.40.

Allora!... Ricca, voluttuosa, innamorata! ... Non desideri nulla di tutto questo, vero? Preferiresti, forse, una donna lasciva, opulenta, con la voce roca e i capelli rossi come il fuoco, le forme straripanti? Oppure un corpo frigido, simile ad una pelle di serpente, e con grandi occhi neri, tenebrosi più di mistiche grotte. Ma guardali, i miei occhi!

Antonio li guarda suo malgrado.

Tutte quelle che hai incontrato, dalla meretrice che canta sotto un lume, alla patrizia che interroga i petali di rose, chiedimi tutto ciò che hai visto, sono l'universo. Se le mie vesti scivolano giù, vedrai nel mio corpo misteri senza fine.

Antonio batte i denti.

Se tu accarezzassi con un dito la mia spalla, sentiresti, il tuo sangue infuocarsi. Il possesso di un'infima parte del mio corpo ti offrirà un piacere più impetuoso che la conquista di un impero.

Dischiudi le labbra! I miei baci hanno la fragranza di un frutto che ti si scioglie nel cuore! Vieni, perditi nel viluppo della mia chioma, umetta il mio seno, inebriati delle mie iridi, tra le mie braccia, in un vortice...

Antonio si fa il segno della croce.⁷⁷

Il tormento accomuna i due eremiti. La lussuria orientale trasporta il santo dalla sofferenza al piacere confuso con la tortura della privazione. La voluttà orientale traspare dagli abiti preziosi indossati dalla regina – abito in broccato d'oro, maniche ricamate con gioielli preziosi –, dai regali di nozze e dalla promessa carnale della regina. Siamo di fronte ad una nudità nascosta a favore di un corpo riccamente ornato che esplicita la sua ricchezza velata.⁷⁸ Thaïs invece assume diverse sembianze, a differenza della regina di Saba che elenca tutte le sue ricchezze per attirare a sé l'uomo desiderato. In entrambi i casi è evidente la tematica della seduzione attuata dalla donna orientale verso un anacoreta.

Thaïs ricompare nella *Visione*: in lontananza la protagonista canta nuovamente «Qui te fait» che riporta il pensiero del cenobita alla festa ad Alessandria. Nella visione compaiono anche delle voci che lo informano dell'imminente morte dell'ex cortigiana alessandrina.

Athanaël comprende la portata del suo gesto, ovvero che non vedrà più Thaïs e in orchestra risuona solo una parte del frammento della *Méditation* (ES.N.6) a significare una rottura, una sorta di cortocircuito.⁷⁹

⁷⁷ Gustave Falubert, *La tentazione di sant'Antonio*, cit, pp.44-45.

⁷⁸ YVES THOMAS, *La valeur de l'Orient: l'épisode de la reine de Saba dans La tentation de saint Antoine*, cit., p.42.

⁷⁹ Gerard Condé e Gregory Straught considerano l'impiego del frammento con funzione di coda, senza conferirgli alcun significato. GÉRARD CONDÉ, *Commentaire littéraire et musical*, in *Jules Massenet*, «Thaïs», «Avant-scène», n.109, 1988. GREGORY STRAUGHN, *Reconstructing convention: ensemble forms in the operas of Jules Massenet*, *Dissertation prepared for the Degree of Doctor Philosophy*, University of North Texas, December 2004, pp.108-125.



ES.N.6

Al cenobita non resta che tornare al convento di Albina. Nell'ultimo tableau Thais è vicina al trapasso; l'arrivo di Athanaël è sancito dal motivo dell'ansia (ES.N.7), per riabbracciare l'oggetto del desiderio:



ES.N.7

Nella parte finale dell'opera compare per l'ultima volta il tema della *Méditation* su un dialogo tra Athanaël e Thais che mostra l'inversione delle loro posizioni: Athanaël invano dichiara il suo amore mortale a Thais che ormai è giunta nel trapasso, convertita alla fede eterna. Il dialogo può essere considerato come due 'a parte', poiché i protagonisti sono impossibilitati nel comunicare l'uno con l'altro: ormai sono uno l'opposto dell'altro. La melodia sancisce nuovamente la loro dualità: amore carnale e amore celeste, opposti che rispecchiano la morale di un'epoca decadente in cui si è verificato lo sgretolamento dei valori.

1.4 Una libertina verso la santità

La tematica della donna tentatrice, già affrontata da Massenet con il drame sacré *Marie Magdaleine* nel 1873 e successivamente sviluppata sotto forma di grand opéra nel caso di *Hérodiade*, conosce una evoluzione stilistica in cui gli aspetti politici e religiosi del genere parigino vengono sostituiti dal fluire wagneriano. La tematica della femme fatale collocata nel contesto esotico-religioso assume in *Thais* la forma della *comédie lyrique*, in cui il libretto ha abbandonato i versi a favore della poesia melica. La protagonista, a differenza di *Hérodiade*, conosce un'evoluzione interiore che la conduce alla santificazione. Viene collocata nella città d'Alessandria, resa musicalmente dalla solare tonalità di Mi maggiore in cui dominano le scale discendenti con le fioriture dei violini (ES.N.1) che, unite al suono dell'arpa, evocano il movimento del mare riportando alla mente il preludio dell'*Oro del Reno*. L'ingresso della protagonista viene

indicato dalla melodia esotica (ES.N.2) seguita da un'altra in cui dominano i flauti (ES.N.3): Thaïs compare in scena abbigliata da attrice, acclamata dal coro come «Sœur des Karites», «Rose d'Alexandrie». Dal duettino con Nicias emerge la natura del loro rapporto, basato sulla fugacità e sull'effimero. La frase «Nous nous somme aimé une longue semaine» prima cantata da Nicias (ES. N.4) e poi trasportata da Thaïs un semitono sotto (ES. N.5) suggerisce che i due personaggi mantengono la loro individualità e hanno posizioni distanti⁸⁰. L'unisono si raggiunge solo in corrispondenza delle parole «libre, loin de mes/tes bras». Tutto ciò suggerisce la natura del loro legame: sessuale senza implicazioni sentimentali. Il loro momento 'intimo' termina in seguito allo sguardo insistente e fisso del cenobita (ES. N.6) che desta la curiosità della sacerdotessa sullo sconosciuto. La risposta di Athanaël, riguardo la sua missione religiosa verso Thaïs circa «le mépris de la chair, – l'amour de la douleur – l'austère pénitence!», non desta alcuna reazione nella donna; al cenobita non resta che rispondere con disprezzo, reso musicalmente da accordi di settima diminuita e semidiminuita (ES. N.7). L'ironia della situazione viene enfatizzata dal tono austero del protagonista maschile che si contrappone all'aria della sacerdotessa «Qui te fait si sévère»⁸¹ che richiama in orchestra la *couleur* dell'apertura del tableau con pizzicati e violini a cui si associa un levare che fa assumere alle parole della protagonista l'aspetto di un gioco (ES. N.8). Nella ripresa il coro e Nicias fanno da eco alle parole della protagonista, ma Athanaël si ribella e l'orchestra presenta un ostinato a cui si aggiungono in un primo momento le dissonanze, successivamente le acciaccature su cui il cenobita promette alla sacerdotessa di convertirla nel suo palazzo; a questo Thaïs risponde con provocazione intonando un do sovracuto in corrispondenza della parola *Vénus*, affermando la sua identità: sacerdotessa di Venere. Ricompare la melodia della *Visione* (ES.N.9), che nel primo atto aveva mostrato la cortigiana mimare gli amori di Afrodite, assumendo funzione di coda e sancendo la fine del primo atto in casa di Nicias.

Il motivo orientale (ES.N.10) riecheggia in orchestra per ricordare allo spettatore che, nonostante sia avvenuto il cambio di scena (atto II, quadro primo), ci troviamo ancora ad Alessandria d'Egitto. In scena compare Thaïs, rimasta sola nella sua dimora, ove la sacerdotessa può levarsi la maschera frivola di attrice e mostrare il suo lato intimo con le sue fragilità.

1.4.2 La conversione di Thaïs: l'aria dello specchio e la *Méditation*

L'insicurezza della donna riguardo la sua vita lussureggiante compare a partire dal recitativo «Ah! Je suis seule» ove le pause e la sincope presenti sull'ultimo "seule enfin" disegnano i suoi sospiri (ES.N.11). Le note ribattute conferiscono plasticità al recitativo che si avvicina

⁸⁰ Si ricordi che la distanza di un semitono è quella più grande tra i gradi tonali.

⁸¹ *Thaïs, libretto e guida all'opera*, a cura di Enrico Maria Ferrando, in *Jules Massenet, «Thaïs», «La Fenice prima dell'opera»*, 2002-2003, 1 (saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero); rist. aggiornata: «La Fenice prima dell'opera», 2007, 7, p.29.

molto al parlato per proseguire nell'aria «O mon miroir» (sol minore) in cui emerge la fragilità del personaggio. La richiesta di rassicurazione posta allo specchio conosce un climax che culmina con il sibacuto sottolineato dal fortissimo dell'orchestra e dai marcati accenti che suggeriscono le grida di disperazione della sacerdotessa. Thaïs spiega il motivo del suo tormento: una voce interiore le ricorda lo scorrere del tempo, reso in orchestra dai tremoli e da note ribattute nella sua linea vocale. Emerge il tema della caducità, ma anche il bisogno di afferrarsi ad un'idea di 'divino'⁸² per sfuggire alla paura di invecchiare. Il motivo dei sospiri viene ripreso quando si rivolge alla dea Venere. Nella ripresa (A') la sacerdotessa utilizza un linguaggio che mostra il suo lato amorevole, quasi come fosse una bambina che necessita delle rassicurazioni dalla propria madre, sottolineato dalle dinamiche dei crescendo e pianissimo che rendono in maniera straordinaria le peculiarità del personaggio. In orchestra viene citato il motivo di Alessandria su cui giunge Athanaël intento a non cedere alle sue pulsioni mentre in orchestra risuona l'ostinato in do del timpano (ES.N.12). Il cenobita si rivolge alla sacerdotessa e sulle parole «et c'est pourquoi, te voyant» risuona un frammento (ES.N.13), variazione del motivo di Alessandria. Lo ritroviamo sulle parole «ah! Je t'aime» per cedere il posto all'organo che chiarisce la natura del suo amore: religioso e non erotico; l'amore eterno viene sottolineato dal sibacuto del baritono. La risposta della donna non tarda ad arrivare: in orchestra compare il motivo del bacio (ES.N.14), ma il monaco imperterrito nella sua ars retorica specifica che il suo è un amore sconosciuto, reso musicalmente dal colore del flauto, arpa, gran cassa e timpani che creano un'atmosfera eterea⁸³ (ES.N.15). Alla proposta della salute eterna la sacerdotessa si affida al cenobita che è nuovamente in conflitto con se stesso⁸⁴. Il suo rigore ha momentaneamente la meglio e, dopo essersi presentato, incita Thaïs a sollevarsi su un crescendo cromatico (ES.N.16).

La donna, spaventata, si getta ai suoi piedi gridando «ne me fait pas mourir!», «No, je l'ai dit, tu vivras!» risponde il cenobita sul motivo della vita eterna (ES.N.15). Seguono due brevi *a parte* in cui Thaïs si rivolge alla dea Venere (ES.N.17), mentre Athanaël combatte contro la tentazione e prosegue nel suo scopo. Il loro dialogo viene interrotto dalla voce fuori scena di Nicias che riprende la frase della donna del primo atto (ES.N.18) ricordando alla protagonista chi era; ma in Thaïs

⁸² Ad Alessandria imperano le divinità pagane. Thaïs è la sacerdotessa di Venere. Si verifica la contrapposizione Eros-Dio cristiano nel dialogo tra Athanaël e Thaïs successivo all'aria dello specchio che chiarisce la posizione della donna riguardo l'amore. GOTTRIED R. MARCHALL, *Thaïs et la mélodie, Jules Massenet, «Thaïs», «Avant-scène», n.109, pp.76-79.*

⁸³ GÉRARD CONDÉ, *Commentaire littéraire et musical, in Jules Massenet, «Thaïs», «Avant-scène», n.109, 1988, pp.26-63.*

⁸⁴ In questa scena è evidente il richiamo a *La tentazione di S. Antonio* di Flaubert. Anche Anatole France era stato influenzato da questo soggetto come dimostra un articolo presente in *Le Temps* del 12 agosto 1888. CLAIR ROWDEN, *L'amour sacré et le sacré de l'amour: l'homme saint chez Massenet*, in ALBAN RAMAUT AND JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Opéra et Religion sous la III^e République*, Travaux, vol. 129, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, pp. 257-284.

la conversione è già iniziata e l'orchestra chiarisce il suo stato d'animo⁸⁵: misto di angoscia e paura, rese dal crescendo cromatico in corrispondenza del motivo della bellezza modificato (ES.N.19), seguito dalla risata isterica della protagonista⁸⁶. La svolta decisiva avviene nella *Méditation*, momento solistico del violino in cui viene espressa la riflessione della protagonista, l'estasi mistica, fulcro centrale dell'intera opera⁸⁷. Massenet ha scelto di affidare il disvelamento della divinità alla musica e non all'apparizione del *deus ex machina* che aveva, invece utilizzato, con scarsi effetti, in *Le Cid*⁸⁸. Ciò viene confermato anche dalla concezione 'sinfonica' dell'opera che dà notevole importanza all'orchestra.

Questo brano assume la forma di una forma sonata in Re maggiore in cui domina la frase musicale (ES.N.20)

Dopo la fase riflessiva, espressa nella *Méditation*, la sacerdotessa di Venere decide di cambiare vita: abbandonerà Alessandria per ritirarsi nel convento di Albina. Come atto purificatorio Athanaël le ordina di bruciare tutto ciò che le ricorda il suo passato. L'ambiente alessandrino è ben rappresentato dall'orchestra dapprima con il tamburo arabo e i crotali, il glockenspiel e il pianoforte che eseguono due ostinati, uno in 6/8, l'altro in 3/4 (ES.N.21), successivamente con una melodia che ricorda la *Carmen* impiegata per sottolineare l'ingresso del tenore. Il balletto della charmeuse, alter ego della protagonista, riporta sul palcoscenico la sensualità della danzatrice-cantante⁸⁹ che assume dunque funzione di *couleur locale*. La nuova Thaïs viene indicata in orchestra dagli accordi dell'organo che evocano il monastero delle Albine e l'addio al suo amante avviene nella tonalità di Mi maggiore, sancendo il distacco dalla città che era stata rappresentata dalla tonalità di Mi maggiore nel secondo quadro del primo atto.

Nel cammino verso l'oasi, la protagonista conosce la purificazione resa musicalmente dalla melodia dell'oboe e delle terzine dei violini che

⁸⁵ Sono state sollevate diverse obiezioni riguardo la rapidità della conversione della sacerdotessa: non soltanto per il numero limitato di battute, ma anche perché la stessa conversione appare superficiale, ovvero Thaïs abbandona una religione per un'altra che le propone la bellezza eterna. GOTTFRIED MARSCHALL, *Thaïs et la mélodie*, in *Jules Massenet*, «Thaïs», «Avant-scène», n.109, 1988, pp.76-79. Inoltre, nel romanzo la conversione è ritenuta maggiormente plausibile perché la fanciulla aveva ricevuto il battesimo. Si legga il confronto fatto nel paragrafo 1.2.

⁸⁶ La risata isterica era stata utilizzata anche da Verdi ne *La Traviata* nel primo atto prima della cavatina «Sempre libera» per sottolineare il cambiamento psicologico della donna.

⁸⁷ La centralità del brano della *Méditation*, fulcro dell'opera, definita 'sinfonica' per l'importanza che viene fornita all'orchestra è stata sottolineata da GREGORY STRAUGHN, *Reconstructing convention: ensemble forms in the operas of Jules Massenet*, *Dissertation prepared for the Degree of Doctor Philosophy*, University of North Texas, December 2004, pp.108-125.

⁸⁸ L'apparizione di San Giacomo, resa possibile grazie allo stratagemma della botola e dell'immagine del santo si era rivelata poco credibile. Si legga SERENA LABRUNA, *Opéra et mise en scène: Massenet, Corneille et le mythe du Cid*, tesi di laurea magistrale a.a.2014/2015, Università degli Studi di Pavia.

⁸⁹ Si riconosca il parallelo con la danza di Hérodiade e quella che verrà mostrata da Strauss con la Salomé.

evocano il movimento dell'acqua (ES.N.22)⁹⁰. Il tema della Méditation ritorna in corrispondenza delle parole «O sainte Thaïs» rendendo in musica la duplicità tra misticismo e erotismo presentata nel romanzo. Il tema della Méditation torna in corrispondenza del richiamo semantico all'acqua che permette di associare il frammento alla fase mistica della protagonista. La melodia torna sull'Amen delle monache, quasi a sancire l'avvenuta mistificazione.

Nell'ultimo quadro del terzo atto la melodia ritorna in corrispondenza del duetto tra i due sancendo l'antitetività delle loro posizioni. Thaïs è ormai priva di forze ed è già in fase mistica: può morire santificata.

⁹⁰ L'acqua aveva assunto una duplice funzione nel romanzo, religiosa per il riferimento al sacramento del battesimo e la condivisione nell'oasi, ma anche erotica per la grotta delle ninfe. ELISABETH RAVOUX RALLO, *Glissement progressifs du roman au luvret*, in *Jules Massenet, «Thaïs», «Avant-scène»*, n.109, 1988, pp.13-17. Nell'opera invece potrebbe alludere alla nuova purezza di Thaïs. *Thaïs, libretto e guida all'opera*, a cura di Enrico Maria Ferrando, in *Jules Massenet, «Thaïs», «La Fenice prima dell'opera»*, 2002-2003, 1, p.44.

2.1 Genesi dell'opera

Respighi, rientrato dalla tournée in America latina, aveva promesso di comporre un'opera da concerto alla Wagneriana di Buenos Aires. Il compositore e il librettista iniziarono a interrogarsi sul significato di «opera da concerto»⁷⁴, o meglio sulle caratteristiche che tale genere avrebbe dovuto avere⁷⁵. Riguardo a questa “sperimentazione” non informarono l'editore Ricordi, al quale l'opera fu presentata soltanto quando fu completata⁷⁶. La segretezza della composizione dell'opera fu dovuta alla previsione della resistenza che l'editore Ricordi avrebbe mostrato riguardo ad un soggetto simile:

Per una volta tanto, non parlammo nemmeno del nostro progetto con gli editori: ci avrebbero mossi i soliti dubbi, avrebbero smorzato il nostro entusiasmo. Dicemmo poi a cose fatte: e non sto a ripetere le difficoltà e a rammentar le facce di Valcarenghi e di Clausetti. Nessuna fiducia, s'intende, che un lavoro simile «potesse andare»: oltre a ciò il fastidio delle scene e dei costumi, delle quali e dei quali avrebbe dovuto occuparsi Casa Ricordi, che non aveva mai fatto niente di simile. Perché noi due, fermi nell'idea che l'opera si dovesse rappresentare in sale di concerto, senza palcoscenico e senza attrezzatura né organizzazione teatrale, proponevamo che l'editore, insieme alla partitura e alle parti, noleggiasse anche i costumi (una decina) e il trittico di cui avevamo fatto fare il bozzetto a Nicola Benois.⁷⁷

La scelta del trittico permetteva il rimando a un luogo ecclesiastico, la chiesa, all'interno di una sala da concerto: la vicenda narrata avrebbe ripreso dunque l'antica forma della sacra rappresentazione che avveniva nello spazio teatrale della chiesa⁷⁸, ove le varie *mansiones* allineate creavano uno spazio simultaneo e sequenziale.

La mia «trovata» fu il quadro. [...] Quello che più sorrise a me – sempre malato di letteratura cronica – fu la rievocazione di una forma drammatica antichissima, la sacra rappresentazione che sta alle origini del teatro italiano. Pensavo: Apparirà cosa insolita, sul palco del nostro Augusteo, uno scenario, per quanto semplice, e

⁷⁴ Tale “genere” si caratterizza per l'impianto semiscenico e l'impiego dei costumi.

⁷⁵ «Nel 1929, ritornando dall'Argentina, Respighi mi disse che aveva promesso di comporre un'opera da concerto da darsi nella sala wagneriana di Buenos Aires. - E che cos'è un'opera da concerto? - Non lo so: ma ho promesso.», Quaderni Guastalla, I-Vgc.

⁷⁶ Infatti, non ci sono richieste di scrittura dell'opera *Maria Egiziaca* nella documentazione riguardante il rapporto Ricordi-Respighi.

⁷⁷ *Quaderni di Claudio Guastalla* [QG], p. 166, Archivio Respighi, I-Vgc.

⁷⁸ «Lo spazio teatrale medievale è caratterizzato da una scena multipla frazionata in diversi luoghi che convenzionalmente rappresentano ciascuno un momento determinato del dramma. All'interno dello spazio teatrale (chiesa o piazza) tutti i luoghi dell'azione sono presenti contemporaneamente per essere utilizzati uno dopo l'altro (a volte anche simultaneamente) al cospetto del pubblico che li considera entità indipendenti, concentrando di volta in volta l'attenzione su quello interessato dall'azione.», PAOLO BOSISIO, *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, LED, Milano, 2006², (1996¹).

veder muovere dinnanzi ad esso dei cantanti in costumi; e forse qualcuno mormorerà scandalizzato... Ma non si faceva alcun che di simile proprio nelle chiese, dove si disponevano oggetti e pitture a raffigurare i vari luoghi dell'azione? [...]

Come si evince, il sodalizio Respighi-Guastalla concentra le attenzioni iniziali sulla messa in scena; il librettista infatti prosegue nella descrizione del meccanismo della montatura della scenografia, semplice in quanto richiudibile in una cassa⁷⁹:

la mia idea era quella del giocattolo per bimbi che finge un teatrino, dove la scatola è poi il palcoscenico, e se ne estraggono scene e quinte, da inserir ritte nei fori appositi sul fondo della scatola stessa. Una lunga cassa rettangolare, o due da giustapporre, avrebbe dovuto contenere il trittico smontabile: la cassa avrebbe formato un gradino, o meglio la predella del quadro, chè tanto l'azione si doveva svolgere davanti e non dentro il quadro. E così fu fatto, non senza fatiche, per la Carnegie Hall e l'Augusteo e le rappresentazioni che seguirono: poi, quando la fortuna dell'opera – superiore alla speranza – condusse *Maria Egiziaca* perfino alla Scala, la scena fu rifatta in proporzioni maggiori.⁸⁰

Riguardo il soggetto viene scelta la storia di una donna, Maria, che dopo aver trascorso i primi anni della sua vita a sedurre gli uomini di Alessandria d'Egitto, avverte improvvisamente la voce della redenzione, «c'è una voce che mi chiama dal mare» afferma la protagonista al termine del primo episodio. La storia-leggenda era stata tradotta in latino da Paolo Diacono, permettendone la diffusione in occidente, ma vi è anche la versione trecentesca di Domenico Cavalca; è presente inoltre un antico poema agiografico «Vida de Santa Maria Egipciana»: numerose sono le fonti⁸¹ che narrano la storia-leggenda di Maria detta la «nera», per via dei quarantasette anni vissuti nel deserto per espiare i suoi peccati.⁸² Guastalla scelse di impiegare come unica fonte quella del frate Cavalca, *Le vite dei Santi Padri*:

⁷⁹ Nicola Benois in occasione della rappresentazione alla Biennale di Venezia riferirà a Lualdi la difficoltà riguardo la montatura della scena: «verrebbe molto opportuna la mia presenza a Venezia per dirigere il lavoro del montaggio [della scena] abbastanza complicato», I-Vasac. Si ricordi che Elsa Respighi criticò il 'sacrificio' del trittico avvenuto in occasione della rappresentazione alla Carnegie Hall. ELSA RESPIGHI, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Ricordi, Milano, 1954. MERCEDES VIALE FERRERO, *Di alcune eclettiche sante*, in *Il Novecento Musicale Italiano. Tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1988, pp. 359-360.

⁸⁰ QG, Archivio Respighi, I-Vgc.

⁸¹ Bisogna ricordare la versione in greco di Sofronio e l'*Acta Sanctorum*.

⁸² *Maria Egiziaca*, in L. BRAGAGLIA e E. RESPIGHI, *Il teatro di Respighi*, Bulzoni Editore, Roma, 1978, p. 77. Voce «Maria Egiziaca» nel *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano, 1993. Si consideri anche il poema della sacerdotessa del X secolo Roswitha: *The plays of Roswitha*, translated by Christopher St. John, Chatto & Windus, London, 1923. *Thaïs*, «Note&Queries», Vol.172, Issue 2, 9 January 1937, p.32.

Nell'espressione la maggior fedeltà possibile all'unica fonte, Le vite dei Santi Padri, di fra Domenico Cavalca: avrei voluto limitarmi a porre in dialogo o semplicemente a rimare la candida prosa del trecentista pisano... [...] Da qui nacque la necessità di imitar lo stile del primitivo...

[...] Cominciato dunque a mettere in versi e in rima la prosa del buon frate, io mi trovai legato al suo stile; e anche per i metri mi imposi la fedeltà a quelli antichissimi come il sirventese e meno antichi come l'ottava delle vaere rappresentazioni quattrocentesche: da Jacopone a Ico Belcari.⁸³

Adsum qui feci: il Mistero di Maria Egiziaca è opera mia. In pieno novecento ho premeditato e – ferocemente legati di rime, nei metri primitivi della lauda drammatica, in istile arcaico e bugiardo, scavando parole oscure da un vecchio cimitero abbandonato, detto vocabolario della lingua italiana. Non spero trovar pietà né perdono.⁸⁴

Se Guastalla si era ispirato unicamente alla fonte pisana, Respighi invece, era stato attirato dai versi che Goethe dedica alla cortigiana alessandrina nel *Faust*,

MARIA AEGYPTIACA
Bei dem hochgeweihten Orte,
Wo den Herrn man niederliess,
Bei dem Arm, der von der Pforte
Warnend mich zuruecke stiess;
Bei der vierzig jaehrigen Busse,
Der ich treu in Wuesten blieb,
Bei dem seligen Scheidegrusse,
De nim Sand ich niederschrieb.⁸⁵

ma come dimostra un autografo postumo, ritrovato da Guastalla nel 1942, il musicista aveva studiato ulteriormente il soggetto. Le fonti utilizzate dal compositore, come riporta l'autografo, sono «Leggende dell'Acta Sanctorum, Surio, Sofronio, Paolo Diacono». Il frammento presenta soltanto il primo atto e il nome della protagonista è Myriam, nome ebraico di Maria. Vi sono delle parti del frammento che sono confluite nel libretto, come mostra la seguente tabella:

⁸³ QG, Archivio Respighi, I-Vgc, p.165.

⁸⁴ *Ivi*, p.220

⁸⁵ Citato da Martina Buran. MARTINA BURAN, *Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi e l'archivio documentario alla fondazione "Giorgio Cini" di Venezia*, Tesi di dottorato, A.A. 2009/2010, Università degli Studi di Padova, p. 141. J. W. Goethe, *Faust*, traduzione di Giovita Scalvini e Giuseppe Gazzino, Bietti, Milano, 1960: «per la sanguinosa e fredda pietra che raccolse un giorno le membra del divino martire; per il poderoso braccio che si alzò minaccioso e mi respinse dal santo luogo; per quell'acerbo dolore sofferto da me dolente e pentita stando per quarant'anni in guerra con me stessa e colla prima colpa, di che io ringrazio il Sommo Fattore; per quell'addio che lasciava in terra prima di partire».

Frammento	Libretto	
<p>Myriam: Credi tu acconsentirebbero a portarmi, se volessi partire con loro? L'uomo: Se tu hai denaro per pagare il tuo passaggio, nessuno ci metterà ostacolo. Myriam: Non ho denaro per pagare il mio passaggio e ciononostante voglio partire ugualmente e montare su questa nave e bisognerà bene che mi mantengano malgrado la loro volontà. Mi darò a loro e la mia bellezza sarà la moneta colla quale pagherò il mio passaggio. Il giovane s'allontana ridendo (3bis)</p>	MARIA	<p>Odimi pellegrino che vai pensoso e chino, a qual lito, a qual porto il tuo viaggio è volto?</p>
	PELEGRINO	<p>Donna, vado pensoso dell'eterno riposo, e Cristo mi fa errante alle sue piagge sante: in terra di Soria luce la stella mia.</p>
	MARIA	<p>Tu certo mel puoi dire: s'io volessi venire, credi tu che costoro mi torrebbon con loro?</p>
	PELEGRINO	<p>Se hai di che pagare lo navilio e di fare le spese, chi mai fia che ti vieti la via?</p>
	MARIA	<p>Io sono vagabonda e sol di me gioconda e non ho, chiaro giglio, né spese né naviglio. Ma pure io ti do pegno che sarò su quel legno; poi che sarò intra 'l mare mi dovranno nutrire et il mio corpo sia lo scotto per la via.</p>
<p>Myriam getta parte della sua veste e quasi ignuda si slancia in mezzo ad un gruppo di giovani marinai che s'apparecchiano alla partenza della galera. È trattenuta invano con preghiere e col mostrarle i pericoli del viaggio dai suoi amanti di una notte. Non ascolta nessuno ma vuole solo seguire il suo capriccio, la sua volontà. Si slancia in mezzo ai marinai dicendo: (4) prendetemi con voi, in qualunque paese dove voi andrete, non sarò ingrata.</p>	<p>MARIA MARINAIO MARIA</p>	<p>Piloto! Compagno, prendimi su con te! Per acqua amara senza biscotto, oi me macro! Non mel negare! Toglietemi Con voi, a vostra intenzione, che non sarovvi disutile... [...] Guardatemi! E tu, il più giovine, sbarra l'occhio lucente e divorami! Eccoti un bacio per arra: gioioso farò il tuo viaggio.</p>

<p>Eeguirà in mezzo ai marinai una danza, prima lenta e poi a poco a poco sempre più sfrenata e voluttuosa. I giovani inebriati la porteranno come in trionfo sulla nave.</p>	MARIA	<p>Me stringerai, chè mi piaci! Me toglierai, perch'io stampi sulle tue labbra i tuoi baci. E tu, che guardi i miei occhi Esperti e pieni di lampi, dove sar� che tu scampi? Avvampi, sol ch'io ti tocchi.</p>
	COMPAGNO1 COMPAGNO2	<p>Ben si, ben si, ch'ella � giovine e bella molto e amorosa! Vorremmo fare galloria e sar� pur nuova cosa!</p>
	COMPAGNO1	<p>In canti e in risa dissolverci tuttavia, gemma leziosa!</p>
	IL MARINAIO	<p>Saglia! Diamole loco! traggami d'esto foco che il suo voglioso gioco accese a tanto vento.</p>
	MARIA	<p>O bel legno veloce, salpa! Varca la foce! Per l'alto! C'� una voce che mi chiama sul mare.</p>

Si evince come la lussuria della protagonista e la sua capacit  seduttiva siano fortemente attrattive sia per il compositore che per il librettista: entrambi furono dunque affascinati dalle sfaccettature di questa santa sulla cui peccaminosit  possono essere sollevati alcuni dubbi in quanto il lato perverso viene indicato dalle parole della protagonista stessa «i miei peccati son senza numero»⁸⁶. Come elemento di comunanza con il libretto vi   anche la presenza dei marinai che nell'opera assume una funzione di colore locale. Un'approfondita analisi del libretto verr  mostrata nel paragrafo successivo, indagando anche l'influenza indiretta di Gabriele D'Annunzio.

2.2 FantasmI dannunziani nel libretto

L'attrazione esercitata da D'Annunzio sulla generazione dell'Ottanta non ebbe sempre esiti proficui⁸⁷. Se Pizzetti era perennemente alla ricerca dell'approvazione del Vate, cos  non fu per Respighi il quale, avendo compreso le peculiarit  del poeta, in ispecie l'inaffidabilit 

⁸⁶ MERCEDES VIALE FERRERO, *La santit  sulle scene teatrali*, in «Jules Massenet», «Tha s», «La Fenice prima dell'Opera», 2002-2003, 1, pp. 107-120.

⁸⁷ GUIDO SALVETTI, *I rapporti con la generazione dell'80: una «favola bella»*, in *D'Annunzio musico immaginifico. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Siena, 14-16 luglio 2005*, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, Leo S. Olschki, Firenze, 2008, pp. 125-144.

oltre che l'eccentricità, non si lasciò ammaliare⁸⁸. Infatti, alla richiesta dell'editore Sonzogno di comporre le musiche per *La Nave*, la risposta del compositore fu negativa⁸⁹, sebbene Respighi avesse collaborato con D'Annunzio per alcune liriche da camera⁹⁰.

Una diretta influenza dannunziana è riscontrabile in modo particolare nel libretto *La Fiamma* per le numerose somiglianze con la tragedia *La Nave*⁹¹; tuttavia l'influenza del gusto decadente traspare anche nel libretto di *Maria Egiziaca* non soltanto per la scelta del soggetto, ma anche per l'attenzione particolare che viene data alla nave nel primo episodio, emblema della città di Alessandria. La simbologia della nave era stata enfatizzata nell'omonima tragedia, a cui poi furono aggiunte le musiche di Italo Montemezzi⁹², ove il poeta poneva al centro dell'attenzione il concetto di patria «la patria è su la nave»⁹³. La tragedia «dell'Adriatico» voleva enfatizzare il dominio della città di Venezia, impiegando il topos della *femme fatale* che provoca un fratricidio. Nella *Maria Egiziaca* non vi è alcuna traccia né di espansione coloniale né di omicidi; nucleo centrale è la conversione di Maria, cortigiana alessandrina che, dopo aver conosciuto abomini e adulteri, decide di recarsi in Terra Santa. Il viaggio sulla nave rappresenta la crescita psicologica della donna che verrà esternata dal linguaggio musicale, mentre il libretto cerca di ricreare l'ambiente navale con l'impiego di una terminologia appropriata che pone l'opera nell'ambiguità di prodotto di massa e opera d'arte⁹⁴, dicotomia tipica

⁸⁸ Fu D'Annunzio a richiedere il compositore per le sue liriche; infatti per *La Nave* – che era stata musicata sia da Montemezzi che da Pizzetti –, il Vate avrebbe voluto Respighi, come dimostra la lettera dell'editore Sonzogno del 27 marzo 1911, Archivio Respighi, I-Vgc. RAFFAELE MELLACE, *Prolegomeni a una lettura della Nave. Una collaborazione tra D'annunzio, Montemezzi e Tito Ricordi*, in *D'Annunzio musicista immaginifico. Atti del convegno Internazionale di Studi, Siena, 14-16 luglio 2005*, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, L.S. Olschki, Firenze, 2008, pp. 417-453. GUIDO SALVETTI, *I rapporti con la generazione dell'80: una «favola bella»*, cit.

⁸⁹ Respighi alla richiesta di Sonzogno di musicare *La Nave* risponde «io sono ancora troppo poco per unire il mio nome a quello di D'annunzio: mi schiaccia. E poi non avrei né il coraggio né l'autorità per chiedere al poeta tagli o ritocchi, per adattare i suoi versi mirabili alle necessità della mia musica.», lettera 1911, Archivio Respighi, I-Vgc. Vi sono, inoltre, altre richieste da parte dell'editore riguardanti la scrittura di musica per altre opere dannunziane, ma la risposta di Respighi è sempre negativa.

⁹⁰ Respighi musicò nove testi del poeta; tra questi ricordiamo le *Sei liriche*, musica da camera, tratte dal *Poema Paradisiaco* «Un sogno», «La Majade», «Sopra un'aria antica», «O falce di luna», «Van li affluvi delle rose», «Mattinata». ADRIANA GUARNIERI, *I musicisti di D'Annunzio: la lirica da camera*, in *La romanza da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, EDT, Torino, 2002, pp. 167-196. MILA DE SANTIS, *Aspetti della lirica da camera su testi di D'Annunzio*, in *D'Annunzio musicista immaginifico. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Siena, 14-16 luglio 2005*, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, Leo S. Olschki, Firenze, 2008, pp.215-251.

⁹¹ Uno studio approfondito è stato condotto da OLAF ROTH, *Die Opernlibretti nach Dramen Gabriele d'Annunzios*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1999, Cap. 8, pp.193-ss

⁹² D'ANNUNZIO, *La nave*, ridotta da Tito Ricordi per la musica di Italo Montemezzi, Ricordi, Milano 1918.

⁹³ D'ANNUNZIO, *La nave*, Fratelli Treves, Milano, 1914, p. 248

⁹⁴ ADRIANA GUARNIERI, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Il Mulino, Bologna, 1990.

del poeta abruzzese. Il libretto di Guastalla non ha sviluppato tematiche decadenti *tout court*: Maria con la sua lussuria e degenerazione causa il naufragio della nave, ma in questo caso esso è visto come punizione divina perché la donna verrà santificata alla fine dell'opera. Il libretto dunque non può essere considerato decadente nella sua complessità, ma soltanto nel primo episodio in cui la perversione domina. Il gusto dannunziano per l'uso primitivo della parola traspare nella scelta dei vocaboli impiegati quali «nutricare», «torrebbon», che riportano alla mente alcune scelte effettuate da D'Annunzio nella sua produzione ove egli plasma il segno grafico in funzione psicologica⁹⁵.

MARIA	Tu certo mel puoi dire: s'io volessi venire, credi tu che costoro mi torrebbon con loro?
IL PELLEGRINO	Se hai di che pagare lo navilio e di fare le spese, chi mai fia che ti vieti la via?
MARIA	Io sono vagabonda e sol di me gioconda e non ho, chiaro giglio, né spese né naviglio. Ma pure io ti do pegno che sarò su quel legno; poi che sarò intra 'l mare mi dovràn nutricare et il mio corpo sia lo scotto per la via.

Nella *Maria* il senso del primitivo viene restituito in primis dalla scelta del librettista del verso sirventese⁹⁶, ma anche dall'impiego del lessico tecnico afferente al linguaggio marinaresco; il tecnicismo viene impiegato con la funzione di ricreare l'ambiente navale, spiegato al pubblico dai movimenti scenici.⁹⁷

UNA VOCE, dalla nave	Issa artimone!
UN'ALTRA VOCE	Oi vira, terzeruolo! (<i>Il marinaio si volge a guardare la manovra</i>)
L'UNA VOCE	Su, tira!
IL MARINAIO	Occhio!
LE VOCI	Su, tira! Forza! Fila cavo!

⁹⁵ MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Milano, 2018, pp.400-401.

⁹⁶ La scelta dei sirventesi era stata voluta dal librettista per ricreare il gusto primitivo, come riferito da Guastalla nei suoi quaderni, QG, Archivio Respighi, I-Vgc. I sirventesi erano stati impiegati da Dante nella *Divina Commedia*.

⁹⁷ Lo stesso D'Annunzio impiega vocaboli tecnici per sopperire al «bisogno di designar le cose con parole così aderenti che, nel pronunciarle, sembri quasi di avere in bocca "l'immagine solubile" della cosa», MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 411.

L'ausilio del *Vocabolario*⁹⁸ permette di comprendere la situazione che viene proposta sul palcoscenico. Si noti la definizione di *terzeruolo*: «la vela minore della nave.» Qui i giovani marinai non abbiano fretta: seguano la storia delle parole, e vedranno dall'antico derivarsi più limpido il moderno. [...] Essi abantico han ricevuto la eredità di questa voce spedita, ed in tre sensi, logicamente connessi:

1° terzarolo per vela piccola. Quella vela, che nell'antico e nel medioevo, di grandezza minima, saliva al terz'ordine sullo stesso albero. Allora si diceva: Acáto, Artimóne, e Supparo; Velone Bòrda, e Terzarolo, come ora si direbbe Trevo, Gabbia, e Velaccio: per ciò in questo senso la voce non è più tecnica, ma necessaria soltanto all'intelligenza dei classici.⁹⁹

Interessante è anche la sottosezione *fare il terzarolo*

Dicesi dell'accorciar le vele maggiori all'altezza e forma minore, cioè manovrare per restringere una parte, per lo più orizzontale, della vela al fine si sminuirne la superficie quando il vento è troppo forzoso.¹⁰⁰

Da *orza*¹⁰¹ vuole indicare

Quella corda che si lega al capo dell'antenna del naviglio da man sinistra. Orza è quel canapo che attaccato come braccio al carro dell'antenna serve per uso di tirare il detto carro, e con esso l'antenna e la vela, dal lato di sopravvento. Il termine è antico, proprio dei bastimenti latini, ricevuto anche dai quadri, e derivato da forza, elisa la f, nell'afa affannosa dei marinai; perché dessa è il cavo che fa il precipuo sforzo per tener la vela a segno, e per contrastare col vento da quella parte donde esso viene; sia dalla destra sia dalla sinistra. [...] Andare all'orza, Orzare e Caricare l'orza, secondo i classici nostri, secondo i nostri marinai, e secondo gli esempi stessi prodotti dalla Crusca [...] significano andare contro vento, contrastare al vento, far grande sforzo, premere forte.

È evidente come il tecnicismo del linguaggio sia esplicativo ai fini della messa in scena e presenti l'intento di riprodurre quel senso primitivo caro non soltanto al Vate, ma anche al compositore e al librettista.

L'ambiente marinaresco inoltre, viene reso in scena non soltanto con l'impiego di tecnicismi, ma anche attraverso il gioco della Zara, gioco antico degli «aliossi»¹⁰², gioco d'azzardo medievale.

L'UN DEI	A me gli
COMPAGNI	aliossi!
L'ALTRO	To'
L'UNO	Dodici
L'ALTRO	Doppia
L'UNO	Si, parola!

⁹⁸ ALBERTO GUGLIELMOTTI, *Vocabolario marino e militare*, Mursia, Milano, 1967.

⁹⁹ *Ivi*, p.1831

¹⁰⁰ *Ivi*, p.1833

¹⁰¹ *Ivi*, p.1196-1198

¹⁰² Anche la scelta del termine «aliosso» anziché «dado», ricrea musicalmente il gusto primitivo. Si ricordi inoltre che il duplice significato del vocabolo «aliosso» aveva ispirato la poesia *Nico* del Vate. MARIO PRAZ, cit. p. 398.

L'ALTRO	Para!
L'UNO	Otto!
L'ALTRO	Quattordici!
	Venere!
L'UNO	Cane!
L'ALTRO	Quattro!
L'UNO	Zara! Zara!

Tale gioco era stato presentato anche da Dante nel VI Canto del *Purgatorio*:

Quando si parte il gioco de la zara,
 colui che perde si riman dolente,
 repetendo le volte, e tristo impara;
 con l'altro se ne va tutta la gente;
 qual va dinanzi, e qual di dietro il prende
 e qual dallato li si reca a mente;
 el non s'arresta, e questo e quello intende;
 a cui porge la man, più non fa pressa;
 e così da la calca si difende.

Il gioco della Zara¹⁰³ si era diffuso in tutta Europa e in quanto gioco d'azzardo aveva determinato divieti e restrizioni in varie parti d'Italia¹⁰⁴. Il gioco consiste nel lancio di tre dadi e il giocatore deve prevedere la somma che verrà dal lancio, o in altre parti d'Europa bisognava cercare di ottenere lo stesso numero almeno su due dadi. «Zara» significa asso e pertanto chi fa zara perde.

La scelta di inserire il gioco della Zara per caratterizzare l'ambiente marinaresco contribuisce a rendere la decadenza della città di Alessandria¹⁰⁵ e a rendere il colore locale.

¹⁰³ La scelta di inserire i riferimenti al gioco medievale della zara rientra nella tendenza del gusto neogotico sviluppatosi nel corso del Novecento. FIAMMA NICOLodi, *Riflessi neogotici nel teatro musicale*, in *Il Novecento musicale italiano. Tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di David Brayant, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1988, pp. 271-291.

¹⁰⁴ Grazie ai divieti è stato possibile redigere un elenco significativo. PIETRO SELLA, *Nomi latini in giuochi*, in *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 1930, n. 5, pp. 199-214.

¹⁰⁵ Il gioco d'azzardo era stato mostrato anche nella *Manon* di Massenet come ulteriore decadenza della protagonista. JEAN CHRISTOPHE BRANGER, *Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra comique*, Éditions Serpenoise, 2000.

2.3 La rappresentazione al *Festival della Biennale*

L'opera, sebbene fosse stata già eseguita alla Carnegie Hall di New York¹⁰⁶ e messa in scena all'Augusteo di Roma, viene rappresentata al *Secondo Festival di Musica* della Biennale di Venezia, infrangendo il regolamento dello stesso in quanto già rappresentata sul suolo italiano¹⁰⁷. Numerosi furono i malumori che ne derivarono a tal punto che il presidente Adriano Lualdi dovette trovare un punto di mediazione con gli altri organizzatori del festival¹⁰⁸ motivando la presenza di Respighi come omaggio per il conferimento del titolo di "Accademico d'Italia"¹⁰⁹.

Inoltre, i musicisti che erano stati esclusi¹¹⁰ lamentavano una mancanza di "rotazione di compositori" al Festival¹¹¹, comprensibile in seguito alla modalità scelta, la partecipazione su invito, esattamente come avveniva per l'Esposizione di Arte. Le annotazioni poste furono tali da indurre gli organizzatori ad affermare nel comunicato stampa che non vi era «nessuna nemmeno lontanissima apparenza di camorra». Viene sottolineata la necessità di scegliere artisti di dichiarata fama, in quanto il festival ha valenza internazionale¹¹²; e gli

¹⁰⁶ Alla Carnegie Hall fu rappresentata il 16 marzo in forma di concerto, ad aprile dello stesso anno all'Augusteo di Roma in forma scenica sebbene la moglie del compositore non ne fosse stata entusiasta. Elsa Respighi nelle lettere indirizzate all'editore Ricordi riferisce che «il trittico di Benois fu sacrificato per questioni di spazio», Archivio Respighi, I-Vgc. ELSA RESPIGHI, *Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Ricordi, Milano, 1954.

¹⁰⁷ Il regolamento prevedeva l'esecuzione di opere italiane inedite e prime italiane di opere straniere. La prima esecuzione scenica della *Maria Egiziaca* avvenne all'Augusteo di Roma nell'aprile del 1932. In questa tesi si è scelto di analizzare l'edizione rappresentata al *Festival di Musica* della *Biennale di Venezia*. Vedi *Introduzione*.

¹⁰⁸ Il vice presidente Alfredo Casella e il segretario generale Mario Labroca. Lualdi confessa a Respighi le resistenze di Labroca e Casella alla rappresentazione della sua opera. «Ho veduto alla stazione Casella e Labroca e ho trovato, sia detto tra noi, grandissima resistenza all'idea di fare a Venezia non *Gli Uccelli*, ma *Maria Egiziaca*.», lettera di Lualdi a Respighi, 13.IV.32, I-Vasac.

¹⁰⁹ Tale nomina era molto ambita. Sulle intricate vicende per il conferimento del titolo, in particolar modo riguardo l'ostilità di Mascagni a riguardo, si consulti l'Archivio Respighi, I-Vgc. DANIELE GAMBARO, *La situazione italiana all'inizio del XX secolo: la generazione dell'80 e la vita culturale del Paese*, in ID., *Ottorino Respighi. Un'idea di modernità del Novecento*, Zecchini Editore, Varese, 2011, pp. 53-84.

¹¹⁰ Numerose proteste erano state inviate ad Adriano Lualdi; è utile consultare il fascicolo presente presso l'ASAC (scatola nera b.66-67). Si ricordi inoltre la lamentela di Casella riguardo l'esclusione di alcuni musicisti ritenuti meritevoli, quali Rieti, Mortari, Pilati a discapito di altri ritenuti non idonei alla manifestazione. Si legga la lettera del 9 aprile 1932, I-Vasac, B.59.

¹¹¹ FIAMMA NICOLodi, *Su alcuni aspetti dei festivals*, in *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80". Atti del Convegno, Firenze (9-10-11 maggio 1980)*, a cura di Fiamma Nicolodi, Leo S. Olschki, Firenze, 1981, pp.141-203. ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, vol.2, Bramante editrice, Busto Arsizio, 1985, pp. 614-641.

¹¹² In realtà la connotazione internazionale avverrà con il *Terzo Festival*, come dimostra il programma e la conseguente presenza di artisti importanti quali Berg. FIAMMA NICOLodi, *Su alcuni aspetti dei festivals*, in *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80". Atti del Convegno, Firenze (9-10-11 maggio 1980)*, cit., pp.171-174.

organizzatori ricordano che vi sono altre occasioni per i giovani emergenti per farsi conoscere¹¹³ (punto 1):

APPUNTI PER UN COMMENTO AL COMUNICATO RIGUARDANTE LA PARTECIPAZIONE DEGLI AUTORI ITALIANI AL FESTIVAL DI VENEZIA

1) I Festivals veneziani, essendo internazionali, sono da considerarsi mostre di 3° grado, perciò debbono necessariamente limitare gli inviti, ad analogia di quanto fanno le Biennali veneziane d'Arte. Presentare i giovanissimi è cosa che spetta alle altre mostre, a quelle di primo grado (le regionali cioè) e a quelle di secondo grado (nazionalità). Quest'argomento è il più importate di tutti e quindi è utile imperniare su di esso lo svolgimento del commento.

2) Come affermato sin dal 1930 nella prefazione del programma generale, i Festivals di Venezia, a differenza degli altri organizzati da Società estere, si propongono di escludere ogni carattere di tendenza. Loro scopo non è di diffondere o sostenere la musica estremista, o quella passatista, o quella pacificamente conservatrice, ma, invece, bandire gli estremismi contrari al gusto italiano, accettare e divulgare musiche di tutte le altre tendenze senza asservirsi a nessuna.

3) Come è facile rilevare dall'elenco dei compositori invitati, tutte le tendenze sono rappresentate. [...] E nei programmi dell'Opera da Camera il futurismo sarà rappresentato da Casavola, l'estremismo da Malipiero, l'Accademia da Respighi, i musicologi da Liuzzi e i casellani da Casella. Quindi nessuna nemmeno lontanissima apparenza di "clique" o, per dirla meno elegantemente, di camorra, ma la massima larghezza di idee e d'azione. E questo, non nell'interesse di tale o tal'altro gruppo di artisti italiani o forestieri, ma dell'arte in generale.

4) ma importante – Nei due concerti e mezzo (14 numeri di programma) che possono essere riservati – su sette concerti – alla musica italiana, non è materialmente possibile che trovino posto tutti i nostri compositori. È da notare però che vi è il concerto radio il quale è dedicato ai soli italiani: esso sarà organizzato per concorso invece che per invito, e perciò rappresenta una porta aperta per tutti gli autori nazionali.¹¹⁴

A differenza del Primo ¹¹⁵, il *Secondo Festival* presenta una organizzazione ben definita; infatti, affiancandosi all'Esposizione internazionale di Arte, ripropone una struttura a padiglioni, ovvero presenta delle serate dedicate alla musica delle varie nazioni.

Poiché questa interessante manifestazione musicale diventa periodica ed è destinata a svolgersi parallelamente alla Biennale delle Arti figurative, si è pensato di attuare, per le più importanti manifestazioni di questo festival, la divisione per nazioni. Si avranno

¹¹³ I giovani avevano la possibilità di partecipare alle Mostre regionali (1° grado) e Mostre del Sindacato Regionale a Roma (2° grado). L'atteggiamento degli organizzatori del festival veneziano è agli antipodi rispetto a quello attuato dal *Teatro delle Novità* di Bergamo (che verrà fondato nel 1937) la cui volontà è quella di porsi come teatro secondario dove permettere l'esecuzione di opere nuove, di compositori emergenti. Si legga il capitolo successivo.

¹¹⁴ 14 Aprile 1932, I-Vasac, scatola nera B.59

¹¹⁵ Il Primo Festival internazionale di Musica (1930) si caratterizza per l'assenza di un *file rouge*; infatti accanto ai nomi noti, vi compaiono musicisti rappresentati anche nelle Mostre del Sindacato fascista; verranno riproposti grandi nomi del passato della musica strumentale quali Vivaldi, Haydn. F. NICOLÒDI, *Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre, cit.*

perciò alcuni “padiglioni nazionali”, cioè concerti dedicati alla musica di una sola nazione, ed alcuni “padiglioni internazionali”, che accoglieranno in uno stesso concerto la musica di più nazioni.

In queste manifestazioni saranno presentate soltanto opere straniere che non siano mai state eseguite in Italia ed opere italiane assolutamente inedite.¹¹⁶

Il secondo festival presenta inoltre, un’ulteriore novità: viene indetto un concorso di musica radiogenica. È il primo festival a prestare attenzione al nuovo *medium* che, a differenza di quanto avvenuto in Italia, era stato ampiamente studiato fuori confine (si pensi alla Germania dove era stata istituita una cattedra in “composizione per radio”). L’intento viene ben espresso nel comunicato stampa del festival:

Questo concorso di Musica Radiogenica Italiana è la prima manifestazione del genere: ed è la prima, non specializzata in questo campo, in cui alla musica Radiogenica sia accordata un’importanza eguale a quelle di non importa quale forma di arte musicale pura. [...] Si ami o meno, il problema radiogenico è quello che s’impone a tutti i musicisti di domani, i quali ai loro studi abituali dovranno aggiungere anche quello della natura del microfono e delle composizioni strumentali atte ad essere trasmesse con questo mezzo, poiché è ormai noto che il microfono ha le sue esigenze [...]¹¹⁷

Gli organizzatori scelgono di istituire delle serate dedicate a un nuovo genere d’opera: il Teatro dell’Opera da camera¹¹⁸, caratterizzato dalla ripresa dell’opera del Seicento e del Settecento, considerate il “grande passato” a cui si aggiungono:

1. L’orchestra ridotta a 25 elementi
2. L’abolizione del coro
3. La limitazione del numero dei cantanti (massimo quattro: soprano e tenore leggeri, contralto, baritono o basso comico)
4. Otto danzatrici
5. Opere in un atto con durata massima di 30 minuti
6. Messa in scena semplice per permettere una tournée di rappresentazioni

Vennero indette tre serate dedicate al Teatro dell’Opera da Camera: la prima vide la rappresentazione di prime esecuzioni assolute quali *L’alba di Don Giovanni* di Franco Casavola, la *Pantèa* di G.F. Malipiero e *La favola di Orfeo* di Alfredo Casella; la seconda serata la prima

¹¹⁶ Comunicato stampa del *Secondo Festival di Musica Internazionale* (I-Vasac, Scatola Nera b.66). LUCIO NEDIANI, *Musica italiana al festival di Venezia*, n.95, Milano, aprile 1932, I-Vasac. *Il secondo Festival musicale di Venezia. Dal premio di poesia alla festa del cinematografo*, 10 aprile 1932, I-Vasac. *Cronache mensili di Vita Veneziana*, «La Rivista di Venezia», IX/1932, pp. 400-405. *Programma del Secondo Festival di Musica di Venezia*, «Corriere della Sera», 17 aprile 1932.

¹¹⁷ Comunicato stampa del *Secondo Festival di Musica Internazionale* (I-Vasac, Scatola Nera b.66)

¹¹⁸ BARBLAN, *Opere da camera e musica radiogenica al festival di Venezia*, «L’Impero», 8 settembre 1932.

esecuzione italiana di *El retablo de Maese Pedro* di Manuel de Falla¹¹⁹, la prima assoluta de *La Grancevola* di Adriano Lualdi e la prima esecuzione veneziana della *Maria Egiziaca* di Ottorino Respighi. Le prime due serate ebbero luogo al Teatro Goldoni, la terza, invece al teatro La Fenice in cui si riproposero la *Cantata del caffè* di J. S. Bach, una trascrizione de *La passione di Cristo* di F. Liuzzi e *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi.¹²⁰

Maria Egiziaca rispecchiava le caratteristiche del nuovo genere, il teatro da camera, in quanto presentava una scenografia essenziale, un trittico facilmente trasportabile, un cast limitato di cinque personaggi che quando non impegnati in scena svolgevano la funzione di coristi¹²¹, come indicato nella partitura; infine un'orchestra limitata a pochi elementi.

Per l'esecuzione nella seconda serata del Teatro dell'Opera da camera fu impiegato un coro di 24 elementi. Per la messa in scena, lo scenografo Nicolas Benois non fu presente a causa dei limitati fondi a disposizione del festival¹²², ma Lualdi fece apportare le modifiche suggerite dallo scenografo, quali la creazione di una cornice, come riportato nella seguente lettera:

La trovata dell'idea di una cornice scenica indipendentemente dalle scene di vari altri pittori presentava delle serie difficoltà e mi sono trovato di fronte ad un problema molto delicato e piuttosto complicato. Per unire bene la cornice al quadro, ma ad un quadro da me ancora ignoto, dovevo anzitutto cercare una grande semplicità della prima per non disturbare il contenuto del secondo. Nello stesso tempo ho trovato opportuno di conservare un certo sapore "teatrale" e "settecentesco", molte cose di questo carattere dovendo essere presentate in questo programma.¹²³

Lo scenografo dimostra una particolare attenzione per la sua scena che in quanto richiudibile è soggetta ad usura:

Mi permetto di chiederLe, caro Maestro, il favore di voler informarmi con solo due parole, per farmi conoscere per prima cosa – se posso esserLe ancora utile per sviluppare l'idea del nostro boccascena, che – non ho più saputo se verrà realizzato, — e poi se la *Maria Egiziaca* del M° Respighi verrà eseguita con la mia scena di Roma, ed in questo

¹¹⁹ Venne noleggiato per l'occasione il teatro delle marionette del Kunstgewerbemuseum di Zurigo.

¹²⁰ I quaderni di contabilità del festival mostrano un notevole successo per la seconda serata; gli incassi furono rispettivamente 7.389 L, 4.777,40 L per la serata fuori abbonamento (13 settembre), 4.224 L per la terza serata del teatro dell'opera da Camera (15 settembre), I-Vasac.

¹²¹ Respighi scrive: «Nota: in mancanza del coro, questo può essere sostituito dagli artisti che – in quel momento – non sono in scena», *Maria egiziaca*, partitura ms, I-Mr.

¹²² Lualdi spiega a Benois «Sarei felice di poterla avere a Venezia, anche perché mi sarebbe prezioso il Suo lavoro e la sua collaborazione per il Festival, ma purtroppo il Festival è in una bolletta atroce, per le moltissime spese di organizzazione che ha avuto e che avrà. La cosa potrebbe però interessare Casa Ricordi: si rivolga là, e io vedrò, se possibile, di appoggiare la sua domanda.», lettera dattiloscritta, Milano 10.VIII.1932, I-Vasac.

¹²³ Lettera di Nicola Benois, 3.VII.32. In appendice la lettera completa.

caso verrebbe molto opportuna la mia presenza a Venezia per dirigere il lavoro del montaggio abbastanza complicato, e per gli eventuali ritocchi da farsi sulla scena stessa, dato il periodo prolungato in cui essa è rimasta piegata dentro una cassa.¹²⁴

Venne aggiunto inoltre un drappaggio di velluto nero, noleggiato dalla ditta di Guido Salvini ¹²⁵ per enfatizzare il carattere di sacra rappresentazione dell'opera. Tuttavia, Claudio Guastalla ricorda la sua iniziale idea di giocattolo per bambini per permettere la smontabilità della scena:

la mia idea era quella del giocattolo per bimbi che finge un teatrino, dove la scatola è poi il palcoscenico, e se ne estraggono scene e quinte, da inserir ritte nei fori appositi sul fondo della scatola stessa. Una lunga cassa rettangolare, o due da giustapporre, avrebbe dovuto contenere il trittico smontabile: la cassa avrebbe formato un gradino, o meglio la predella del quadro, chè tanto l'azione si doveva svolgere davanti e non dentro il quadro. E così fu fatto, non senza fatiche, per la Carnegie Hall e l'Augusteo e le rappresentazioni che seguirono: poi, quando la fortuna dell'opera – superiore alla speranza – condusse *Maria Egiziaca* perfino alla Scala, la scena fu rifatta in proporzioni maggiori. Non sono convinto che questo fosse un vantaggio: ad ogni modo la messa in scena e la regia dell'opera è suscettibile di fantasiosi sviluppi.¹²⁶

Maria Egiziaca è un'opera che rispecchia le necessità del suo tempo, ovvero risponde alla esigenza di riformare il melodramma che aveva distinto l'Italia nel corso dell'Ottocento e che aveva determinato una certa avversione per il genere, sviluppando l'interesse dei compositori verso la musica strumentale¹²⁷. L'opera con la scenografia essenziale, un cast limitato, rientra nella tendenza della generazione dell'80 di proporre soluzioni nuove per opporsi al passato di Verdi e Puccini. A differenza delle altre opere è l'unica ad essere stata rappresentata diverse volte sul suolo italiano e straniero. Nonostante oggi non rientri nel *repertorio*, possiamo però comprendere il tentativo attuato da Respighi di creare qualcosa di nuovo impiegando stili di epoche

¹²⁴ Lettera di Nicola Benois, 2.viii.32. In appendice la lettera completa.

¹²⁵ La trovata del velluto nero permetteva l'abolizione della tridimensionalità, in linea con l'idea scenica della *Maria Egiziaca*. Il «velluto nero» inoltre fu proposto da Stanislavskij che ne *La mia vita*, con estrema lucidità indica le ragioni del suo interesse nel fondale nero a causa della capacità di «nascondere la profondità della scena e creare una nera superficie piana e monocolora, non a tre ma a due dimensioni, poiché il pavimento coperto di velluto nero, le quinte e gli archi cadenti, fatti dello stesso materiale si sarebbero fusi con il fondale di velluto nero; ed allora la profondità della scena sarebbe scomparsa». Cfr. FRANCO MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Dedalo, Bari, 1975¹ (2002³), p. 24.

¹²⁶ QG, Archivio Respighi, I-Vgc.

¹²⁷ Respighi stesso si dedica all'opera solo dopo aver composto un cospicuo numero di composizioni strumentali. FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole, 1984. *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80. Atti del convegno, Firenze 9-10-11 maggio 1980*, a cura di Fiamma Nicolodi, Olschki, Firenze, 1981.

differenti. Nel paragrafo successivo verrà mostrato tale procedimento.

PROGRAMMA DEL II FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

3.IX.1932	Concerto di musica moderna di varie nazioni Teatro La Fenice Orchestra da camera del Teatro La Fenice Direttore Antonio Guarnieri	
5. IX.1932	Concerto di musica francese e belga Teatro La Fenice Orchestra da camera del Teatro alla Scala Direttore Desiré Defauw	
6. IX.1932	Teatro dell'Opera da camera - I serata Teatro Goldoni Orchestra del Teatro La Fenice Franco Casavola, <i>L'alba di Don Giovanni</i> G. F. Malipiero, <i>Pantèa</i> Alfredo Casella, <i>La favola di Orfeo</i>	PRIME ESECUZIONI ASSOLUTE
7. IX.1932	Concerto di musica italiana per piccoli complessi Teatro La Fenice, Sala Apollinea	
8. IX.1932	Concerto di musica nord-americana Teatro La Fenice Orchestra da camera del Teatro alla Scala	
9. IX.1932	Concerto di musica sud-americana Teatro La Fenice Orchestra da camera del Teatro La Fenice	
10. IX.1932	Teatro dell'opera da camera - II serata Teatro Goldoni Orchestra del Teatro alla Scala Manuel de Falla, <i>El retablo de Maese Pedro</i> Ottorino Respighi, <i>Maria Egiziaca</i> Adriano Lualdi, <i>La Grancevola</i>	Prima esecuzione italiana Prima esecuzione veneziana Prima esecuzione assoluta
11. IX.1932	Concerto di musica italiana Teatro La Fenice Orchestra da camera del Teatro alla Scala	
12.IX.1932	Concerto di musica radiogenica italiana Teatro La Fenice Orchestra E.I.A.R. di Torino	
14.IX.1932	Concerto di musica tedesca Teatro La Fenice	
15.IX.1932	Teatro dell'opera da camera - III serata Orchestra del Teatro La Fenice J.S. Bach, <i>Il caffè</i> F. Liuzzi, <i>La passione di Cristo</i> C. Monteverdi, <i>Il combattimento di Tancredi e Clorinda</i>	

2.4 Una 'antica' modernità

Il trittico per concerto di Respighi, ormai lontano dalla tradizionale articolazione in atti, si avvicina all'idea unitaria dell'autore di *Cavalleria Rusticana*, venendo però suddivisa in tre episodi, collegati senza soluzione di continuità da due intermedi musicali¹²⁸ che rimandano al poema sinfonico. La scelta del soggetto sacro la fece subito assimilare, erroneamente, alla antica forma dell'oratorio¹²⁹. Definire l'opera non è semplice: Respighi ha utilizzato stili diversi, dal canto gregoriano ai recitativi barocchi, all'attenzione monteverdiana della parola, all'impiego della modalità per evocare luoghi 'esotici'.

L'opera *Maria Egiziaca* rappresenta dunque al tempo stesso non soltanto una prova di 'ritorno al passato', ma anche un tentativo di sguardo al futuro. Infatti, il compositore utilizza schemi armonici molto semplici su cui si innesta il canto dei protagonisti che oscilla dal richiamo monteverdiano¹³⁰ all'esotismo, dovuto all'impiego della modalità, che assolve qui a duplice funzione: non solo evocazione di luoghi geograficamente lontani, ma anche storicamente remoti. Va detto, inoltre che il richiamo all'antico viene facilitato ed ulteriormente reso dalla scelta del librettista di impiegare i versi sirventesi che contribuiscono a creare l'aura di primitivismo voluta dal librettista e dal compositore.

EPISODIO PRIMO

L'opera si caratterizza, si è detto, per l'impiego di diversi stili: gregoriano, arioso monteverdiano, fioriture barocche e intermezzi musicali che riprendono il genere dei poemi sinfonici; un mix di stili che dimostra la raffinata capacità di elaborazione del compositore.

Il sapore arcaico viene proposto a partire dall'*Introduzione* nel primo episodio ambientato in un luogo remoto, temporalmente e geograficamente: Alessandria d'Egitto del IV secolo, reso dalla melodia dei clarinetti e del fagotto (Es.N.1) e amplificata dall'uso della modalità dorica (La Dorica) in cui si alternano ritmi pari a quelli dispari.



ES.N.1

¹²⁸ VIRGILIO BERNARDONI, voce «Maria Egiziaca», nel *Dizionario dell'Opera*, a cura di Pietro Gelli, Baldini&Castoldi, Milano, 1996.

¹²⁹ Si legga la recensione sul quotidiano francese *Le Menestrel* all'indomani della rappresentazione a Parigi che assimilava il trittico alla *Marie Magdeleine* di Massenet. Tale associazione si può comprendere in seguito alla confusione che si è spesso perpetrata tra Maria Egiziaca e Maria Maddalena.

¹³⁰ L'importanza del 'grande passato' italiano viene enfatizzata dalla generazione dell'Ottanta; in modo particolare Respighi contamina il linguaggio tonale con la modalità e il canto gregoriano. DANIELE GAMBARO, *Ottorino Respighi. Un'idea di modernità del Novecento*, Zecchini Editore, Varese, 2011, p. 157.

L'utilizzo del metro 5/4 contribuisce a creare una sorta di *rallentando*, sottolineata dal pedale dei tromboni, che suggerisce un effetto di *suspense* a cui segue la risposta degli archi (ES.N.2).



ES.N.2

Risposta che continua ad evocare il 'remoto' impiegando la scala misolidia che conclude la frase con una cadenza perfetta¹³¹. La nuova frase, resa dal flauto e dal fagotto, e caratterizzata anch'essa dal levare, presenta la stessa articolazione ritmica (4/4 - 5/4- 4/4), ma con posizioni diverse: se nella prima frase il 5/4 compare dopo le prime due battute, nella seconda invece è posto dopo la terza: si crea dunque una asimmetria¹³². Nella seconda parte della frase sono presenti le settime nella basilare successione armonica I-IV₇-V₇-I.¹³³ La terza frase espressa dal flauto, clarinetto e fagotto, abbandona la scala misolidia per approdare alla scala tonale di Fa, e presenta la sua prima parte, ovvero la domanda la cui intonazione ascendente è rappresentata dalla cadenza sospesa, enfatizzata dall'aggiunta dei corni. La risposta assume la forma dell'invenzione a due voci in cui il fagotto riprende la melodia del flauto e il ritmo 5/4 viene presentato dopo la prima battuta, esattamente come nella domanda.

In questa introduzione la cifra caratteristica è l'alternanza della domanda espressa dal timbro creato dal fagotto, clarinetto e flauto, seguita dalla risposta dei violini.¹³⁴

¹³¹ L'impiego delle consonanze era stato già utilizzato nella produzione giovanile di Respighi, in particolar modo per la musica strumentale. La consonanza ha qui funzione di 'ricreare l'antico'. È inoltre necessaria una precisazione: l'impiego della modalità da parte di Respighi, così come per gli altri compositori del '900, non è una ripresa filologica delle tecniche modali, ma una reinterpretazione, un plasmare il modo di concepire la modalità partendo da un sistema tonale. Lo stesso Daniele Gambaro ricorda che la peculiarità del compositore è quella di «allargare la tonalità usando i modi e rifuggendo le alternative proposte dalla Seconda Scuola di Vienna», D. GAMBARO, op. cit.

¹³² L'irregolarità formale era una caratteristica dello sperimentalismo sviluppatosi a partire dal tardo Ottocento e sviluppato nel corso del Novecento. Piero Mioli sottolinea le caratteristiche della linea vocale nelle opere di Respighi. Si consulti PIERO MIOLI, «Cantare! Sì, un bel canto! Ora si può», in *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Leo Olschki Editore, 1988, pp.169-208.

¹³³ L'impiego dell'armonia in questa opera di Respighi è molto semplice in quanto segue sequenze basilari.

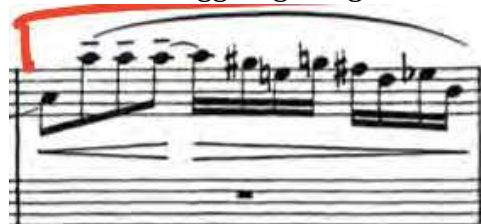
¹³⁴ L'alternanza domanda-risposta, che è riconducibile all'assimilazione della musica come linguaggio, è un procedimento che risale al classicismo. Respighi dimostra di conoscere attentamente la storia della musica e di saper utilizzare vari stili in funzione drammaturgica. CARL DAHLHAUS, *Frases e periodo: per una teoria della sintassi musicale*, «Musica/Realtà» n.109, LIM, 2016.

Il pedale di la tenuto dai violini introduce il canto del marinaio, accompagnato dal clarinetto e dall'oboe. Egli descrive il paesaggio fatto di navi pronte a salpare e il suo stato d'animo, ormai stanco per la vita da marinaio. L'andamento armonico vede anche qui una mescolanza di modalità e tonalità, utilizzate per sottolineare ogni frase: al re minore si alterna la scala la frigia, per far posto alla scala la locria in corrispondenza delle parole «Vàssene la più gente» ed infine il sol eolio per sottolineare la sua stanchezza «oi me lasso». Interviene l'oboe con una melodia discendente (ES.N.3) che indica allo spettatore che qualcosa turberà l'apatia del marinaio.



ES.N.3

Questo frammento viene presentato in diverse forme che preludono all'ingresso della protagonista, preceduto da un momento lirico del tenore, dal sapore verista, «in terra d'oltremare istà la vita mia» (ES.N.4) ove all'oboe si aggiungono gli archi.



ES.N.4

Il lirismo del tenore è seguito dal recitativo secco della protagonista, preceduto dalla melodia del N.5 suonata dal flauto, che con i suoi pizzicati¹³⁵, esprime immediatamente il carattere della donna. Questa prima parte è caratterizzata dal contrasto tra melodia e recitativo, associate a ciascun personaggio. Il recitar-cantando della protagonista utilizza una melodia locria che contribuisce a rendere in musica "l'esotismo" della protagonista, ovvero il suo essere collocata in un luogo 'lontano'. Alla spensieratezza della donna «allegrati, chè ten vai il viso amoroso a trovare», la risposta del marinaio è ancora una volta un arioso in 9/8 in sol minore caratterizzato da melodie dolci e melanconiche sottolineate ora dal clarinetto «come ti inganni, dolcetta!», ora dal fagotto «niuna donna mi aspetta», infine dal corno «niuna speranza m'affretta». Le melodie presentano la stessa cellula

¹³⁵ I pizzicati assumono la funzione sia di inizio sia di chiusura della frase musicale. Per l'organizzazione e l'articolazione della frase musicale, si consulti CARL DAHLHAUS, *Frase e periodo: per una teoria della sintassi musicale*, «Musica/Realtà» n.109, LIM, 2016.

ritmica caratterizzata da note puntate: in questa breve aria ¹³⁶ Respighi utilizza il *topos* del cromatismo discendente, di chiara derivazione monteverdiana, per descrivere le «pene» (ES.N.5) e per sottolineare il cambiamento dell'oggetto della conversazione, ovvero il mare¹³⁷, impiegando la tensione armonica della sensibile che sale alla tonica (ES.N.6).



ES.N.5



ES.N.6

La donna chiede al marinaio dove sia diretta la nave: una melodia cromatica affidata all'oboe precede la risposta che non tarda ad arrivare; anche qui il compositore ha scelto di utilizzare accorgimenti monteverdiani: «il sole che cade» su cui presenta un salto di quinta discendente o «le chiare rugiade» disegnate dalle crome e la semiminima (ES.N.8) e la dissonanza sul «perfido mare» (ES.N.9).



ES.N.8



ES.N.9

Al «perfido mare» segue un cambiamento nella sonorità dovuto all'impiego del flauto e del clavicembalo¹³⁸ (ES.N.10) su un pedale del

¹³⁶ Da nessuna parte compare l'indicazione di aria. Si è scelto di utilizzare tale terminologia per indicare i momenti solistici.

¹³⁷ L'importanza del mare verrà sviluppata nel corso dell'opera.

¹³⁸ La scelta di impiegare il clavicembalo permette di ricreare lo stile barocco, molto utilizzato in quest'opera per contrapporre la frivolezza della protagonista allo stile chiesastico, religioso rappresentato dal Pellegrino che entrerà in scena subito dopo.

corno, oltre al cambio di tonalità (fa minore) (ES.N.8) su cui Maria si leva.



ES.N.10

L'invocazione della donna è accompagnata dalla dolce melodia del flauto, sostituita dalla sonorità degli archi quando la protagonista spiega il suo desiderio di «girsene lontana»¹³⁹. La situazione psicologica della donna ben espressa dalle parole «io cerco nuova gioia» e «mill'anni mi pare di giacermi sul mare» viene sottolineata dai legni e dal corno che indicano la sua attuale condizione, contrapposta a quella che spera di trovare altrove – e che troverà –, affidata ai violini.

Alle dolci melodie segue l'uso del cromatismo per l'evocazione del mare. L'atmosfera marinaresca viene evocata in scena dalle voci dell'equipaggio.

L'accompagnamento solenne dell'oboe, clarinetto e fagotto sottolinea il passo del personaggio che entra in scena, ma sono le parole di Maria a chiarirne l'identità: «Odimi pellegrino», un recitativo misto in cui è ancora una volta il clavicembalo a dominare. Il compositore ha creato nuovamente un contrasto di sonorità tra la protagonista e gli altri personaggi. L'aria del Pellegrino (Fa Maggiore, 6/4) presenta un accompagnamento che evoca la solennità della chiesa¹⁴⁰, espressa, dall'amalgama degli archi, legni e corno.

Il dialogo tra i due personaggi inizia su accompagnamento di soli archi ove alla domanda «se hai di che pagare» segue una scala cromatica ascendente di semibiscrome suonate da flauto, oboe e clarinetto (ES.N.11) che rappresentano la vera natura della donna.

L'impiego di sonorità contrastanti era stato ampiamente utilizzato nell'Ottocento per contrapporre l'occidente all'oriente. HÉRVE LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Fayard, Paris, 1997. *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, a cura di Claudio Toscani, Pacini, Pisa, 2012. FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino, 1993. (*Storia della musica*, a cura della Società italiana di Musicologia, 2^o ed., vol.9).

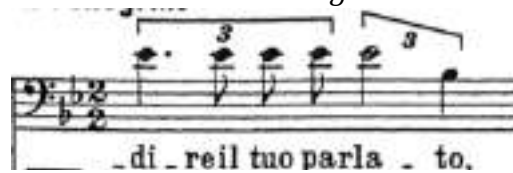
¹³⁹ Gli archi vengono utilizzati per rappresentare il lato nascosto di Maria, ovvero la sua religiosità. Il suo desiderio di andare via dalla città di Alessandria è dovuto alla ricezione della chiamata divina.

¹⁴⁰ In quest'opera Respighi presenta i personaggi in forma tipizzata, ricordando la commedia dell'arte. MERCEDES VIALE FERRERO, *La santità sulle scene teatrali*, in *Jules Massent, «Thaïs», «La Fenice prima dell'Opera»*, 2002-2003, 1, pp.107-120.



ES.N.11

La donna esplicita la sua indole senza alcuna remora e senza alcun rispetto per la religiosità dell'uomo; le sincopi e i legati dei legni e del corno, a cui si uniscono i tremoli degli archi, e le sincopi contribuiscono a sottolineare le parole «ti do pegno che sarò su quel legno», «mi dovranno nutrire e il corpo sia lo scotto per la via»: l'intento del compositore è quello di mettere in risalto la parola. Il Pellegrino considera quanto udito una blasfemia: il tono perentorio della nota ribattuta (un mi acuto per il baritono) (ES.N.12) ricorda il tema della maledizione del *Rigoletto* verdiano¹⁴¹.



ES.N.12

La risposta della donna assume la forma di un recitativo secco in cui ella disdegna l'atteggiamento dell'uomo. Questo scambio di battute viene interrotto dal cambiamento di sonorità, sancito dai legni e dal corno, dovuto all'arrivo di due compagni che giocano a Zara¹⁴²: la tensione viene resa dalla nota ribattuta degli archi che contribuisce a ricreare sul palcoscenico l'agitazione causata dal gioco. Questo espediente permette alla donna di chiedere al marinaio di salire sulla nave. Alle parole della seduttrice «non sarovvi disutile» la sensibile non risolve, anticipando quello che accadrà; segue la perentoria risposta del pellegrino che assume autorità religiosa, resa sia dal colore del fagotto e del trombone, sia dall'impiego della nota ribattuta con cui minaccia la donna e ordina al marinaio di «badare alla nave» con l'accompagnamento del corno che presagisce un nefasto avvenimento.¹⁴³ In orchestra sono presenti accordi ribattuti che

¹⁴¹ Sul tema della maledizione e della nota ribattuta leggere *Giuseppe Verdi*, «Rigoletto», «La Fenice prima dell'Opera», 5, 2010 (saggi di Michele Girardi, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi).

¹⁴² La Zara è un gioco d'azzardo medievale in cui si usano tre dadi e si deve ottenere almeno su due lo stesso numero. Dante parla di tale gioco nella *Divina Commedia*. Le scelte lessicali compiute dal librettista dimostrano una perfetta conoscenza del periodo storico in tutti gli aspetti, simbolo di decisioni prese in maniera ragionata. L'espediente del gioco permette di movimentare un po' l'azione che fino a questo momento si era cristallizzata intorno alla figura del Pellegrino. Questo intervento inoltre assume anche la funzione di caratterizzare l'ambiente marinaio che verrà esplicitato dalla musica nell'*Intermedio I*.

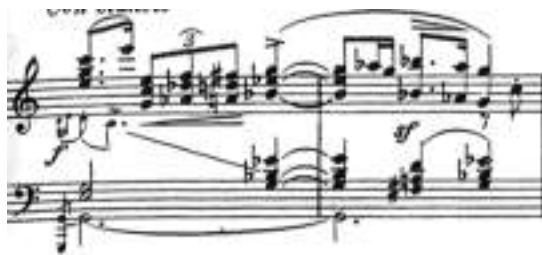
¹⁴³ Respighi gioca con il colore degli strumenti per anticipare allo spettatore quello che accadrà. Non vi è alcun intento psicologico o narrativo, come invece accade per

(ES.N.16), riprendendo in tal modo la frase pronunciata ad apertura dell'episodio dal marinaio.



ES.N.16

La lussuria e la degenerazione che avvengono sull'«antico legno» vengono raccontate nell'*Intermedio I* ove sia i corni sia le trombe rendono l'ambiente giocoso (ES.N.17) riprendendo il motivo dei marinai (ES.N.18), ripreso dal flauto e dal clarinetto.



ES.N.17



ES.N.18

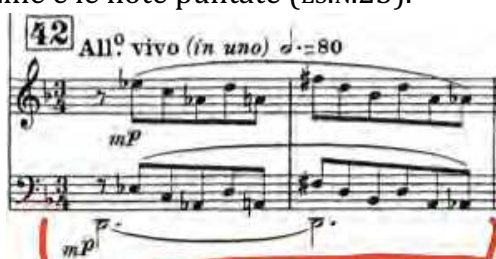
La didascalia spiega quello che la musica esprimerà semanticamente con il suo linguaggio, creando un chiaro riferimento al poema sinfonico:

«E per tutto quel viaggio la mia vita non fu altro se non ridere e dissolvermi in canti e in giochi vani e inebriarmi a fare avolterii ed altre cattive e laide cose... Onde quando mi ripenso, mi maraviglio non poco come il mare sostenne tante mie inquietadi, e non si asperse e inghiottirmi viva viva. Ma come io veggio, l'onnipotente e pietoso Iddio m'aspettava a penitenza»

I due frammenti vengono presentati nello stesso ordine, ma di volta in volta amalgamati in colori orchestrali diversi. Nella seconda parte (*Allegro energetico* - 3/2) invece, viene ripreso il monito del pellegrino «bada alla nave»: le minime scandiscono il tempo lento e

invece può essere considerato come semplice stratagemma per evocare il mare impiegando una voce lontana che può creare uno spazio irrealizzabile scenicamente per via del trittico. L'ambiguità è accentuata dall'indicazione scenica «il marinaio e i due compagni salgono sulla nave e scompaiono sotto coperta»: la protagonista viene lasciata da sola.

Nell'*Allegro Vivo* (ES.N.22) agli accordi ribattuti si sostituiscono le terzine e le note puntate (ES.N.23).



ES.N.22

ES.N.23

Con rabbia l'uomo ribadisce nuovamente alla donna il divieto di ingresso ed entra nel tempio. L'ira di Maria prorompe nell'*Allegro impetuoso* (Sib Maggiore, $\frac{3}{4}$); la donna con atteggiamento di sfida prova ad entrare nel luogo sacro, ma viene respinta da una forza oscura rappresentata dalla velocità della scala cromatica di semibiscrome del flauto (ES.N.26)

ES.N.26

che parte dal registro centrale per raggiungere il registro sovracuto.¹⁴⁹ La pausa che segue rappresenta il fermarsi del tempo che obbliga la donna a riflettere determinando dunque una dilatazione temporale; i tremoli dei violini in registro sovracuto, i corni, trombe e tromboni palesano la paura di Maria presentando colori orchestrali degni di un film horror (ES.N.27) con cui la donna rende partecipe il pubblico di quanto stia vivendo «qual potenza ora mi cinge? Ahi, chi indietro mi sospinge?».

¹⁴⁹ È un espediente molto semplice ed essenziale, di derivazione barocca, in linea con l'idea del compositore. Per l'impiego del barocco nella produzione di Respighi, D. GAMBARO, *cit.*, p.82.

ES.N.27

È nel *Lento moderato* (la minore - 3/2) che la peccatrice si rivolge alla sua anima accompagnata dagli archi e legni; l'atteggiamento di riflessione è ben espresso dalla linea vocale che è caratterizzata da note ribattute, gradi congiunti, piccoli salti. Respighi è riuscito ad esprimere in maniera efficace tutte le fasi del pensiero della protagonista. Infatti, la ripresa, presente nell'*Animando*, ci pone di fronte ad una donna che, impaurita, non vuole credere alla presenza di una forza divina, paura palesata dalle sincopi dell'orchestra (ES.N.28).

ES.N.28

Sul *Risolto* la donna afferma «E sicura e franca io sono» cercando di varcare la soglia, ma appare l'angelo che determina il pentimento della donna: le bisrome discendenti degli archi appaiono come un monito (ES.N.29).

ES.N.29

Il legato degli archi introduce l'aria «O bianco astore» in cui il pentimento di Maria è sincero, infatti dimostra il suo cambiamento: non più donna dai facili costumi avvezza a canti di taverna e strani giochi, ma credente in una divinità superiore. La dolcezza viene espressa sia dall'orchestra che dalla linea vocale di gradi congiunti, caratterizzata dal legato (ES.N.30).

ES.N.30

La voce disegna il gesto del prostrarsi (ES.N.31), come atto di devozione. Viene ripresa la melodia precedente che culmina con la descrizione sonora della soglia (ES.N.32).

ES.N.31

ES.N.32

Nella terza parte dell'aria (Mi Maggiore) (ES.N.33) il richiamo all'antico è evidente: l'*Hostias* mozartiano e l'aria della *Nina* di Paisiello «Il ben quando verrà» (ES.N.34)

ES.N.33

ES.N.34

con cui Maria si rivolge al Dio che «non osa nomare» con l'accompagnamento di violoncelli e contrabbassi, per poi raccontare tutto ciò che era stato omesso fino a questo momento, sottolineato dal verbo «odimi» con cui la donna confessa i suoi peccati, enfatizzati dal corno e dal fagotto che sembrano enumerarli: «le gioie fallaci, i peccati

più neri, adulteri» con l'accompagnamento degli archi. La rarefazione dell'orchestra contribuisce a creare la visione di Maria: «vedo la luce vera» afferma la protagonista. L'accompagnamento dolce dei violini (ES.N.35) restituisce l'immagine di questo momento di *mea culpa* della protagonista.

Maria
 cru - do | Gl'infa - cia po - rten - sa se - con - do tua san -
 Lento moderato $\text{♩} = 60$
 p dolce con espress. cresc.....

ES.N.35

Maria chiede che le sia mostrata la via della salvezza, su un tempo lento e con una nota ribattuta (ES.N.36).

Maria
 por - te, no - strami l'aspra vi - a della sa - lu - te mi - a!
 3

ES.N.36

La risposta arriva dall'angelo, la cui melodia si contraddistingue per la presenza di semplici fioriture, quali terzine di biscome (ES.N.37)

L'Angelo
 sa - ero - del di - vi - no la - va -
 3

ES.N.37

con l'accompagnamento di soli archi, che le mostra il suo eremo; l'atmosfera religiosa viene evocata dal *Crux* cantato inizialmente a cappella e successivamente a piena orchestra che conduce all'*Intermedio II*.

«E poi che così miracolosamente ebbi veduto e adorato lo legno della croce...uscii di città, andando piangendo con gran costrizione...E la mattina seguente fui giunta ad una chiesa posta in sulla ripa del fiume Giordano, e quivi mi comunicai, e per divozione mi lavai dell'acqua di quel fiume...E passai di là dal fiume e misimi per lo deserto e pervenni in questo eremo. E da allora in qua mi sono stata così solitaria alla speranza di Dio.»

Le terzine accentate (ES.N.40) ricreano l'affanno della protagonista nel cercare la rupe. Il movimento del leone, invece, è reso dalle sincopi nell'*Andante espressivo* (ES.N.41) in cui il flauto è all'unisono con violini primi, l'oboe con i violini secondi.



ES.N.40



ES.N.41

In corrispondenza del *Più lento* l'attacco degli archi prepara il fioco ingresso del flauto che ripresenta il motivo del passo di Maria. La musica è molto chiara: Maria non ha più forze, si avvicina alla morte.

TERZO EPISODIO

«Al variar della luce il leone, che appariva in atto di cavar la fossa innanzi alla grotta di Zosimo, è dileguato. Ed ora Zosimo esce da la sua caverna: vede la fossa. Di subito aderge la curva persona e socchiude gli occhi, mormorando.»

Il terzo episodio è caratterizzato da una rarefazione dell'orchestra: il legato dei violini introduce il monaco Zosimo che riconosce «il segno»: i pizzicati (con sordina)¹⁵⁰ dei contrabbassi si riferiscono a Maria. Zosimo «leva gli occhi aperti al cielo» e si rivolge a Dio accompagnato da flauto, oboe e clarinetto. Il N.69 *Allegro agitato*, esterna la paura dell'anacoreta alla vista di un'ombra nel deserto. I violini introducono la preghiera di Zosimo ricreando l'atmosfera mistica indotta dall'impiego della sordina. L'arrivo di Maria viene suggerito dal suo motivo (ES.N.42).



ES.N.42

Maria è ormai vicina al trapasso: compare in scena con i capelli bianchi e la sua linea melodica è caratterizzata da un declamato di terzine con cui chiede perdono perché ignuda («O padre mio perdonami») accompagnata dai legni; nel *Mosso* N.70 si odono i pizzicati

¹⁵⁰ La sordina simboleggia che ormai il carattere spigliato della protagonista è sbiadito.

(ES.N.43)¹⁵¹, su cui la donna chiede il pallio, che contribuiscono a creare dinamicità.

ES.N.43

Lo stupore del cenobita nell'udire il suo nome viene espresso in questo momento lirico in cui domina il crescendo dei violini che accompagna il gesto del gettito della veste (mimato in musica dalla scala cromatica del violino) e che raggiunge il culmine in corrispondenza della sezione *Lento* in cui si verifica nuovamente un cambio di sonorità. La tensione creata dai tremoli e dagli staccati dei violini e delle viole, unita ai tromboni che fanno eco alle parole di Maria «non per te», accompagna il racconto di Zosimo relativo allo scavo della fossa con una melodia caratterizzata da una nota ribattuta (ES.N.44) e i tremoli dei violini.

ES.N.44

Quando Maria spiega all'anacoreta che la fossa è stata scavata per lei si aggiungono le melodie dei violini e del flauto. Il racconto della donna è espresso dai violini primi che, suonando nel registro sovracuto, suggeriscono il trapasso¹⁵². Le parole del cenobita «Tu, madre, benedicimi» sono seguite dalla settimina, suonata dal clarinetto (identificazione di Maria) che, seguita dalla melodia dell'oboe, ricorda il passato della donna «non son degna di disciogliere il laccio dei tuoi sandali» enfatizzato anche dall'impiego del tempo 2/2 (re b minore) e

¹⁵¹ Respighi riprende gli stessi frammenti associati alla donna a partire dal primo episodio. Nel corso dell'opera le differenti sonorità e le modifiche apportate esprimono al meglio l'evoluzione del personaggio. I pizzicati del terzo episodio ripresentano gli staccati del primo, ma la modifica sonora dimostra che Maria non è più la stessa. Si legga oltre.

¹⁵² La rarefazione dell'orchestra con la divisione dei violini era stata adottata da Verdi per indicare la morte di Violetta (atto III). MICHELE GIRARDI, *Luisa e Violetta eroine borghesi*, in *Giuseppe Verdi, «Luisa Miller», «La Fenice Prima dell'Opera»*, 2005-2006, 5, pp.13-32.

dal suo presentarsi «sono Maria d'Alessandria, uomo di Dio, rammemori?» con l'accompagnamento dei legni (oboe, clarinetto e fagotto). Il racconto prosegue coprendo un arco temporale che va dagli anni della giovinezza al passato recente – gli ultimi quarantasette anni della donna¹⁵³. Nella sezione «Ah, dimmi che le lagrime» Maria esprime la sua preoccupazione enfatizzata dall'*Allegro* e per la prima volta vengono indicati in partitura i respiri. Nel N.75 «Uomo di Dio, confortami» l'accompagnamento degli archi indica la trasformazione della protagonista. Zosimo riconosce in lei una «Beata» (ES.N.45) indicata in orchestra dal clarinetto a cui si intersecano le terzine del fagotto.

Zosimo

Be - a - ta, il

76

Andante lento ♩=72

dolce

ES.N.45

Al riferimento del «divino messaggio» subentrano i violini primi: il momento della morte è vicino, suggerito dall'ingresso dei corni. In orchestra domina il flauto: Zosimo assisterà Maria in questa transizione. Nell'agonia il clarinetto accompagna le parole di Maria «nel sempiterno raggio», enfatizzato dal flauto. Nel duetto che segue, infatti, viene raccontato il trapasso di Maria che vede la «luce creata» (ES.N.46) [N.81].

Maria

Lu - ce in - cre - a - ta che nel ciel si spa - zia,

ES.N.46

La musica restituisce tale immagine impiegando note tenute e attacchi sequenziali del fagotto, clarinetto, oboe e flauto. Giunta nella fase mistica, «Nel cerchio superno», Maria canta all'unisono con corni e trombe, transizione accompagnata dal registro acuto dei violini. Nella fase finale dell'agonia (N.83) «Come trema, la nuda anima mia» gli archi si riducono al *solo* Violino I e *solo* Viola, la melodia del clarinetto è quasi rarefatta: due battute seguite da 4 battute di pausa. L'accettazione della volontà divina «E così sia» è dominata dalle viole. Maria può chiedere perdono: il frammento utilizzato, costituito dalle terzine seguite dalle crome, indica la morte della protagonista su

¹⁵³ L'omissione di quello che potremmo definire antefatto era stato impiegato nel *Trovatore* da Verdi. Si legga MICHELE GIRARDI, *Tempo e racconto nel Trovatore*, in *Giuseppe Verdi, «Il Trovatore»*, «La Fenice prima dell'Opera», 5, 2011, pp.13-28.

accompagnamento degli archi.¹⁵⁴ A ciò segue l'arrivo degli angeli che cantano «Laudato sii, Signore» ripreso da Zosimo: il miracolo è avvenuto e il trittico viene chiuso lentamente dai due angeli.

Respighi ha utilizzato diversi stili, appartenenti alle epoche 'passate', assimilandoli in funzione del dramma. Infatti, da un lato ha impiegato i modi per evocare luoghi esotici nell'accezione di lontananza geografica e storica, ha ripreso i canti gregoriani per rievocare l'ambiente religioso; dall'altro ha utilizzato gli abbellimenti, scale cromatiche per creare l'effetto di stupore tipico del barocco, ma senza l'impiego di macchine teatrali, affidando tutto al linguaggio musicale, al centro del quale viene posta la parola. L'opera non deve essere considerata un insieme di stili diversi collegati senza senso: essi rispecchiano le caratteristiche dei personaggi. Il Pellegrino viene reso musicalmente dalla musica religiosa, solenne perché non presenta una evoluzione psicologica. La Cieca ricorda il pertichino settecentesco – assume più una connotazione simbolica – e i marinai vengono utilizzati col fine di ricreare il colore locale. Alla protagonista invece, spetta un trattamento più complesso: viene delineata nel suo tormento interiore che la porterà alla conversione. Il compositore infatti, evidenzia musicalmente la sua evoluzione psicologica.

2.5 L'evoluzione del 'frammento' della conversione

Maria, viene evocata dall'orchestra a partire dal canto del marinaio nel primo episodio, quando l'oboe presenta la sua melodia discendente (ES.N.1a), e dai florilegi musicali (ES.N.1b), cromatismi discendenti che abbelliscono la ripetizione dell'ottava.



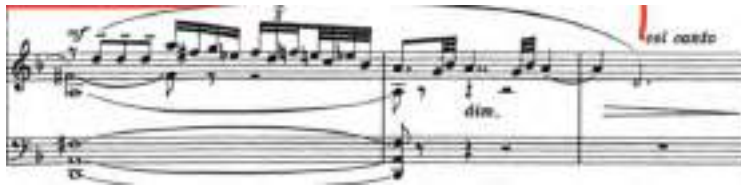
ES.N.1a



ES.N.1b

I due frammenti (1a e 1b) vengono condensati in uno nuovo a cui si aggiunge quello con i doppi punti (ES.N.2) indicando le caratteristiche della donna che entra in scena.

¹⁵⁴ Questo espediente era stato utilizzato da Verdi in *Traviata*, ma anche da Massenet nella *Manon*. Giuseppe Verdi, «La Traviata», «La Fenice prima dell'opera», 1, 2004-2005 (*saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Marco Beghelli, Guido Paduano, Robert Carsen*). MICHELE GIRARDI, *Luisa e Violetta eroine borghesi*, cit.



ES.N.2

«Allegrati che te n'vai il viso amoroso a trovare» dice Maria al marinaio, il quale risponde alla donna con una dolce melodia sotto forma di cantabile in 9/8: l'accompagnamento con le note puntate (ES.N.3) suggerisce l'interazione tra i due, confermando l'identificazione della cellula ritmica delle note puntate con Maria.



ES.N.3

Il linguaggio del marinaio, riprendendo il motivo delle note puntate nella sua melodia, dimostra la presenza di una comunanza tra i due personaggi: entrambi sono annoiati e desiderano nuove avventure; Maria, infatti, è come i marinai: non ha mai fissa dimora ed è desiderosa di novità.

Nel momento solistico che segue l'ingresso del Pellegrino la protagonista si presenta:

Io sono vagabonda
 e sol di me gioconda
 e non ho, chiaro giglio,
 né spese né naviglio.
 Ma pure io ti do pegno
 che sarò su quel legno;
 poi che sarò intra 'l mare
 mi dovranno nutrire
 et il mio corpo sia
 lo scotto per la via.

Il linguaggio musicale rivela il nervosismo della donna, indicato dalla scala cromatica ascendente di bisrome (ES.N.4), suonata dall'oboe, e enfatizzato dalle sincopi.



ES.N.4

Alla promessa della donna di salire sulla nave, segue il suo tentativo di seduzione verso i marinai, come tutte le femme fatale che desiderino ottenere qualcosa¹⁵⁵.

Il motivo della seduzione viene indicato in orchestra dalle terzine dei violini che accompagnano la melodia della protagonista che presenta nuovamente le note puntate, questa volta però all'interno di frasi legate (ES.N.5), indicative del suo fascino. Nelle ultime battute del momento solistico ricompaiono le terzine staccate, indice della civetteria della donna (ES.N.6).

ES.N.5

ES.N.6

Nel secondo episodio, il motivo di Maria che accompagna la Cieca, caratterizzato dalla nota staccata seguita dall'accento sulla minima col punto (ES.N.7), suonata dall'oboe, esprime il parziale cambiamento della protagonista in quanto dei suoi staccati è rimasto ben poco.¹⁵⁶

ES.N.7

Maria è indecisa se entrare o no nel tempio. Si odono nuovamente le voci dei fedeli provenire dall'interno. Il suo passo si fa veloce, reso dal ritmo staccato, che qui sostituisce l'accento (ES.N.8) e la tensione viene resa musicalmente dall'orchestra: nonostante sia velata viene bloccata dal pellegrino il quale l'ammonisce dall'entrare nel sacro luogo.

¹⁵⁵ A tal proposito si ricordi l'atteggiamento seduttivo della Salome per ottenere la testa del Battista o di Manon Lescaut.

¹⁵⁶ La presenza dell'accento svolge una duplice funzione: non soltanto avverte lo spettatore del cambiamento che avverrà nella donna, ma è anche un indicatore del passo scenico della protagonista che, accompagnando una donna non vedente deve calibrare il suo passo che non può essere più il suo repentino, indicato dalle terzine staccate nel primo episodio.



ES.N.8

L'ira di Maria prorompe nell'*Allegro impetuoso* (Sib Maggiore, $\frac{3}{4}$) ove l'andamento della linea vocale è costituita da note puntate e duine (ES.N.24),



ES.N.24

evidenziando in tal modo l'inizio di un cambiamento che maturerà nel terzo episodio. Nella seconda parte dell'aria (Lab Maggiore) – caratterizzata dall'alternanza dell'oboe-clarinetto agli archi – si palesa l'impertinenza della donna che dichiara apertamente la sua curiosità nel vedere la reliquia (ES.N.25), quasi con atteggiamento di sfida, accompagnata dal clarinetto.



ES.N.25

L'insolenza della donna viene fermata da una forza superiore¹⁵⁷ che porta la protagonista ad una riflessione, rappresentata dalle lunghe pause. Il suo cambiamento inizia nel *Lento moderato* $\frac{3}{2}$ in cui si inserisce il momento solistico «Che faremo anima mia», aria cantata ove la melodia vocale della protagonista presenta note di lunga durata (ES.N.11), la dilatazione prosegue nel corso dell'aria (ES.N.12).

¹⁵⁷ L'effetto dello stupore viene reso da Respighi con l'impiego della scala cromatica ascendente suonata dai soli violini, enfatizzata successivamente dai suoni sovracuti suonati dai violini primi. Si veda il paragrafo precedente.

Maria
mi . . a? Qual bu . fe . ra n'ha in ba . li . . . a

p *mp*

ES.N.11

cresc.

Che fa . re . mo, che fa . re . mo,

ES.N.12

Nell'accompagnamento sono presenti le sincopi (ES.N.13) che non rappresentano più il nervosismo, ma la paura della protagonista per gli avvenimenti: i fantasmi della mente le riappaiono, ma ella si sente erroneamente «sicura e franca» a cui segue l'arrivo dell'angelo.

Animando

p

Maria
men . . te in . gon . hra di fan . ta . si . mi leg .

ES.N.13

«O bianco astore» mostra la dolcezza della protagonista (ES.N.14) resa dal legato della linea vocale e dall'accompagnamento degli archi.

Maria
O biancasto . re, An . gelin del Si . gno . re,

ES.N.14

Maria ricorda il passato raccontando quello che è stato omesso. La sua linea vocale si caratterizza per le note ribattute che ricreano quasi l'effetto del parlato (ES.N.15), con l'orchestra che ricorda il passato con gli accenti tenuti e le semicrome.



ES.N.15

Nel momento dell'avvenuta conversione, la linea vocale di Maria resta la stessa, tranne l'accompagnamento dell'orchestra (ES.N.16): le note puntate, mostrate nel primo episodio, sostengono la nota ribattuta della protagonista (ES.N.17).

Ma - ria - - - - - ri. Su, M. lamento...

cresc. *rall.* **52** *Largamente*

Ma - ria
or ve - do - - la lu - ce ve - ra, e

dim. *rall.:.....*

ES.N.16

Ma - ria
ce - do! Chiofocia pe - niten - za

Lento moderato $\text{♩} = 60$

p dolce con espress.

ES.N.17

Nel terzo episodio, viene riproposto il passo di Maria (ES.N.18) reso esplicito dalla didascalia presente sullo spartito "Zosimo vede nel deserto un'ombra", diverso da quello del secondo episodio, quando accompagnava la Cieca.

(Zosimo vede nel deserto un'ombra)

69 **Allegro agitato** $\text{♩} = 108$

P agitato

ES.N.18

La voce di Maria si avvicina sempre più al parlato con pedali nell'orchestra (ES.N.19), a mo' di recitativo. Ormai il nervosismo di Maria è scomparso; in orchestra infatti, non compaiono più le sincopi (ES.N.20): la donna ha espiato i suoi peccati.



ES.N.19

ES.N.20

Maria chiede all'abate Zosimo di aiutarla nel suo trapasso «confortami nella prova tremenda; perché è l'ultima», ove l'accompagnamento orchestrale presenta ancora una dilatazione ritmica che riporta alla mente quella chiesastica (ES.N.21).

ES.N.21

Infatti, nel duetto che segue, organizzato a canone, viene raccontato il trapasso di Maria che vede la «luce creata»: la melodia della protagonista mostra chiaramente il suo cambiamento con note di lunga durata (ES.N.22).



ES.N.22

Quando è nella fase del trapasso «Nel cerchio superno» Maria canta all'unisono con corni e trombe, transizione accompagnata dal registro acuto dei violini, in cui si verifica la visione. Nella fase finale dell'agonia N.83, «Come trema, la nuda anima mia» gli archi si sono ridotti al *solo* Violino I e *solo* Viola, la melodia del clarinetto è quasi rarefatta; il tutto seguito da quattro battute di pausa. Maria può finalmente chiedere perdono: il frammento utilizzato, costituito dalle terzine seguite dalle pause, indica la morte della protagonista su accompagnamento ridotto degli archi.

L'accettazione della volontà divina «E così sia», dominata dal timbro delle viole, chiude l'opera.

APPENDICE

Autografo di Respighi, QG, ARespighi, FCG

Atto primo

Alessandria

Mattino sul porto. Canti e grida lontane. Richiami. Myriam entra con una comitiva dopo un'orgia. Canti scomposti. Tutti sono immersi nell'ebbrezza. Inneggiano alla bellezza di Myriam. Questa risponde. Racconta gli insaziabili desideri ai quali essa è in preda. Non accetto mai oro né presenti da nessuno perché nella rabbia sfrenata di desideri non penso che ad accrescere il numero degli amanti. È povera, non vive qualche giorno che di radici ma si sente ricca e felice nella pienezza della voluttà. Partono in mezzo a grida orgiastiche. Il porto si risveglia. Delle vele passano (2) e pesanti barconi rigurgitanti di mercanzie, banche incrostate d'avorio, trirene e birene, stazionano e circolano lungo la riva. Venditori ambulanti, facchini, conduttori di asini corrono e si urtano. Urla e grande confusione nella folla. Arrivano i giocolieri negri. Danze. L'incantatrice di serpenti. Cantastorie. Un coro religioso e selvaggio nello stesso tempo, s'avvicina. Sono i monaci della Tebaide, vestiti di pelli di capra, urlanti in coro. La folla si apre innanzi a loro. Passano. S'imbarcheranno più tardi per la Palestina. Vanno a Gerusalemme per assistere alle feste dell'elevazione della Santa Croce. Myriam rientra (2bis) con gli uomini di prima. Guardano meravigliati i marinai dall'aspetto selvaggio.

Myriam s'avvicina ad un giovine della folla e gli dice: Dove vanno questi uomini? Il giovine: Vanno a Gerusalemme per assistere alle feste dell'elevazione della Santa Croce. (3) Myriam: Credi tu acconsentirebbero a portarmi, se volessi partire con loro? L'uomo: Se tu hai denaro per pagare il tuo passaggio, nessuno ci metterà ostacolo. Myriam: Non ho denaro per pagare il mio passaggio e ciononostante voglio partire ugualmente e montare su questa nave e bisognerà bene che mi mantengano malgrado la loro volontà. Mi darò a loro e la mia bellezza sarà la moneta colla quale pagherò il mio passaggio. Il giovine s'allontana ridendo (3bis) Myriam getta parte della sua veste e quasi ignuda si slancia in mezzo ad un gruppo di giovani marinai che s'apparechiano alla partenza della galera. È trattenuta invano con preghiere e col mostrarle i pericoli del viaggio dai suoi amanti di una notte. Non ascolta nessuno ma vuole solo seguire il suo capriccio, la sua volontà. Si slancia in mezzo ai marinai dicendo: (4) prendetemi con voi, in qualunque paese dove voi andrete, non sarò ingrata. I monaci già imbarcati escono e tentano impedire a Myriam di salire sulla nave che li porterà ai luoghi santi. Il più vecchio di essi invece esorterà gli altri alla calma. Riprenderà molto severamente Myriam per la sua vita e dice che pregherà perché si converta. Myriam però se ne ride del vecchio eremita. Eseguirà in mezzo ai marinai una danza, prima lenta e poi a poco a poco sempre più sfrenata e voluttuosa. I giovani inebriati la porteranno come in trionfo sulla nave. I monaci faranno atto di maledizione, meno il (5) vecchio che s'inginocchierà in atto di profonda preghiera e di invocazione. Tutta la folla si riverserà sulla riva mentre la galera si staccherà dalla riva e spinta dai rematori poderosi si allontanerà verso il mare sfolgorante nella luce accecante del meriggio. Myriam sarà come una statua di una divinità eretta sulla poppa della nave colle braccia protese verso il sole. Acclamazioni dei marinai e della ciurma. Grida della folla.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Ms autografo di Respighi, QG, pp.159-161.

Lettere di Nicola Benois al M° Adriano Lualdi

Capo di Sorrento, 2/VIII-32-X

Illustre e caro Maestro,

In questo momento ho avuto il piacere per mezzo di una sua interessante intervista nel giornale "Il Mattino", che non solo Lei è già ritornato dall'America ma che ha pure ripreso la sua grande attività per l'organizzazione del Festival Veneziano!

Le ho scritto una ventina di giorni fa, chiedendole notizie riguardo alla mia partecipazione da Lei voluta in questa interessantissima manifestazione d'Arte, ma probabilmente in quell'epoca Lei si trovava ancora in viaggio e la mia lettera le sarà stata rispedita senza giungere finora a destinazione.

D'altronde, capisco benissimo, che Lei si troverà ora talmente preso dal lavoro, che per scrivere non le deve rimanere nemmeno il tempo più ristretto.

Mi permetto di chiederLe, caro Maestro, il favore di voler informarmi con solo due parole, per farmi conoscere per prima cosa – se posso esserLe ancora utile per sviluppare l'idea del nostro boccascena, che – non ho più saputo se verrà realizzato, — e poi se la *Maria Egiziaca* del M° Respighi verrà eseguita con la mia scena di Roma, ed in questo caso verrebbe molto opportuna la mia presenza a Venezia per dirigere il lavoro del montaggio abbastanza complicato, e per gli eventuali ritocchi da farsi sulla scena stessa, dato il periodo prolungato in cui essa è rimasta piegata dentro una cassa.

In questo caso chiederei unicamente il favore di avere il viaggio di andata e di ritorno (da Roma) pagato, con circa una settimana di soggiorno a Venezia (nella misura che troverà lei stesso possibile stabilire). Farei questo unicamente per l'interesse che tutto vada veramente bene e che il mio lavoro si presentasse degno dell'onore di figurare nella grandissima Manifestazione da Lei organizzata.

Un'altra questione – quella di Massine – è rimasta ancora non chiarita. In ogni caso Le riferisco un'altra volta le sue condizioni le quali erano: 1500 lire per tutto il lavoro, per il soggiorno, per i viaggi che occorrono. Ultimamente m'ha chiesto ancora, se conosco la di Lei decisione in merito, per poter disporre meglio il suo futuro lavoro. Gradisca, caro Maestro, i miei più distinti e cari saluti col senso della mia sempre infinita e profonda gratitudine.

Suo devoto

Nicola Benois

3/VII-32-X

Caro On. Maestro,

mi permetto anzitutto di esprimerLe i miei più vivissimi rallegramenti per il successo trionfale che Lei ha ottenuto durante la sua "tournée" nell'America del Sud. Ho seguito con attenzione nei giornali come in ogni citt , dove Lei presentava l'arte sua complessa e geniale di compositore, direttore d'orchestra e di oratore, trovava il pi  profondo consenso del pubblico sudamericano, e questo mi faceva un grandissimo piacere per la sincera e grande ammirazione e simpatia che sento io stesso per Lei, come artista e uomo infinitamente colto e sensibile.

Mi spiace tanto che all'epoca della sua partenza per l'America, non ho fatto in tempo di mettermi bene d'accordo con Lei, maestro, per il lavoro che Lei gentilmente ha voluto affidarmi e per questo motivo non ho forse indovinato abbastanza n  il suo desiderio, n  sono riuscito di interpretare le sue preziose indicazioni ... La trovata dell'idea di una cornice scenica indipendentemente dalle scene di vari altri pittori presentava delle serie difficolt  e mi sono trovato di fronte ad un problema molto delicato e piuttosto complicato. Per unire bene la cornice al quadro, ma ad un quadro da me ancora ignoto, dovevo anzitutto cercare una grande semplicit  della prima per non disturbare il contenuto del secondo. Nello stesso tempo ho trovato opportuno di conservare un certo sapore "teatrale" e "settecentesco", molte cose di questo carattere dovendo essere presentate in questo programma. Per , la soluzione che Le mandai in America, non posso considerare come definitiva e potr  servire solo di "base" ad un nostro prossimo colloquio durante il quale potremo facilmente stabilire il vero carattere di questo boccascena. La prego perci , caro Maestro, appena lei sar  di ritorno in Italia di farmelo sapere (prima del 15 - a Parigi, dopo - a Roma: ma a Milano mi trover  di passaggio tra il 17 e 20-22). Cos  potr  avere il piacere di mettermi subito in contatto con Lei ed elaborare le forme definitive del boccascena, senza cambiare nulla all'idea sua di paraventi che   eccellente. Sono certo che riuscir  pienamente ad accontentarla e ci tengo immensamente a prendere parte a questa importantissima manifestazione d'Arte ... Spero inoltre di poter presentarmi anche con una scena completa... Ho ricevuto dal M  Massine una lettera nella quale lui mi informava che accetterebbe con piacere il suo gentile invito, del quale   onoratissimo. Lui fa un prezzo globale di L.1500, compreso dentro il viaggio, soggiorno a Venezia ed altre spese. Ora, attende il suo consenso.

M'interesserebbe molto, caro Maestro, poter eseguire la mia scena, ma non so se lei giudicher  possibile di arrangiarmi questo lavoro! ... Mi verrebbe tanto a proposito!... La prego onorevole maestro, gradire i miei pi  distinti e onesti saluti e distinti ossequi alla gentile signora Lualdi.

Devoto suo

Nicola Benois

3.1 Il Teatro delle Novità di Bergamo

La situazione musicale italiana del primo ventennio del XX secolo presenta posizioni diverse rispetto al resto d'Europa. Considerando il panorama francese Massenet e Debussy proseguono l'evoluzione del linguaggio musicale della tradizione, così come avviene per Manuel de Falla in Spagna¹⁵⁸. In Italia, invece, si verifica una rottura con il passato, ritenuto ormai troppo ingombrante da musicisti che per poter entrare nel novero dei 'conosciuti' deve scindersi dall'antica tradizione italiana del melodramma favorendo dunque la musica strumentale, ramo musicale che aveva conosciuto la massima espressione in Germania, tentando dunque una rivalsea dell'"antico passato" di Frescobaldi e Vivaldi. In modo particolare «la Generazione dell'80» non aveva dato luogo ad una vera e propria scuola, ma soltanto a un gruppo di musicisti accomunati dall'intento riformatore¹⁵⁹. Casella, uno dei principali esponenti, aveva espresso l'intento di "sprovvincializzazione" della musica italiana a favore di una tradizione europea.¹⁶⁰ I compositori italiani avevano cercato di far prevalere il loro intento riguardo la tradizione strumentale, mostrando da subito la loro fragilità.¹⁶¹ Nell'ottica dell'internazionalizzazione per la musica moderna nacque l'esigenza di manifestazioni sul suolo italiano quali il Festival internazionale di musica di Venezia, il Festival di Bergamo e il Maggio Musicale fiorentino, quest'ultimo l'unico ad essere influenzato dal regime¹⁶². La prima esecuzione di *Maria d'Alessandria* di Ghedini avvenne il 9 settembre 1937 nell'ambito della programmazione autunnale del teatro Donizetti, denominato *Teatro delle Novità*. Il festival era nato per volontà di Bindo Missiroli, Gianandrea Gavazzeni, Franco Abbiati e Sandro Angelini, concordi sin dal 1935 sulla necessità di presentare

¹⁵⁸ PIERO SANTI, *Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento*, «Studi Musicali», I, 1972, pp. 161-186.

¹⁵⁹ GUIDO SALVETTI, *La generazione dell'80: una favola bella*, cit.

¹⁶⁰ ALFREDO CASELLA, *Della nostra attuale «posizione» musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea*, in 21+26, Roma-Milano, 1931, p. 45.

¹⁶¹ In occasione del primo festival organizzato dalla SIMC nel 1923 l'Italia fu penalizzata a seguito delle eccessive proposte presentate, come dimostra la lettera inviata da Casella a Guido Gatti, rappresentate italiano, il 28 agosto 1923 «Ho letto con attenzione la lista dei lavori che inviasti. Erano troppi, e roba come quella [...] non poteva non nuocere – e nocque infatti – al buon nome nostro. [...] sono ormai deciso a fare per noi – il prossimo anno – quello che fecero, per es. i tedeschi quest'anno: di mandare cioè cinque o sei lavori, ma tutti forti e degni.». Per i dettagli FIAMMA NICOLodi, *Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre*, cit.

¹⁶² Il Maggio Musicale Fiorentino non rientra nella trattazione di questa tesi. Si rinvia alla ampia bibliografia relativa. FIAMMA NICOLodi, *Guido M. Gatti, organizzatore del primo Maggio musicale fiorentino*, in Id., *Novecento in musica*, Il Saggiatore Musicale, Milano, 2018, pp.147-174. MORENO BUCCI, *Le carte di un teatro. L'archivio storico del Teatro Comunale di Firenze e del 'Maggio Musicale Fiorentino' (1928-1952)*, Fondazione Carlo Marchi, Quaderni, vol.36, 2008. Per il festival veneziano si rimanda al capitolo precedente.

una manifestazione artistica di musica contemporanea¹⁶³. Il teatro bergamasco infatti, voleva proporsi come centro secondario, di provincia, per rappresentare opere di compositori poco noti impiegando maestranze 'locali' permettendo da un lato la riduzione delle spese, dall'altro concedendo la possibilità a giovani artisti di debuttare nel mondo dell'opera, aspirando in tal modo a diventare un riferimento nazionale per gli artisti emergenti¹⁶⁴. Franco Abbiati sottolinea sul «Corriere della Sera» l'importanza della prossimità al teatro *La Scala* da parte della città di Bergamo:

non sarebbe significativo e di ottimo auspicio, oltre che praticamente proficuo, che il teatro nazionale delle novità fosse sito in località non lontana dalla milanese *Scala*? S'è accennato a Bergamo, – e si poteva a Brescia, Como, Pavia, – perché gli ambienti teatrali ritengono quella città particolarmente attrezzata e organizzata, perché, come attestano le sue recenti stagioni operistiche, ha la rara fortuna di ospitare elementi artistici intelligenti e valorosi [...]; infine perché la città di Donizetti è favorita dalla vastità dei suoi teatri, alcuni nuovissimi o rammodernati.¹⁶⁵

Il critico musicale prosegue sottolineando la notevole riduzione della spesa economica utilizzando il teatro di provincia, che assurge a diventare un punto di riferimento nazionale e internazionale:

È poi noto che la decorosa messa in scena di un'opera, il cui costo negli Enti autonomi può variare dalle tre alle cinquecentomila lire, è realizzabile nei teatri di provincia, se ben diretti e se aperti nei mesi di primavera o d'autunno, con una somma rispettivamente sei volte e otto volte più piccola.¹⁶⁶

Concorde al parere del critico musicale è il delegato della stagione lirica del Donizetti, Bindo Missiroli¹⁶⁷ che sente l'esigenza della nascita di un teatro sperimentale in cui si possano rappresentare opere nuove, di compositori emergenti e che permettano a giovani artisti di emergere. All'indomani della sollecitazione del critico Abbiati¹⁶⁸, Missiroli cerca di persuadere il Podestà ad appoggiare la

¹⁶³ L'intento di creare una stagione teatrale in cui rappresentare opere nuove appare dal 1935 con l'opera *Paolo e Virginia* di G. Gavazzoni.

¹⁶⁴ «Dunque l'idea [...] di scoprire o quanto meno di favorire la scoperta di nuovi e portentosi talenti musicali contemporanei», F. ABBIATI, *Un ricordo sulle origini*, in *Il teatro delle Novità di Bergamo (1937-1973)*, Comune di Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1985, p. 9. Si ricordino le parole di Alceo Toni all'indomani dell'inaugurazione del Teatro delle Novità sul *Popolo d'Italia*: «il Teatro delle Novità costituisce una porta aperta ai musicisti che non hanno trovato e non trovano chi li avvii nel cammino dell'arte, e sono quindi minacciati di abbandono nel deserto della loro meschina solitudine», ALCEO TONI, *Il teatro delle Novità*, «Il Popolo d'Italia», 11 settembre 1937.

¹⁶⁵ FRANCO ABBIATI, *Galvanizzare il moderno melodramma*, «Il Corriere della Sera», 17 ottobre 1935.

¹⁶⁶ *Ibidem*

¹⁶⁷ *Omaggio a Bindo Missiroli*, a cura di Ermanno Comuzio e Andreina Moretti, Comune di Bergamo, Assessorato allo Spettacolo, 1993.

¹⁶⁸ Abbiati suggerisce di procedere tempestivamente e formalmente alla presentazione del progetto presso l'Ispettorato del Teatro. Si legga la sua lettera inviata a Missiroli il 26 ottobre 1935: «mi consta che Pavia e Firenze sono sulle mosse per accaparrarsi l'iniziativa del Teatro delle Novità. Se non l'hai già fatto, sarà bene presentarsi "rapidissimamente" all'Ispettorato col progetto concreto delle

sua causa sottolineandone i vantaggi che ne deriverebbero per la città e la provincia:

queste nostre prime esperienze dimostrano che la speciale situazione geografica della nostra città e l'ambiente di particolare interesse in cui si svolge l'attività operistica [...] avrebbero permesso lo svilupparsi nel *Donizetti* di una attività anche più vasta ed importante [...] con grande vantaggio del futuro sviluppo turistico della nostra città e della nostra provincia.¹⁶⁹

Nonostante l'appoggio finanziario del Podestà e degli altri enti comunali, il festival non riuscì ad ottenere il finanziamento nel 1936 a causa dei costi, ritenuti troppo elevati dal Ministero della Stampa e Propaganda¹⁷⁰; verrà pertanto inaugurato l'anno successivo grazie a un cospicuo contributo fornito dal Ministero della Cultura Popolare¹⁷¹. Ciononostante, il festival mostrò la sua fragilità economica a partire dal 1939, come dimostra il seguente appunto per il Duce relativo alla richiesta di ulteriori fondi, dovuti al mancato ingresso delle somme promesse da parte degli enti comunali:

Il "Teatro delle Novità" di Bergamo, caratteristico per rappresentare annualmente un certo numero di opere liriche nuovissime, attraversa una grave crisi finanziaria, causata dal fatto che i contributi di enti locali promessi tre anni or sono, quando si costituì il teatro, non sono stati mai integralmente corrisposti.

[...] senonchè è stato fatto presente, che pur con questo aumento, il programma della stagione, per quanto riguarda le opere nuove, verrebbe ad essere così ridotto da scapitarne l'importanza artistica. Si chiede che la sovvenzione sia portata a L.300.000=.

Questa Direzione Generale non può sopportare sui propri fondi un aumento sì forte; perciò chiede a Voi, Eccellenza, se potete concedere L.100.000= sui fondi del Gabinetto.

Nel caso che siate favorevole, Vi si propone di dare al provvedimento un carattere eccezionale, solo per quest'anno; mettendo bene in chiaro con le autorità locali che per l'anno prossimo tutta l'istituzione del Teatro delle Novità va riveduta perché, com'è oggi, l'onere che esso apporta allo Stato è eccessivo e inadeguato al suo rendimento.¹⁷²

nostre intensioni». Per maggiori approfondimenti si consulti ERMANNO COMUZIO, *Cronistoria del «Teatro delle Novità»*, in *Il teatro delle Novità di Bergamo (1937-1973)*, Comune di Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1985, pp. 52-54.

¹⁶⁹ Lettera di Bindo Missiroli al Podestà di Bergamo, 16 novembre 1935.

¹⁷⁰ Chiara la comunicazione del Sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda al Podestà di Bergamo: «sono spiacenti di non poter che confermare quanto è stato già comunicato [...] e cioè che non è possibile, per il momento, prendere in esame il progetto stesso, perché la spesa che dovrebbe sostenere questo Ministero [...] è troppo elevata», ACS, Ministero per la Stampa e la Propaganda, 25 Marzo 1936.

¹⁷¹ Dal fascicolo relativo alle sovvenzioni concesse dal Ministero della Cultura Popolare relativo al *Teatro delle Novità* si evincono i seguenti dati: il 26 aprile 1936 viene concesso un contributo di L.15.000, il 5 aprile 1937 è pari a L.24.000, 11 giugno 1937 L.25.000, 9 novembre 1937 L.170.000 dall'Ente del Turismo. (ACS, Ministero Cultura Popolare- Gabinetto-943, 253. 2039).

¹⁷² Appunti del direttore generale per Mussolini, 9 luglio 1939, (ACS, Ministero Cultura Popolare, Sovvenzioni).

Nel 1937 la stagione del Teatro delle Novità prende avvio, seppur con introiti ridotti¹⁷³. L'inaugurazione assume particolare enfasi: i giornali, locali e non, dedicano particolare attenzione all'inaugurazione del festival bergamasco. Le recensioni attestano la presenza di importanti esponenti del governo e i principali critici italiani; la *Gazzetta del Popolo* enfatizza l'importanza del festival bergamasco:

L'inaugurazione del «Teatro Lirico delle Novità», vivamente attesa, ha subito avuto quel vasto successo che l'iniziativa bergamasca si riprometteva.

La sala del «Donizetti» – restaurata ed abbellita – offriva una visione di signorilità e d'eleganza eccezionali. Pubblico numeroso e sceltissimo. In teatro notavansi autorità e gerarchie nonché i più autorevoli critici musicali.¹⁷⁴

Il critico de *L'Araldo* sottolinea la centralità di Bindo Missiroli, figura cardine per la nascita della stagione delle Novità e calamita per le autorità:

Sorto a Bergamo, con l'alto appoggio del Ministero della Cultura Popolare, per volere di alcuni bergamaschi, degni cultori delle nostre nobili tradizioni musicali, fra i quali merita speciale menzione Bindo Missiroli, al quale dobbiamo l'idea e la realizzazione di questa iniziativa, invidiataci da parecchie città d'Italia, il TEATRO LIRICO DELLE NOVITA' non poteva iniziare sotto migliori auspici. S.E. Achille Starace, Ministro di Stato e Segretario del Partito, ha voluto, con la sua ambita presenza, dare un autorevole contributo alla nuova iniziativa che ha già avuto il plauso della stampa nazionale.

Il Popolo d'Italia, Il Corriere della Sera, L'Ambrosiano, La Stampa, La Sera, La Gazzetta del Popolo (oltre, naturalmente, alla stampa cittadina), per citare solo i più importanti quotidiani, hanno avuto parole di lode e di sprone per il TEATRO DELLE NOVITA' e per l'opera nuova che ha inaugurato così lietamente la stagione lirica. Parlano di vivo successo, di trionfale successo.¹⁷⁵

L'Eco di Bergamo riporta la recensione de *Il Popolo d'Italia* per confermare il successo della prima:

Tutta la stampa italiana ha oggi parole di alto elogio a Bergamo per la sua iniziativa del «Teatro delle Novità», iniziativa che, come dice bene il critico teatrale de *Il Popolo d'Italia*, costituisce come «una porta aperta ai musicisti che non hanno trovato e non trovano chi li avvii nel cammino dell'arte, e sono quindi minacciati di abbandono nel deserto della loro meschina solitudine». E ne registra, sin dal primo tentativo, il successo.¹⁷⁶

È lo stesso Bindo Missiroli a raccontare la nascita del festival su *La Rivista di Bergamo*:

¹⁷³ BINDO MISSIROLI, *Il festival autunnale dell'opera lirica «Teatro delle Novità»*, in *Il teatro delle Novità di Bergamo (1937-1973)*, Comune di Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1985 pp. 23-24.

¹⁷⁴ *Lettere da Bergamo*, «Gazzetta», 11 settembre 1937.

¹⁷⁵ *L'Araldo*, 23 settembre 1937.

¹⁷⁶ *Rassegna stampa*, «Maria d'Alessandria», I-BgFD.

[...] si era andata radicando in me la convinzione che bisognava creare un organismo per la rappresentazione delle novità o per lo meno di gran parte delle novità. Soprattutto tale convinzione era originata da alcune osservazioni fatte intorno alla vita artistica del teatro della Scala in quest'ultimo decennio.

Il teatro della *Scala* infatti era costretto tutti gli anni a includere nel cartellone un determinato numero di novità assolute la cui messa in scena, per esigenze dell'ambiente stesso in cui venivano rappresentate, imponeva all'ente scaligero spese enormi; spese generalmente non compensate dall'interesse che i lavori nuovi suscitavano nel pubblico. [...] siccome il pubblico [...] si disinteressa della produzione lirica contemporanea è necessario creare un organismo che sia in condizioni di poter rappresentare il maggior numero di novità con la maggior cura possibile senza tuttavia incorrere in sacrifici finanziari.

Si pone nuovamente l'accento sulla possibilità di rappresentare opere nuove senza eccedere nei costi, in un teatro che viene ritenuto degno di svolgere tale funzione, con una posizione geografica ottimale:

Ora, dove avrebbe potuto sorgere un teatro del genere chiamato ad assolvere ad una funzione che si potrebbe definire di assaggio delle giovani energie militanti nel campo musicale italiano? In una città dalle notevoli tradizioni artistiche e musicali, di piacevole residenza, di facile accesso, possibilmente vicina ad un grande centro musicale e numericamente importante, una città infine che disponesse di un teatro acusticamente perfetto e che mantenesse vivo il sacro fuoco della passione lirica.

Bergamo soltanto rispondeva a questi requisiti. Infatti la nostra città vanta un'invidiabile tradizione lirica, possiede un magnifico teatro¹⁷⁷, ed è così vicina a Milano da potersi considerare quasi un sobborgo della metropoli lombarda.

Nell'ottica del contenimento dei costi si ipotizza l'indizione di un concorso per l'assegnazione dei bozzetti, ma a causa di problemi burocratici si scelgono alcuni pittori bergamaschi ¹⁷⁸, in modo particolare coloro che gravitano intorno all'Accademia Carrara e all'Istituto d'Arte Fantoni, nonché il direttore della Accademia Contardo Barbieri e il giovane Sandro Angelini.

Missiroli è consapevole che l'intero festival non può essere dedicato alla sola musica contemporanea ¹⁷⁹; pertanto la programmazione

¹⁷⁷ Sin dal 1781 la popolazione bergamasca ritiene di possedere il teatro dalle migliori qualità acustiche, quando il teatro venne costruito secondo il progetto del Lucchini, per via della pianta ritenuta (erroneamente) a ferro di cavallo. Si legga ERMANNO COMUZIO, *Il teatro Donizetti. Due secoli di storia*, Bergamo, Lucchetti, 1990.

¹⁷⁸ Se i pittori scelti erano per lo più giovani inesperti, va ricordato che i tecnici impiegati dal Teatro delle Novità erano professionisti di prim'ordine, appartenenti alla Scala: Oscar Sassida aiuto regista e capo di palcoscenico e Chiodi capo macchinista. Inoltre, Missiroli ingaggiò l'attrezzista Rancati, la ditta Sormani e la ditta Caramba, famosa casa d'arte di costumi.

¹⁷⁹ Dichiarerà su *La Rivista di Bergamo* la sera precedente l'inaugurazione: «Scendendo da un piano ideale alla pratica organizzativa doveti riconoscere che un teatro esclusivamente dedicato agli autori contemporanei sarebbe stato troppo poco sia nei riguardi del pubblico, sia per le esigenze dell'arte lirica contemporanea», BINDO MISSIROLI, «La Rivista di Bergamo», 11 settembre 1937.

autunnale viene divisa in due parti¹⁸⁰: una prima dedicata alle novità assolute, di compositori poco noti, la seconda alle opere di repertorio. La scelta degli artisti viene sancita dal regolamento: «le opere mai rappresentate potranno essere scelte in base a concorso, oppure eseguite su commissione» (art.2), e le opere nuove dovranno essere «affidate ad interpreti di provato merito artistico» (art.6).

Le novità proposte, oltre alla *Maria d'Alessandria* – che inaugura il festival – sono *Amore sotto chiave* di Edgardo Carducci¹⁸¹ e *Stella d'Oriente* di Mario Jacchia. L'opera del Carducci inizialmente era stata esclusa dal cartellone in quanto già scritturata dal teatro *Aix les bains*, ma dopo alcune trattative fu inclusa nel cartellone.¹⁸²

Di seguito si riportano le trame delle due opere rappresentate insieme a *Maria d'Alessandria* in quanto tutt'oggi sconosciute. *Amore sotto chiave*, narra la storia di Leonora, giovane fanciulla sposa di Don Felice, un anziano signore arricchitosi dai viaggi in Perù. Il vecchio geloso decide di murare tutte le finestre e di aggiungere un maggior numero di catenacci, oltre a porre un eunuco come guardia. Ciò non impedisce a Luigi di innamorarsi della fanciulla, ma il giovane è troppo timido e viene aiutato dal libertino Liotardo che convince Pancio, la guardia, a prendere lezioni di canto. Il giovane riesce nel suo intento, dopo aver messo in atto alcune furbizie. Siamo di fronte a una trama settecentesca in cui grazie all'aiuto dei servi, in questo caso della governante Clotilde e all'astuzia del libertino verso il 'diverso' Pancio (eunuco africano), i due amanti riescono ad incontrarsi e il vecchio che ne impediva l'unione alla fine si arrende all'amore dei due.

L'opera di Jacchia, invece, aveva vinto il «premio Bologna»¹⁸³, la cui commissione era stata formata da Ottorino Respighi, Riccardo Zandonai, Mezio Agostini, Luigi Ferrari Trecate e Cesare Nordio. L'opera racconta la vicenda di Erode il grande che, incitato dal fratello Feroras, uccide il figlio per poter sposarne la moglie Glafira. All'omicidio seguono ribellioni e uccisioni per vendicare l'omicidio del principe. Glafira, scoperta la sorte del marito, promette al suocero il trionfo del Dio di Alessandro, appena nato. Il re chiede una prova di esistenza al Dio, il quale si manifesta mandando un segno dal cielo;

¹⁸⁰ Il festival bergamasco guarda alla Biennale di musica di Venezia, in modo particolare al *Teatro dell'Opera da Camera* ove non solo si rappresentano prime assolute, ma si propongono anche opere di repertorio. Si veda il Cap.2.

¹⁸¹ Edgardo Carducci (1898-1967), nato a Bari, aveva studiato composizione all'Accademia di Santa Cecilia e studiato presso l'Università di Roma e di Parigi, si è dedicato maggiormente alla musica per film.

¹⁸² «In risposta alla sua del 5 corr. devo necessariamente confermarLe l'ultima mia, ripetendole che salvo disposizioni contrarie dell'Ispettorato Generale del teatro, il cartellone è già stato stabilito ed in esso, per l'improrogabilità della definizione del programma, non ho potuto includere il suo lavoro.», lettera di Bindo Missiroli a E. Carducci 9.vii.1937, I-Bgac. Per maggiori dettagli sulla vicenda dell'opera di Carducci si rinvia a SERENA LABRUNA, *Festival musicali nel Ventennio: dalla Biennale al Teatro delle Novità, in 1919-1939, un ventennio a Bergamo e nel suo territorio. Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo*. vol. LXXXII/2, Sestante Edizioni, 2019, pp. 823-846.

¹⁸³ La vincita del concorso viene riportata in *Le Arti*, 16.v.1935, anno XIII, n.138. A pari merito si era classificata l'*Imelda* di Adolfo Gandino che venne rappresentata a Bologna.

giunge Feroras a cui comunica la morte di Glafira: Erode viene trafitto dal fratello, innamorato anch'egli della donna. L'opera si chiude con il lieto fine del Bene che trionfa sul Male e la salvezza del Fanciullo.

3.2 Una religiosità *innata*: il debutto di Ghedini operista

Giorgio Federico Ghedini, promettente compositore, viene invitato a partecipare al festival del Teatro delle Novità nel giugno del 1937 da Bindo Missiroli¹⁸⁴. L'opera era stata composta nel 1936, come dimostra la firma apposta sulla partitura autografa presente nell'Archivio Ricordi e successivamente era stata segnalata dal Comitato Permanente per la lettura delle opere liriche, come si evince dalla circolare n.55 del 19 luglio 1937 della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo. Il compositore piemontese si presenta dunque sul palcoscenico bergamasco con la sua prima opera teatrale.

Sono lietissimo di essere battezzato al Teatro Donizetti come autore lirico. Credo fermamente all'utilità dell'iniziativa da lei presa: credo ancora e mi auguro ch'essa abbia, in futuro, gli sviluppi che merita, prezioso ausilio per noi artisti e nuova luminosa prova di quanto possa il Regime anche in questo campo della vita spirituale della nostra Italia.¹⁸⁵

Sebbene *Maria d'Alessandria* sia la sua prima opera teatrale, Ghedini dimostra una profonda maturità artistica; infatti gli entusiasmi per la prima vengono riportati da diverse testate giornalistiche¹⁸⁶.

Vi era stata da un lato l'adesione al fascismo – il che potrebbe far pensare ad un'enfasi programmata –, dall'altro lato va sottolineato che il successo fu tale da farla approdare due anni dopo alla Scala e la casa editrice Ricordi, che aveva mostrato qualche perplessità in passato nei confronti della musica del compositore¹⁸⁷, decide di acquistarne lo spartito.

¹⁸⁴ Il compositore lo ricorda in occasione del ventennale del *Teatro delle Novità*: «ebbi il primo colloquio con Bindo Missiroli che mi chiedeva di poter includere la mia opera nel cartellone bergamasco di settembre», S. PARISE, *G. F. Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Ricordi, Milano, 2003, pp. 105-106.

¹⁸⁵ *Teatro delle Novità. Programma Ufficiale dell'opera Maria d'Alessandria*, Istituto italiano di Arti Grafiche, Bergamo, 1937. S. PARISE, *G. F. Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, cit., pp. 9-10.

¹⁸⁶ «Si è rappresentata l'opera in tre atti *Maria d'Alessandria*, che ha rivelato nell'autore Giorgio Federico Ghedini, un autentico operista come unanimamente hanno riconosciuto non solo il pubblico [...] ma anche i critici dei principali giornali, convenuti a Bergamo per l'occasione», «Vita musicale», 10 settembre 1937; «il Ghedini ha tentato il teatro con le sue migliori virtù e con i suoi mezzi più validi», «Il Popolo d'Italia», 10 settembre 1937. «E per *Maria d'Alessandria* il pubblico ha dato il suo plauso, sia nella prima sera, come nella seconda che più numeroso ancora è accorso al Donizetti per riudire la bella opera», «L'Araldo», 23 settembre 1937.

¹⁸⁷ Dopo l'iniziale appoggio della casa editrice Ricordi (la pubblicazione de *La Partita* e la lauda spirituale *Dimmi, dolce Maria*), il compositore solleciterà Claudio Clausetti per l'acquisto di alcune sue composizioni. Per maggiori dettagli si rimanda al carteggio. S. PARISE, *G.F. Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, cit.

L'opera racconta la vicenda della Maria Egiziaca, donna lussuriosa che dopo aver esercitato il suo fascino in tutta la città di Alessandria decide di imbarcarsi sulla nave diretta in Palestina. La donna conoscerà la conversione al cristianesimo e diventerà una martire. Il soggetto è lo stesso impiegato da Guastalla per l'opera di Respighi¹⁸⁸: viene sviluppato diversamente non soltanto dal punto di vista musicale, ma anche testuale. La scelta del soggetto causò però in questo caso l'intervento della censura da parte del regime, come dichiara il compositore in una lettera al suo allievo Carlo Pinelli, probabilmente per via del soggetto poco 'sobrio':

le cose stanno prendendo un'ottima piega, ma le noie non mancano! Ultima quella inaspettata della censura per il libretto. Quindi scrivere a Roma, ecc. ecc. ... Una delizia! Ma ora anche con la censura siamo a posto. Il più grosso me lo aspetto a Bergamo¹⁸⁹

Le parti cancellate, presenti intonse nella partitura autografa¹⁹⁰, riguardano il secondo quadro del secondo atto e il finale del terzo atto, ove Maria assume le sembianze di una Maddalena, nodo probabilmente poco tollerabile dalla censura fascista, a quei tempi rappresentata dal funzionario Leopoldo Zurlo¹⁹¹, i cui criteri erano quelli dei prefetti, ovvero rispetto per la Chiesa e per la morale. Sembra plausibile un intervento sul libretto nelle parti in cui il figlio e Maria vengono mostrati come due amanti,¹⁹² laddove l'opera avrebbe dovuto mostrare il dramma di Cristo, morto per salvare gli uomini e non amoreggiante con Maria. Il libretto presenta un aspetto religioso enfatizzato dal nome dei personaggi, i quali rientrano nell'area semantica religiosa: il padre e il figlio rimandano alla trinità, Maria alla madre, e la cieca, simbolo della fede. Le parti tagliate presentano dunque Maria come un'amante e non come una devota: pertanto sono state eliminate¹⁹³.

Quali erano le procedure affinché un'opera potesse essere rappresentata? La scelta di un'opera doveva innanzitutto ricevere

¹⁸⁸ Il soggetto è pienamente dannunziano in quanto vi è «la parabola della sensualità che conosce la mistica catarsi», come sottolinea Bonisconti. ANGIOLA MARIA BONISCONTI, *Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini*, in «Musica d'Oggi», IV, n.5 (settembre-ottobre 1961), p.196.

¹⁸⁹ Lettera a Carlo Pinelli, 14.8.1937, trascritta in S. PARISE, cit. p.105.

¹⁹⁰ *Giorgio Federico Ghedini, Maria d'Alessandria, ms, I-Mr*

¹⁹¹ Leopoldo Zurlo venne nominato nel 1931 «sovrintendente alla revisione delle opere teatrali», all'epoca della nomina era viceprefetto, nel 1932 viene nominato prefetto di II classe, nel 1939 prefetto di I classe. *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, a cura di Patrizia Ferrara, Ministero per i Beni e Attività culturali, Direzione Generale per gli Archivi, 2004, pp.35-53

¹⁹² Zurlo aveva letto più di 18.000 copioni nei suoi tredici anni di carriera, operando diverse correzioni. *Statistica dei lavori esaminati dall'agosto 1931*, citato in *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, cit. p.52. Si ricorda che in queste statistiche non rientravano le opere che venivano modificate su indicazione dello stesso Zurlo, pertanto non è possibile pervenire a numeri precisi. EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, pp.212-220.

¹⁹³ SERENA LABRUNA, *Festival musicali nel Ventennio: dalla Biennale al Teatro delle Novità*, cit.

l'approvazione del Ministero per la Stampa e Propaganda, come affermato negli articoli 10 e 11 del D.R. 1936:

ART.10

I programmi delle stagioni liriche debbono essere approvati dal Ministero per la stampa e la propaganda che potrà valersi, ove lo ritenga opportuno, del parere di una commissione composta:

- a) dall'Ispettore del teatro che la presiede;
- b) dal Vice Presidente della Corporazione dello Spettacolo;
- c) da un rappresentante del Ministero dell'Interno;
- d) da un rappresentante del PNF che sarà di regola il delegato all'Ufficio Nazionale di Collocamento per lo spettacolo;
- e) da tre rappresentanti del sindacato nazionale musicisti;
- f) dal presidente dell'Ente e dal sovrintendente dell'Ente che gestisce il teatro del quale si esamina il cartellone;
- g) da due rappresentanti degli editori;
- h) da un rappresentante della Federazione fascista degli industriali dello spettacolo;
- i) da un rappresentante della Federazione Nazionale fascista dei lavoratori dello spettacolo;
- j) dal segretario del Sindacato nazionale fascista del teatro lirico;
- k) dal direttore generale dell'O.N.D.

Art.11

L'ispettore per il teatro ha facoltà di modificare il programma della stagione proposto dall'Ente nei limiti del bilancio preventivo predisposto dall'Ente. Nell'ipotesi che l'Ente non accetti le modifiche proposte, il presidente dell'Ente ha il diritto di ricorrere al Ministro per la stampa e la propaganda che giudicherà sul ricorso in via definitiva. Per quanto si riferisce agli elenchi artistici, allo scopo di coordinare le attività dei vari Enti, il Ministero per la propaganda - Ispettorato del teatro - può esercitare la facoltà di proporre ai singoli Enti opportuni spostamenti nelle date dei calendari artistici delle singole stagioni.

Il soggetto, approvato dal direttore del *Teatro delle Novità*,¹⁹⁴ incontra dunque qualche ostacolo con il censore. La censura del periodo fascista ha conosciuto una evoluzione: negli anni trenta è incarnata da Leopoldo Zurlo a cui furono delegati pieni poteri dal capo della polizia Arturo Bocchini; infatti, quest'ultimo avvalva sempre le decisioni del censore, il quale nei casi dubbi si rivolge direttamente al capo del governo. Nel 1935 il servizio di censura teatrale viene trasferito al *Sottosegretario stampa e propaganda*, guidato da Galeazzo Ciano il quale chiede il trasferimento di Zurlo presso il suo personale, richiesta che viene accolta. Nel corso degli anni il potere del prefetto non solo non viene intaccato, ma egli sviluppa anche la sua tendenza

¹⁹⁴ Si ricordi la circolare n.55 del 19 luglio 1937 della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo alle imprese liriche, teatri lirici, Centro lirico italiano: «Il comitato permanente per la lettura delle opere liriche nuove di autori italiani ha segnalato come meritevole di rappresentazione [...] *Maria d'Alessandria* di Federico Ghedini [...]. L'on. Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per il Teatro, desidera che nella compilazione dei programmi delle stagioni liriche sia tenuta presente la segnalazione di cui sopra», presente in FIAMMA NICOLÒDI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto Edizioni, Fiesole, 1984, p.286.

“pedagogica” nel fornire consigli agli autori, riguardo ad alcune annotazioni¹⁹⁵, quali ad esempio sulla messa in scena delle opere, in quanto conoscitore della costruzione dei quadri e delle scene, o ancora sulla scelta dei soggetti; riesce comunque ad utilizzare sempre «un criterio illuminato e ispirato al buon senso».

L'approccio della censura viene modificato nel 1937 quando Dino Alfieri diviene Ministro della cultura popolare: vengono autorizzati lavori dopo essere stati riscritti *ex novo*, oppure modificati in base alle annotazioni del censore, come accade per il libretto della *Maria d'Alessandria*.

Eliminate le parti ritenute inopportune, il dramma preserva il suo carattere religioso, aspetto che era stato determinante per Ghedini a partire dalla fase iniziale della sua carriera. Si ricordi *Il pianto della Madonna presso la croce* su testo di Jacopone da Todi (1921), la lauda spirituale *Dimmi, dolce Maria* (1927), *Le litanie alla Vergine* (1927), la *Messa del venerdì Santo* (1929) e il *Cantico del Sole* (1932)¹⁹⁶.

Nel *Pianto della Madonna* Ghedini utilizza il linguaggio musicale wagneriano, che aveva ripudiato in diverse occasioni¹⁹⁷ impiegando sia i *leitmotive* sia il sinfonismo alla Strauss; nelle *Litanie* invece troviamo una «spiritualità più ricercata» che presenta il ‘gesto’ ghediniano con echi di impressionismo francese che apparve alla critica «una fresca offerta votiva alla Madonna», come riporta l'autore nella lettera a Attila Poggi¹⁹⁸ del 1° agosto 1943, in risposta a una composizione sacra inviatagli:

Io, quando nel '26 composi una fuga sulle Litanie, ne ottenni una cosa fresca e primaverile, quasi di intonazione panteistica, con accenni di danza e in cui, apparentemente, nessun sentimento religioso sembra apparentare questa composizione che pure si serve di un testo della Chiesa.

La *Messa del venerdì Santo*, il cui libretto era stato ricavato dal Messale romano mostra l'idea compositiva dell'autore¹⁹⁹:

Il lavoro si divide in tre parti. [...] La parte che più mi costò fatica fu la prima. Interamente corale essa rappresenta la maestà della Chiesa romana. Poi viene il dramma della Passione: altro ambiente, altra musica. Non più architettura ampia ma dialogo serrato e nervoso, dove Gesù, il Cronista, Pilato e la Sinagoga (così è detto il popolo ebraico nel Messale romano) si alternano rapidamente coi loro caratteri ben definiti. Poi nell'Adorazione della Croce si hanno due momenti: [...] il secondo dove un altro celebrante rivive tutta la vita

¹⁹⁵ *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario, cit.*, p.39

¹⁹⁶ In parentesi sono state inserite le date di composizione; le date di esecuzione sono contigue, ad eccezione della messa che verrà eseguita per la prima volta a Perugia, alla Sagra Umbra nel 1949.

¹⁹⁷ Il compositore era avverso alla musica verista e al sinfonismo tedesco, cercando risposte alla crisi musicale dell'epoca come fecero gli altri compositori a lui contemporanei nell'ottica di una musica 'nazionale'. GUIDO SALVETTI, *L'antipoetica di G. F. Ghedini nella musica italiana tra le due guerre*, in *Studi musicali*, I (1972), p. 371

¹⁹⁸ Attila Poggi (1905-1970) è stato un allievo di Ghedini.

¹⁹⁹ È l'unico caso in cui il compositore si sofferma dettagliatamente sul processo compositivo.

di Gesù in brevi episodi, interrotto dal coro che dolcemente invoca il *dolce legno* della Croce...Come vedi una serie ininterrotta di situazioni che più musicali di così si muore...²⁰⁰

L'attenzione alla parola è presente dalle prime fasi compositive in Ghedini, in modo particolare dagli anni Trenta: la poesia è il motore che genera il dramma e di conseguenza la musica. Egli fa assumere un carattere rinascimentale alle sue composizioni, guardando alla espressione degli affetti monteverdiana ²⁰¹. Egli utilizza testi duecenteschi scegliendo autori importanti come Jacopone da Todi, o altri afferenti alla lauda fino a *Le vite dei SS. Padri* di Domenico Cavalca per l'opera *Maria d'Alessandria* ove la fonte non viene ripresa integralmente nel libretto, ma modificata per mettere in risalto la storia di Maria. Dunque, una religiosità "innata" che ha guidato il compositore nelle scelte compositive iniziali sviluppando un interesse verso il soggetto religioso sempre diverso, ora con un intento quasi descrittivo come accade nelle *Litanie*, ora con l'ormai desueto linguaggio wagneriano nel *Pianto della Madonna* ed infine con eclettismo nella *Maria*²⁰². «Crei lo stato d'animo in sé, caro Ghedini. E finché non lo abbia creato non componga», sembra che il compositore abbia seguito il consiglio del suo amico Romualdo Giani nel corso della sua produzione facendosi ispirare dal suo «cuore», adattando in tal modo la musica al testo.

3.3 L'eclettismo di Ghedini: da Monteverdi a Wagner

La produzione di Giorgio Federico Ghedini, sviluppatasi in un arco temporale di circa 40 anni, ha abbracciato tutti i generi musicali: dalle liriche da camera alla musica sinfonica all'opera lirica al repertorio sacro. Il suo approccio compositivo ha conosciuto delle evoluzioni: se nella prima fase nonostante le dichiarate avversioni al verismo e al linguaggio post-romantico era caduto nella trappola wagneriana, – si pensi al *Pianto della Madonna* –, a partire dai *Quattro canti* su antichi testi napoletani impiega una melodia diatonica, creando un equilibrio tra testo e musica che si svilupperà maggiormente nei *Responsori*.²⁰³

²⁰⁰ Lettera di Ghedini a Giorgio Negri del 6 ottobre 1928, presente in S. PARISE, *G. F. Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, cit., pp.93-94.

²⁰¹ In modo particolare questo cambiamento è ben espresso nei suoi *Responsori*, materia musicale interessante per le scelte stilistiche del compositore – che riesce a creare un linguaggio non più tardo-romantico – e "vicine" al repertorio religioso, come affermato da Salvetti. GUIDO SALVETTI, *I «Responsori» di Giorgio Federico Ghedini*, «Chigiana», vol. XXIII- Nuova Serie, 3, pp. 283-289.

²⁰² Salvetti e Bonisconti sono poco propensi all'impiego dell'aggettivo «eclettico» per Ghedini, perché sarebbe riduttivo, se riferito all'intera produzione. La studiosa Bonisconti parla di *interfunzionalità*, ovvero il procedimento per il quale il compositore impiega i timbri strumentali come se fossero vocali e viceversa. Questo procedimento era stato impiegato anche da Respighi, come descritto nel paragrafo precedente. D. GAMBARO, cit. Nell'opera teatrale *Maria d'Alessandria* si parla di eclettismo dal momento che sono stati impiegati più stili all'interno dell'opera, seppur dettati dall'interiorità del compositore noto per la sua «poetica antipoetica». GUIDO SALVETTI, *L'antipoetica di G. F. Ghedini nella musica italiana tra le due guerre*, cit. ANGIOLA MARIA BONISCONTI, *Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini*, cit.

²⁰³ GUIDO SALVETTI, *I «Responsori» di Giorgio Federico Ghedini*, cit.

La ricerca della semplificazione del linguaggio è visibile nella *Partita per orchestra* ove la dissonanza è impiegata con funzione descrittiva, sviluppando un linguaggio «aspro», dalle asprezze sonore, tipiche del rinascimento e di Monteverdi, ispiratore della seconda fase compositiva del Ghedini. Per la musica strumentale Ghedini predilige la forma del concerto alla maggior parte dei quali assegna un nome, come il *Concerto dell'Albatro* (1945) e il *Concerto funebre per Duccio Galimberti* (1948), caratterizzati da una nuova sonorità del pianoforte, resa dall'interazione con altri strumenti, e dall'aggiunta di una voce recitante che si oppone agli strumenti. La produzione operistica vede la sua evoluzione dal verismo musicale della prima opera *Maria d'Alessandria* (1937) all'impiego del mito nelle *Baccanti* (1943) alla semplificazione della melodia in *Billy Budd* (1949) che definisce la terza fase compositiva, quella in cui Ghedini cerca un contatto immediato con il pubblico, fino all'opera radiofonica *L'ipocrita felice* (1952), caratterizzato da un testo chiarissimo.

Nella sua prima opera, *Maria d'Alessandria*, Ghedini prosegue la sua attitudine nello sviluppare tematiche religiose, come aveva eseguito nella musica strumentale²⁰⁴, e predilige la parola; è per questo che nell'opera utilizza diversi stili: dal canto gregoriano ai recitativi monteverdiani sino a ricorrere al grido verista²⁰⁵

Ho rivissuto (soggiunge) l'intimo dramma della peccatrice fino alla sua redenzione ed anche quello di ogni altra figura, cercando di dare ad ognuno la propria personalità, viva e comunicativa. Ho sentito da vicino il dinamismo dell'azione, anche nei suoi sbalzi, nelle sue opposizioni, talvolta dure e repentine. Sono un convinto polifonista e nello strumentale ho cercato talvolta l'intensità dell'effetto drammatico, riducendo il numero delle parti e facendo talvolta tacere alcune famiglie di istrumenti. Ho particolarmente sviluppata la parte corale, sia per l'esigenza del soggetto, sia per mia naturale predilezione. Sono un convinto monteverdiano e come tale, nello scrivere per canto, penso alla declamazione, ma nei momenti di lirismo la melodia raffiora. [...] Questi sono stati i miei pensieri nel comporre *Maria d'Alessandria*. Ma l'arte è difficile e l'arte musicale difficilissima. In ogni caso io le sono servo devoto e coscientemente fedele. Questa fede mi ha guidato fino ad oggi e continuerà a guidarmi domani.²⁰⁶

Viene data importanza al dramma, meno attenzione viene rivolta alla messa in scena. Il compositore non dimostra particolare interesse per l'aspetto visivo che suppone di alta qualità «d'altra parte penso che l'opera mi fu chiesta...e quindi credo che vorranno allestirla nel modo più decoroso possibile»²⁰⁷; non chiede infatti, di visionare né i figurini

²⁰⁴ GUIDO SALVETTI, *I «Responsori» di Giorgio Federico Ghedini*, cit. p. 287

²⁰⁵ Si legga l'analisi musicale presentata oltre.

²⁰⁶ *Intervista a Giorgio Federico Ghedini*, «Regime fascista», 7.9.1937

²⁰⁷ Si ricorda che il compositore era stato invitato a rappresentare la sua opera (già composta) dal direttore artistico del Donizetti, Bindo Missiroli, su suggerimento della circolare ministeriale n.55/1937 di cui si è detto sopra. Si rammenti inoltre che Ghedini era stato invitato nel 1927 al *Festival della musica italiana del '900* a Bologna da Alceo Toni, evento che indica una certa vicinanza del compositore agli ambienti fascisti.

e costumi né bozzetti delle scene, ma è informato sugli interpreti, aspetto per lui determinante:

Ora Le dirò brevemente di MARIA. Finalmente la compagnia è fatta, ed è di primo ordine. Tralasciamo i comprimari, che sono tra i migliori. Maria sarà nientemeno che la Giuseppina Cobelli! Poi avrò il tenor Civil, ottimo, i baritoni Reali e Vanelli (il padre e Zosimo) e il basso Mongelli. Meglio di così non potevo desiderare! Gli è che io sono, per fortuna, nelle mani di un artista: Del Campo, il quale ha capito l'importanza del lavoro ed è, per giunta, praticissimo per la scelta degli artisti. Sono certo dunque che anche lui, come direttore d'orchestra, funzionerà a meraviglia... e se l'opera non funzionerà la colpa sarà proprio tutta mia!²⁰⁸

Il cast della prima in realtà non è quello indicato dal compositore²⁰⁹: il ruolo della protagonista viene assegnato a Serafina Di Leo e il ruolo del padre si conferma ad Antenore Reali, mentre quello di Zosimo viene interpretato da Luigi Borgonovo.²¹⁰ Non sappiamo quali furono i motivi per queste modifiche, ma dalle cronache del tempo e dalle successive rappresentazioni dell'opera alla *Scala*, a Modena e a Torino e alle rappresentazioni via radio, possiamo ritenere veritiero il successo tramandatoci dai quotidiani.

ATTO PRIMO

Il primo atto introduce immediatamente una atmosfera cupa e disordinata, resa dai tromboni e violoncelli che riportano alla mente la tematica della schiavitù indotta da Alberich²¹¹ ne *L'Oro del Reno* e dalla mancanza di un centro tonale ben definito. Siamo a Faro d'Alessandria nel IV secolo, e l'aguzzino Bebro, nella torre del fuoco, incita al lavoro gli schiavi accompagnando le urla alle sferzate «Su, su, cani tignosi,| vermi infirgardi, forza!». Il dolore degli schiavi è ben evidenziato dall'oboe e dagli archi:

Il fuoco non aspetta
il fuoco non si appaga:
per ogni passo una pena.

A completare il quadro vi è la voce di Maria, accompagnata dall'arpa che delinea la personalità della protagonista: seduttrice alessandrina. La melodia, una scala napoletana, contribuisce a conferirle la caratterizzazione esotica (ES.N.1):

²⁰⁸ Lettera a Carlo Pinelli, 4.8.1937, S. PARISE, cit., pp.103-104.

²⁰⁹ Sul cast vocale dell'opera lo stesso Missiroli riferisce a Titina Rota in una lettera del 14 agosto 1937 «il tenore Civil farà il figlio in Maria d'Alessandria», I-Bgac.

²¹⁰ L'elenco degli interpreti è presentato in appendice al capitolo.

²¹¹ Dopo aver sottratto l'anello alle figlie del Reno, lo gnomo Alberich riduce i Nibelunghi in schiavitù. Oltre all'anello l'elfo possiede anche il *Tarnhelm* che gli consente di diventare invisibile permettendogli in tal modo di controllare le sue vittime durante il loro lavoro incessante. GUIDO PADUANO, *Amore e potere: le carte in tavola*, in *Richard Wagner*, «Das Rheingold», «La Fenice Prima dell'Opera 2011», 3, pp. 29-44: 37. LUCA ZOPPELLI, *Cosmogonia politica: Das Rheingold e le forme del mito*, Ivi, pp.13-28: 23.



ES.N.1

Il pizzicato delle viole e dei violoncelli accompagna l'alterco tra i due aguzzini in competizione per la donna. Il coro in lontananza, su un pedale di si bequadro – che prepara la modulazione in re minore –, fa eco alle parole della protagonista, intervallando le fasi del litigio di Bebro e Euno che degenera in insulti offensivi «Tua madre era una pecora, e tuo padre un cammello», dice Bebro, fermato soltanto dall'arrivo del navarca Dimo, suggerito in orchestra dal trombone e dai timpani. In lontananza si ode la voce di Maria e il lamento degli schiavi, mentre il navigante spiega il motivo del suo arrivo: il prefetto e il navarca gli hanno ordinato di portare i pellegrini in terra santa, pertanto necessita di «rinforzare i remi». Dimo però vuole incontrare Maria, nota da nave a nave:

[...]
da nave a nave solo si racconta
e si canta e si mormora di lei.
Tu chiedi di una donna e cento voci:
Maria! Tu cerchi una compagna e tutti:
Maria, Maria... Dicono che sia bella
come son belle le burrasche e a ognuno
si doni, senza prezzo, senza freno,
sempre viva e inquieta
come il mio mare [...]
(ATTO I, p.8)

Nessuno gli indica dove sia la *femme fatale* e il custode, dopo tante insistenze, ricorda al sopraggiunto che porterà i penitenti in Terra Santa mentre in orchestra riecheggia un motivo del *Tristano* (ES.N.2):



ES.N.2

Dimo risponde che si chiuderà le orecchie per non udire le sirene, alludendo ad Ulisse, ma l'ammaliatrice è ormai giunta in scena. L'arrivo di Maria viene indicato dai violini che suonano per la prima volta nell'opera seguiti da melodie stridenti e acute dell'ottavino e i corni che simboleggiano l'inquietudine della donna la quale vaga senza meta, quasi come fosse impazzita (ES.N.3):



ES.N.3

Bebro rimarca il loro ruolo «i servi del fuoco siamo noi» suggerendo a Dimo di andarsene (ES.N.4)



ES.N.4

ne scaturisce un violento litigio tra i due aguzzini descritto dall'orchestra (N.30), interrotto da Maria che, stanca di essere contesa come un oggetto, descrive la sua allucinazione: la chiamata del mare (ES.N.5).



ES.N.5

La donna desidera andarsene e il suo desiderio assume la fisionomia di un grido che ricorda Cio Cio San (ES.N.6):



ES.N.6

Dimo coglie immediatamente l'occasione per invitare la donna a salire sulla sua nave e sulle parole «Gloria a te!» (ES.N.7) in orchestra risuona il motivo delle trombe già impiegato da Verdi in *Aida*, motivo che suggerisce l'associazione della donna con una divinità da parte del navigante:



ES.N.7

Il capitano descrive dunque la sua nave e Maria prontamente ne verifica la veridicità: «inchiodasti tre stelle alla tua prora» promettendole pieni poteri sulla stessa «io son padrona | di nave! Con un riso e una parola| ho compiuto l'acquisto». Maria scoppia in risa per via del potere della «mano senza anello», reso dai trilli. Dimo le promette che, dopo aver portato la croce in Palestina, navigheranno verso nuove terre, con l'accompagnamento dapprima dell'arpa, poi della celesta. La donna viene contesa anche dagli aguzzini e schiavi che ne rivendicano la "proprietà", mentre in orchestra risuonano i timpani e i piatti. La disputa viene interrotta dall'arrivo dei Penitenti, indicato dai tremoli dei violini su cui si innesta il canto di lode a Dio eseguito a canone. Dimo suggerisce dunque a Maria di coprirsi il volto e avere «passo di serpente» per non farsi notare. Dal coro si stacca un Penitente che sull'accompagnamento degli archi e del corno chiede dove sia collocata la nave. Da lontano un Padre e un Figlio chiamano i penitenti, che si arrestano: in corrispondenza della narrazione del Padre – ha provato ad uccidere suo figlio – in orchestra risuonano i vari tritoni (ES.N.8) seguiti da semplici dissonanze (ES.N.9) alla richiesta del pregare per sé e per suo figlio.



Tritoni
ES.N.8



semplici dissonanze
ES.N.9

L'uomo racconta l'antefatto: ha provato ad uccidere il figlio ferendolo nel costato; la musica concretizza sonoramente l'immagine della ferita resa dalla quarta eccedente (ES.N.10):



ES.N.10

La consapevolezza del miracolo attribuita all'entità divina viene resa dal dolce accompagnamento dei corni e degli archi in tempo ternario (ES.N.11),



ES.N.11

seguito dall'eco del coro che canta all'unisono sull'accompagnamento dei soli archi. Il Figlio mostra la ferita del costato ancora sanguinante, esplicitato dalle parole della folla. L'uomo, con lo sguardo rivolto verso il cielo, nota Maria: in orchestra suonano l'ottavino e il clarinetto, associati in precedenza all'inquietudine della donna. Il fagotto e il trombone accompagnano il tormento dell'uomo scaturito dalla vista della donna. Sugli staccati degli archi Misuride grida «è Maria d'Alessandria», in pieno stile verista, a cui segue la definizione del coro come «il mal nemico», «un demonio». La folla si precipita verso la nave.

ATTO II. QUADRO PRIMO

A sipario chiuso l'amalgama dei corni, clarinetto e del fagotto crea *suspense* che riprende il frammento dell'inquietudine di Maria una battuta prima dell'alzata del sipario (ES.N.12):



ES.N.12

Antimo chiama il navarca, ma non giunge alcuna risposta; il coro enfatizza l'accaduto in stile declamato: i remi sono stati abbandonati e al timone non vi è alcuna guida. Questa situazione conduce il Padre a maledire l'alba, a differenza della Cieca che prova a mitigare l'atmosfera invitando i penitenti alla rassegnazione. Le parole della donna permettono di intuire il suo ruolo simbolico nell'opera: la fede²¹².

²¹² Guido Salvetti ricorda il significato simbolico che Maeterlinck attribuisce alla cieca nel dramma *I Ciechi* dove l'umanità assorbita dalla tecnologia è immersa nel buio del mistero e la condizione del cieco è sovraumana, in accordo con le tematiche dannunziane. GUIDO SALVETTI, *L'antipoetica di G. F. Ghedini nella musica italiana tra le due guerre*, cit, p. 404.

ANTIMO
 Tu sei cieca.
 LA CIECA
 Sì, cieca
 Come la fede, e vi dico:
 pregate.

Tra gli astanti inizia a insidiarsi il sospetto della presenza di un demone sulla nave; il coro esplicita il presagio funesto «come è pallido il cielo! Come è fermo il mare! Non c'è alito di vento» seguito dalle terzine del clarinetto e ottavino che anticipano le urla e i canti di taverna provenienti dal boccaporto: i penitenti ammutoliscono e appare Dimo quasi delirante. Il suo racconto è accompagnato dai corni e dalla grancassa. Il clarinetto interviene quando il navarca ricorda l'incontro con Maria. Dimo rivela dunque la presenza del demone che ha causato il caos nella notte; i presenti lo credono pazzo, il Padre invece desidera maggiori delucidazioni. Il frammento suonato dall'oboe (ES.N.13), ottavino e flauto introduce il demone che ha causato il blocco della nave: Maria.



ES.N.13

All'apparizione di Maria il figlio rivela i suoi sentimenti per la donna che si era nascosta sulla sfinge, «spietato amore» afferma l'uomo; i penitenti la riconoscono «incarnato dello spirito tentatore» ed ella accompagnata dal triangolo, campanello, arpa e celesta – oltre agli archi –, rivela l'ipocrisia degli astanti smascherando ora uno ora l'altro, illuminati da combinazioni strumentali diverse: flauto e timpani, flauto e clarinetto e solo archi. «O vani paradisi, crollate!» (ES.N.14) afferma la seduttrice con una melodia in sol minore a orchestra piena che suggerisce lo sgretolamento della falsa fede degli uomini che si sono macchiati di lussuria nelle taverne della città di Alessandria.



ES.N.14

Maria esplicita la sua 'fede' amorosa, civettuola, resa dalle terzine dei flauti con il basso dei timpani (ES.N.15)



ES.N.15

L'unico a ribellarsi al cambiamento lussurioso è il Padre, la cui linea melodica si caratterizza per l'impiego di terzine e note acute, ma viene legato e condotto nella stiva. Dimo riconosce la vittoria del demonio «Maria hai vinto!» mentre il diacono Silverio cerca di radunare sotto la croce i penitenti, ma nessuno lo segue ad eccezione della Cieca che chiede di essere guidata a causa della sua condizione.

Misuride è la prima a chiedere alla donna di cantare e danzare e l'alessandrina non esita: ella canta, ma improvvisamente viene colta da una inquietudine²¹³ esplicitata con il disegno del clarinetto sulla parola «ombra» (ES.N.16), resa vocalmente dal salto discendente di terza, con uno stratagemma tipicamente monteverdiano.



ES.N.16

Il cielo si tinge di rosso, le sestine ascendenti e discendenti dapprima suonate dal flauto poi dall'arpa accompagnano il richiamo della folla: Maria viene travolta nel tumulto reso dalla grancassa. La cellula ritmica (ES.N.17) accompagna le risa della donna su cui cala il sipario.



ES.N.17

ATTO SECONDO. QUADRO SECONDO

Dopo la baldoria notturna tutti dormono ad eccezione di Misuride che deve recarsi da Salverio per portargli il cibo. Maria si offre di sostituirla e dirigendosi verso il diacono viene bloccata dal Figlio il cui passo viene indicato dai violoncelli (ES.N.18).

²¹³ L'inquietudine che accompagna la danza è riscontrabile anche nella *Salome* di Strauss, da Erode prima che la protagonista esegua la danza dei sette veli.



ES.N.18

Il dialogo che scaturisce tra i due è caratterizzato dall'interposizione del frammento orchestrale che accompagna lo scambio di battute tra i due (ES.N.19) riguardanti il padre; l'uomo nasconde una inquietudine e schiva le domande che la donna gli pone.



ES.N.19

Una raffica di vento espressa dalle quartine del flauto suggerisce a Maria il sopraggiungere della morte, sottolineata dalle trombe; la tensione della donna viene resa dai timpani (ES.N.20):



ES.N.20

Il flauto e l'oboe descrivono gli attimi precedenti la burrasca, esplicitata dalle parole di Maria «e il vento...come grida! ...e le nubi!». Maria vorrebbe essere baciata, ma l'uomo rifiuta gridando. Ciò sveglia gli altri penitenti; al figlio non resta che dichiarare la duplicità del suo amore verso la donna: desiderio sensuale e uccisione, in quella dicotomia di amore e morte dannunziana. Maria si offre all'uomo: il vento incalza (ES.N.21) e il figlio riconosce la bellezza interiore della donna («una bellezza è in te, che non conosci»);



ES.N.21

l'uomo desidera andare su una isola deserta con Maria, la quale acconsente ingannandolo; chiede a Dimo dapprima di cambiare rotta, poi svela la sua decisione: recarsi a Bisanzio, la città dorata, disegnata in orchestra dai campanelli, piatti, timpani, trombe, corni e tamburo basco, in una sorta di esotismo descrittivo. Gli archi descrivono la

risalita del padre il quale interpreta la burrasca come vendetta divina: ottoni, flauti e violini ricreano i lampi in orchestra (ES.N.22).



ES.N.22

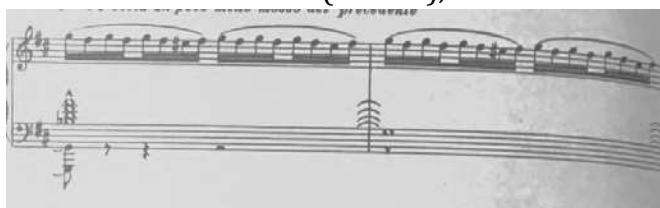
Maria non solo non cede agli ordini del padre, ma cerca di sedurlo: ciò determina l'ira del penitente che decide di far scoccare il dardo. L'atto del lancio della freccia, che scagliata penetra nella carne, viene descritto dalla melodia sovra-acuta del violino primo che imita il dolore provato (ES.N.23).



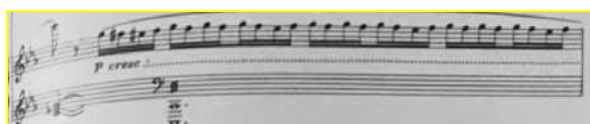
dardo

ES.N.23

La reazione viene resa in pieno stile verista: con il linguaggio parlato che crea una momentanea sospensione temporale. A Maria non resta che chiedere di essere perdonata: il flauto raddoppia la voce della donna che viene accompagnata degli archi. Ella chiede un cuore nuovo a Dio, in grado di provare sentimenti «mio cuore immenso...come|bruci, palpiti, canti...». Il dialogo con Dio viene reso da combinazioni strumentali diverse, dapprima dai violini e gli oboi (ES.N.23), successivamente dai corni (ES.N.24),

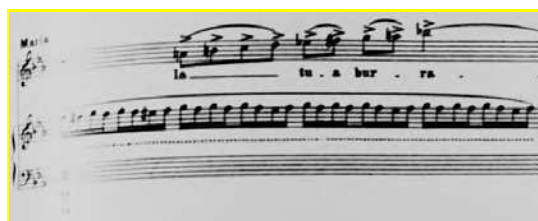


ES.N.23

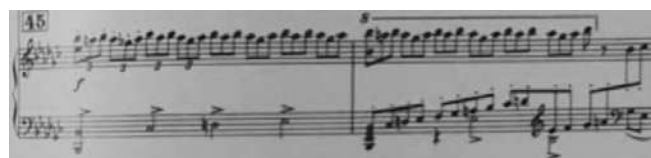


ES.N.24

e il ringraziamento alla burrasca dal fagotto (ES.N.25) resa dalle terzine dell'oboe e del clarinetto (ES.N.26).



ES.N.25



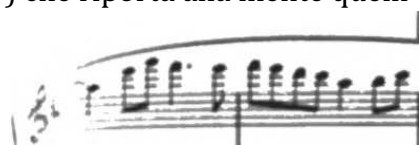
Burrasca

ES.N.26

La burrasca conduce alla perdita del controllo della nave «il timone è perduto» dice Dimo. Nel tumulto generale Maria invoca la collera divina «non avere pietà! Apri gli abissi!». Il do sopra-acuto sancisce la punizione divina «Compi la tua giustizia» canta Maria e le semibiscrome dei violini con le terzine accompagnano la chiusura del sipario.

ATTO III

Il terzo atto si apre con una melodia dolcissima dei violini primi (ES.N.27) che riporta alla mente quelli de *La Traviata*;



ES.N.27

Le viole e i contrabbassi sono divisi e ricreano l'atmosfera bucolica: i corni descrivono l'ambiente ove si trovano i pastori che chiamano l'abate Zosimo, dopo che Mahat ha raccontato del naufragio di una nave. Il corno inglese precede l'arrivo di Maria, indicata dalle terzine delle arpe (ES.N.28).



ES.N.28

La donna, il cui passo è suggerito dalla melodia del flauto solo, archi con sordina, in lontananza si rivolge all'anacoreta, il quale le chiede da dove sia giunta (anche il violino primo suona senza sordina). Maria chiede di pregare per i suoi compagni della nave con la melodia del violino suonato "sul tasto flessuoso" come indicato nella partitura autografa, perché ormai morti. Ella racconta l'accaduto (sulla melodia del flauto) e chiede aiuto per sollevare il corpo del figlio, indicato dal fagotto. Descrive l'atto di ricomposizione del cadavere «le mani sotto il petto» e mostra le due ferite, indicate dall'accompagnamento dei

violini primi divisi. Dopo averlo identificato con Gesù per via della ferita nel costato, con esaltazione ricorda che è morto per salvarla mentre in orchestra vi è una citazione del *Parsifal* (ES.N.29)



ES.N.29

Maria vorrebbe essere sepolta con il cadavere del figlio e chiede all'anacoreta di chiamare il leone affinché scavi la fossa²¹⁴. La donna rivela la sua identità. Al nominare «Maria» la risposta del santo è la salmodia del canto di lode a Maria. Il sonno della donna viene accompagnato da una ninna nanna resa dai corni e i violini con sordina: sull'incedere dell'orchestra *in modo di "berceuse"* i pastori sollevano il corpo dell'uomo e lo trasportano lontano (ES.N.30).



ES.N.30

Maria è circondata dai pastori che riconoscono la sua diversità «Chissà donde è venuta? Forse da qualche terra sconosciuta». Dopo il breve monologo dei pastori, la donna cerca il corpo dell'uomo, gesto suggerito dalle terzine del flauto. Quando comprende l'accaduto, ovvero che è stato spostato, lancia un urlo con l'accompagnamento della orchestra piena. Si ode la voce del figlio che la chiama mentre in orchestra risuonano il tam tam e le crome dell'arpa e della celesta. Il coro afferma «non ancora è compiuta, nel nome del Signore, la tua passione, Maria» con le melodie dei corni e dei tromboni. In corrispondenza del «non s'è chiusa la tua vita» gli archi tacciono. Quando il coro commenta l'accaduto, ovvero che la donna è stata giudicata, gli archi riprendono a suonare: Maria si incammina verso Dio, verso il sole, reso da scale ascendenti dapprima in Re maggiore (ES.N.31), successivamente Mi maggiore (ES.N.32).



ES.N.31

²¹⁴ Nei testi sacri il leone che scava la fossa è considerato l'animale associato alla santità. Si consulti la voce «leone» in *Animali simbolici. All'origine del bestiario cristiano (leone-zanzara)*, vol.2, a cura di Maria Pia Ciccarese, EDB, Bologna, 2002.



ES.N.32

Quando la donna, per espiare i suoi peccati, si dirige verso il deserto la melodia è in Do maggiore (ES.N.33).



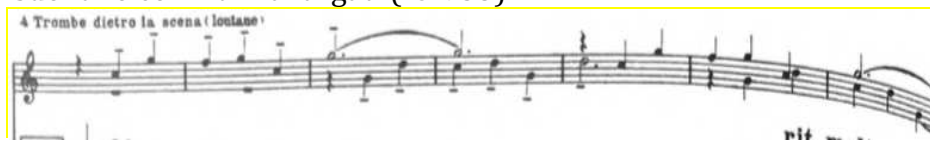
ES.N.33

Maria procede e quattro trombe dietro la scena suonano a festa, per indicare la sua dipartita (ES.N.34);



ES.N.34

il coro interno canta l'Alleluia. La scena si conclude con le trombe che risuonano con ritmi allargati (ES.N.35).



ES.N.35

Cala il sipario.

Il linguaggio musicale impiegato dal compositore riprende la sua idea di 'poetica'²¹⁵: il testo determina il dramma, dunque anche la musica. Vengono impiegati stili diversi in funzione del testo: inizialmente Ghedini utilizza timbri wagneriani per disegnare l'atmosfera di disumanità e di sporcizia (il bitume trasportato dagli schiavi) descritta nel primo atto, ad Alessandria, dove i prigionieri lavorano incessantemente. Il tema dello sfruttamento riporta alla mente la tematica dello schiavismo dell'elfo Alberich ne *L'Oro del Reno*.

Il compositore descrive Maria con melodie dall'aspetto 'orientaleggiante' quale la scala minore napoletana per ricordare allo spettatore l'antica seduzione della donna orientale. Ella infatti conosce una evoluzione psicologica che si rispecchia nel linguaggio musicale: la perdita dei cromatismi in favore di melodie in tonalità maggiori nel terzo atto. Il richiamo a Monteverdi, invece, è evidente

²¹⁵ È stato già specificato che Ghedini non ha mai parlato di una sua poetica; infatti egli, a differenza di altri musicisti (Casella, Malipiero), non ha mai dichiarato i suoi intenti, motivo per cui è stato ignorato per molto tempo dagli storici. GUIDO SALVETTI, *L'antipoetica di G. F. Ghedini nella musica italiana tra le due guerre*, cit.

nei salti discendenti o nell'impiego del tritono per indicare i pericoli, o ancora le salmodie quando i personaggi intonano i canti religiosi. Ghedini compone seguendo il suo intuito e non basandosi su sterili tecnicismi. Risulta evidente l'utilizzo di stili differenti plasmati sulle necessità dettate dal testo, scevre da ogni pregiudizio verso la musica del passato, recente e remoto. Il piemontese è riuscito ad impiegare soluzioni diverse all'interno della sua prima opera rispecchiando la sua poetica: quella del testo che diventa musica seguendo il suo intuito. Possiamo dunque definire il compositore eclettico nella misura in cui si riconduce tale caratteristica alla sua idea di composizione²¹⁶.

3.4 La 'chiamata' del mare: tra follia e allucinazione

Il mare è presente nella produzione librettistica a partire dagli albori del melodramma, generalmente privo di specificità, ovvero non compare alcun riferimento al colore dell'acqua, alla temperatura, ma viene raffigurato soltanto come elemento naturale. L'interesse del librettista infatti, è rivolto ai personaggi in riferimento alla loro storia e i loro sentimenti. Il mare è dunque il fulcro dello svolgimento della fabula, svolgendo funzioni diverse tra cui la separazione/ricongiunzione degli amanti (Enzo e Laura ne *La Gioconda*), come mezzo di scoperta di nuove terre (Vasco de Gama per *L'Africaine*) o ancora come soluzione per salvarsi da un pericolo (*La muette di Portici*): il mare dunque determina l'allontanamento del personaggio, volontario o non. È inoltre lo spazio dove avviene la disavventura: la tempesta. Nei libretti del Seicento e del Settecento essa viene provocata dalla divinità dovuta a qualche mancanza del navigante (si pensi all'Idomeneo mozartiano punito per la sua nazionalità); nell'Ottocento compaiono mostri, streghe, inviati dalle divinità (*Macbeth*).²¹⁷

La tempesta, generalmente preannunciata (*Otello*), è un elemento determinante sia per il musicista che può impiegare sonorità particolari, sia per il librettista per lo sviluppo dell'azione, ovvero il conseguente naufragio verso nuove terre. Il musicista infatti per ricreare l'effetto delle onde e del vento utilizza una amalgama di timbri che richiamano talvolta la musica a programma: la tempesta del *Peter Grimes* o quella del *Pelléas et Mélisande* ne sono un esempio.²¹⁸

²¹⁶ Guido Salvetti afferma che Ghedini manca di una vera e propria poetica, definendola antipoetica. Per una attenta disamina si rimanda al suo articolo. GUIDO SALVETTI, *L'«antipoetica» di G.F. Ghedini nella musica italiana tra le due guerre*, in «Studi musicali», I, 1972, n.2, pp. 371-417.

²¹⁷ SALVATORE MAZZARELLA, *Mare immenso ci separa. Il mare nel melodramma*, Sellerio, Palermo, 2002. MARIA ROSARIA CORCHIA, *Verdi, Sanquirico e la (mancata) fantasmagoria del Macbeth, Verdi, «Macbeth», «VeneziaMusica e dintorni»*, lirica e balletto, stagione 2018-2019, pp.110-112.

²¹⁸ GÉRARD CONDÉ, *Guide d'écoute, «Debussy», «Pelléas et Mélisande», «L'Avant Scène Opéra»*, n.266, 2011, pp.8-59. ANDRÉ LISCHKE, *L'Eau et l'Air. Debussy et Bachelard, Ivi*, pp.88-93. *The making of Peter Grimes: Essays and studies*, edited by Paul Banks, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2012. Vi sono altre tempeste quali quella dell'*Otello* e del *Der fliegende Holländer* in cui è presente il riferimento ad una divinità

Meno frequente è la 'chiamata *del mare*' che provoca allucinazioni; è il caso della *Maria d'Alessandria* ove la protagonista avanza in scena accompagnata dall'inquietudine dell'orchestra resa dall'ottavino e dai corni (ES.N.1),



ES.N.1

come se vagasse in una dimensione atemporale (la didascalia riporta: «Maria continua ad avanzare come se non vedesse nulla e non udisse nulla») in una sorta di follia.

Scene di follia e allucinazione hanno contraddistinto eroine donizettiane e belliniane quali Lucia, Anna Bolena, Amina.²¹⁹ Miss Asthon, come Maria, viene colpita da un presagio funesto: l'apparizione dell'ombra dell'amata donna uccisa da un Ravenswood nei pressi della fontana. A nulla valgono le suppliche della damigella Alisa affinché la nobildonna desista da un amore così tormentato. Maria, invece, ode il suono delle onde del mare (la chiamata dunque) che si tramutano nell'immagine della nave pronta a salpare per nuove terre. Anche per ella non valgono a nulla le suppliche degli schiavi di non abbandonare la città («nostra tu sei [...] tu sei la luce»): salperà con Dimo, il navarca, giunto per «rafforzare i remi» e portare i pellegrini in terra santa.

Se da un lato la sua allucinazione la accomuna alla Lucia donizettiana²²⁰ – per la premonizione – dall'altro lato, invece il suo desiderio di scoperta la avvicina all'esploratore Vasco de Gama dell'*Africaine*. Il desiderio di Maria però nasconde un'inquietudine interiore che potrà trovare pace solo partendo per mare. Nell'opera di Ghedini l'allontanamento della donna rappresenta la *conditio sine qua non* per la santificazione. La premonizione di Maria avrà un "lieto" fine con il suo cambiamento, a differenza della *Lucia* dove il monito funesto si trasforma in tragica realtà: la totale pazzia fino al suicidio della protagonista. In *Maria d'Alessandria* la fase finale di estasi mistica viene presentata come una sorta di pazzia/allucinazione –

superiore. THOMAS GREY, *Richard Wagner: Der fliegende Holländer*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000. Per la descrizione della scena d'apertura dell'atto primo dell'*Otello* si consulti il contributo: JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Don Carlos al Falstaff*, vol. 3, EDT, Torino, 1988, pp. 348-372.

²¹⁹ ENID PESCHEL AND RICHARD PESCHEL, *Donizetti and the music of mental derangement: Anna Bolena, Lucia di Lammermoor, and the composer's neurobiological illness*, «YJBM», 1992, May-Jun, 65(3), pp.189-200. EMILIO SALA, *Women crazed by love: an aspect of romantic opera*, «The opera quarterly», X/3, 1994, pp. 19-41.

²²⁰ Per la pazzia di Lucia, Giovanni Morelli parla di «paura e libertà in follia», impiegando la categoria «mitologia» nel processo di trasformazione dal romanzo al libretto. GIOVANNI MORELLI, *La scena di follia nella Lucia di Lammermoor: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, (a cura di) Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 411-432.

ridotta a poche battute –, con l’inserimento della voce del figlio e quelle celesti che accompagnano Maria sino alla morte:

LA VOCE DEL FIGLIO
Maria! [...] Non mi rispondi?
MARIA
Dove sei?
LA VOCE DEL FIGLIO
Lontano.
MARIA
E io non posso raggiungerti, non posso venire a te.
LA VOCE DEL FIGLIO
Verrai, Maria, verrai!
MARIA
Ma per quale cammino?
LA VOCE DEL FIGLIO
Ascolta... ascolta...
LE VOCI CELESTI
Non ancora è compiuta,
nel nome del nostro Signore,
la tua passione, Maria;
non s’è chiusa la tua vita,
risorta dal buio inferno [...]
MARIA
Sia compiuto il suo volere.
LE VOCI
Cammina!
Incontro al sole
MARIA
Incontro al sole...
LE VOCI
Va fino al deserto!
MARIA
Al deserto...

(Atto III, p.46)

Maria può essere santificata grazie alla punizione divina identificata dalla burrasca, elemento necessario al suo percorso: l’intervento del *deus ex machina* provoca dunque la *conditio* per il suo cambiamento. Potremmo considerare 1) il primo atto come l’antefatto in cui si racconta l’angoscia di Maria che ormai è in preda ad allucinazioni: la chiamata del mare che la invita a lasciare il porto sicuro di Alessandria d’Egitto per l’ignoto («io lascerò il mio letto»). 2) Il viaggio, sviluppato nel secondo atto ove si mostra dapprima l’ambiente marinaresco, successivamente la violazione delle regole morali (la corruzione dei pellegrini che abbandonano l’adorazione della croce a favore dei canti di taverna) e marine (i remi e il timone abbandonati con il cielo terso e la successiva deviazione della rotta prestabilita «voglio andare a Bisanzio, la città dorata») determinano la morte del figlio, ucciso dal padre per errore, a cui segue la tempesta, vista come punizione per la lussuria di Maria che ha infestato l’intera nave. 3) Le condizioni meteorologiche avverse causano il naufragio della nave su una terra

sconosciuta, dall'aspetto bucolico, il cui unico superstite è la cortigiana alessandrina.

ANTEFATTO → I ATTO. ALESSANDRIA

VIAGGIO → II ATTO. TEMPESTA

NAUFRAGIO → III ATTO. SANTIFICAZIONE

Il bisogno di andare per mare può essere dunque considerato premonizione per il cambiamento della vita della cortigiana alessandrina.

Presente in scena dalle prime battute, Maria non compare subito davanti agli spettatori: si ode la sua voce da lontano mentre in scena i due aguzzini, Bebro ed Euno, discutono animatamente tra loro e con Dimo, in una sorta di lotta per la supremazia maschile: essi hanno in comune il desiderio di possesso verso Maria, donna dall'animo libero.

MARIA

La notte è salita dal mare;
ha valicato il cielo,
con la muta carovana
delle sue stelle.

Ma una stella s'è perduta.

[...]

La stella perduta è discesa
sul terrazzo della mia casa;
è rimasta a balenare
fra pietra e pietra.

E nessuno l'ha veduta.

[...]

Lascero il mio letto
(dormi mio stanco amore)
salirò a piedi nudi
sul terrazzo color di cielo
dove la stella è caduta.

(Atto I, pp. 5-6)

Le parole della cortigiana appaiono oscure, quasi senza senso: soltanto alla fine dell'opera lo spettatore potrà comprenderne la simbologia del cammino di Maria.

Giunta in scena la donna descrive dettagliatamente il suo tormento sotto forma di allucinazione, accompagnata da un'orchestra che palesa la sua inquietudine interiore, rappresentata dal frammento melodico dell'ottavino e dei corni (ES.N.2):



ES.N.2

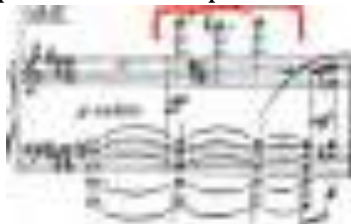
L'inquietudine interiore viene esplicitata dalle parole del racconto della protagonista che la fa apparire in preda alla pazzia:

MARIA
Stanotte mi ha chiamata ancora...
[...]
Il mare, il mare
libero e insonne
che si dibatte sempre
e canta, piange, smania, cerca, implora,
come me... lui mi chiama!
Ma non vi dice nulla la sua voce?
Ma non vedete nulla? ... Io vedo, vedo ...
Le vele gonfie
gli alberi tesi al cielo
la prora contro il sole: e andare, andare,
col vento nei capelli,
verso le città nuove,
le genti sconosciute,
il mondo... Ah, sono stanca
di languire fra i moli e le taverne
contesa dagli schiavi come voi!
(Atto I, p. 11)

Maria ode il mare e il suo rumore la richiama a sé, fornendole l'immagine della nave in movimento, trasportata dal vento, diretta verso nuove terre sconosciute. Vi è in lei una sorta di premonizione funesta («canta, piange, smania»), ma al tempo stesso ella presenta il desiderio di conoscenza «di luoghi nuovi» («e andare, andare, | col vento nei capelli, | verso le città nuove, | le genti sconosciute») che si tramuterà nella conversione alla fede cristiana, dopo la tempesta.

Il racconto dell'allucinazione viene preceduta dalle terzine delle viole e dei violoncelli con l'oboe e il corno inglese, (presagio funesto), che palesano i sentimenti della protagonista; vi è una inquietudine che mostra lo stato confusionale della donna avvolta in un'aura di pazzia. L'unica via di fuga è rappresentata dal viaggio per mare, offertole da Dimo, il navarca pronto a salpare che le promette pieni poteri «questa nave sarà tua». Il librettista utilizza la navigazione per mostrare al pubblico il mondo corrotto di Alessandria d'Egitto, degenerato per volere di Maria: ciò determina la tempesta, intervento divino necessario a ripristinare l'ordine prestabilito.

L'orchestra descrive l'arrivo della tempesta impiegando i tremoli degli ottoni, flauti e violini, che suggeriscono i lampi, esplicitati testualmente qualche battuta più avanti in partitura (ES.N.3).



ES.N.3

I lampi si susseguono repentinamente, preannunciando l'arrivo della tempesta, con l'aggiunta graduale dapprima dei tromboni, successivamente della grancassa e infine la tromba solista con l'effetto di aumentarne la potenza. La tensione crescente delle terzine dell'oboe raggiunge il climax in corrispondenza dello scoccare della freccia, indicato in orchestra dal frammento dei lampi variato con l'aggiunta di abbellimenti (ES.N.4).



ES.N.4

L'uccisione del figlio per mano del padre è enfatizzata dal silenzio su cui si inseriscono i commenti dei pellegrini «non guardare, fratello», «prega il Signore che ti accechi». A Maria non resta che invocare l'aiuto di una divinità: l'arrivo della burrasca è dunque provvidenziale. Le quartine discendenti dei violini ricreano in scena le folate di vento la cui intensità viene resa dall'impiego di timbri diversi: dapprima gli ottoni e il clarinetto, successivamente i corni ed infine i fagotti. L'arrivo della burrasca provoca il deragliamento della nave espresso dalla piena orchestra e dai riferimenti testuali del coro. «Compi la tua giustizia» afferma la protagonista cantando un do sovracuto che chiude l'atto. La punizione determina il naufragio della nave: Maria giunge in una terra di pastori (atto III), identificata dal cambio musicale dal timbro dolcissimo del violino primo che echeggia alla lettura della lettera di Violetta e il coro di pastori. Nell'ultimo atto la donna è pentita della sua condotta, precedente al viaggio, ed è pronta ad espiare i suoi peccati. Trasporta con sé il cadavere del figlio, morto per salvarla, e decide di essere sepolta con lui. La sua penitenza, ovvero camminare nel deserto come atto purificatorio, determina uno stato mentale fatto di allucinazioni che costituiscono l'estasi mistica, rappresentata come pazzia. L'arpa e la celesta accompagnano le parole del Figlio, ormai divinità. La fase mistica viene resa dal dialogo tra la martire e il dio a cui si aggiungono le voci degli angeli che creano una narrazione da sacra rappresentazione. La voce del Figlio, collocata in alto è frutto di uno stato psichico che precede la morte.²²¹ L'impiego della pazzia che accompagna la morte era stata adoperata per le

²²¹ La morte seguita all'estasi mistica è impiegata nella *Thaïs* di Massenet, riprendendo la tendenza culturale francese dell'epoca per cui l'eccessiva emancipazione della donna doveva essere contenuta. Proudhon fu il punto di riferimento della Terza Repubblica: con *La Pornocratie* egli cercò di neutralizzare l'attivismo delle donne; anche Jean Martin Charicot si dedicò allo studio dell'estasi mistica mediante l'analisi di una raccolta iconografica di patologie, riprendendo l'idea di Voltaire secondo il quale la degenerazione è causata dall'arte. CLAIR ROWDEN, *Republican Morality and Catholic Tradition in the Opera. Massenet's «Hérodiade» and «Thaïs»*, Lucie Galland, Weinsberg, 2001, pp. 198-214.

eroine donizettiane: Lucia si uccide in preda alla follia con l'orchestra che racconta il suo stato d'animo; in *Maria* gli stratagemmi applicati sono molto semplici: la voce del Figlio dall'alto, le voci degli angeli e l'Alleluja finale chiudono un'opera religiosa che aveva assunto la fisionomia di un'opera settecentesca ove il *deus ex machina* risolve tutto.

CESARE MEANO

MARIA
D'ALESSANDRIA

Tre atti e quattro quadri
per la musica di

G. F. GHEDINI

Ancima BOLIS Bergamo



ATTO PRIMO

PERSONAGGI :

MARIA

IL PADRE

IL FIGLIO

DIMO

IL CUSTODE DEL FUOCO

L'AGUZZINO BEBRO

L'AGUZZINO EUNO

NEMESIO

MISURIDE

I PENITENTI

GLI SCHIAVI

a Faro d'Alessandria, nel IV secolo

Nella notte profonda si scorge, a sinistra, la base del faro e l'inizio della scala che vi sale. A destra appare un'antica sfinge illuminata vivamente dalla luce del fuoco acceso sulla cima invisibile della torre. In fondo, nell'ombra, una scogliera.

(Il custode del fuoco, vecchio e canuto, è seduto a destra. L'aguzzino Euno è adagiato per terra a sinistra. Irrompe di destra la voce di Bebro, e questi entra spingendo verso la torre, a colpi di sferza, una catena di schiavi recanti otri di bitume e fascelli di legna. La voce di Maria arriva di lontano, accompagnata da un coro festoso, a folate).

Bebro - Su, su, cani tignosi,
vermi infingardi, forza!
Avanti, per la croce,
per le spine e i tre chiodi! Forza, forza!

Gli schiavi - Il fuoco non aspetta,
il fuoco non si appaga:
per ogni passo una pena...

La voce di Maria - *(lontana)*
La notte è salita dal mare;
ha valicato il cielo,
con la muta carovana
delle sue stelle.
Ma una stella s'è perduta.

Il coro - *(lontano)*
Dove sarai... oh canta, oh ridi!
stella perduta... oh danza, oh bevi!
dove sarai?

Gli schiavi - La torre tocca il cielo,
la strada è senza termine:
per ogni passo un tormento...

La voce di Maria - La stella perduta è discesa
sul terrazzo della mia casa ;
è rimasta a balenare
fra pietra e pietra.
E nessuno l'ha veduta.

Il coro - (*lontano*)
Ma che farai... oh canta, oh ridi !
stella perduta... oh danza, oh bevi !
ma che farai ?

(*Gli schiavi salgono alla torre, sempre cantando. Bebro si avvicina a Euno*)

Bebro - (*a Euno*)
E perchè non mi aiuti ?

Euno - (*assorto*)

Ascolto.

Bebro - Che ?

Euno - Le taverne del porto. E questa voce
sopra le altre... Non odi ? E' Maria !

Bebro - Maria !... E tu sospiri !
Ma se è di tutti, come
l'aria, la terra, il mare... la miseria !
Quando c'è prendila,
quando manca aspettala,
poi ridi come ride lei... Ed ora
sali alla torre ; io sono stanco.

Euno - Aspetto.

La voce di Maria - Lascerò il mio letto
(dormi mio stanco amore)
salirò a piedi nudi
sul terrazzo color di cielo
dove la stella è caduta.

Il coro - (*lontano*)
Che ti accadrà... oh canta, oh ridi !
stella perduta... oh danza, oh bevi !
che ti accadrà ?

- La voce di Maria** - Si è spenta, si è spenta la stella
fra le mie mani tremanti,
e io sono ritornata
presso il mio stanco amore
per farmi consolare.
- Bebro** - Ma non verrà prima dell'alba.
- Euno** - Aspetto.
- Bebro** - (*furioso*)
Ah, pel demonio!
Sei proprio figlio d'una schiava bianca!
Ma che schiava! Tua madre era una pecora
e tuo padre un cammello
e tuo nonno...
- La voce di Dimo** - (*chiamando di lontano*) Ohè là!
- Bebro** - (*dominandosi*)
Buon per te che qualcuno arrivi...
- La voce di Dimo** - Ohè!
Oh dalla torre! Non udite? Oh servi
del fuoco, il fuoco veglia e voi dormite?
Devo chiamar la capitaneria
con tutte le sue trombe, per destarvi?
Ohè, lassù... oh!
- Bebro** - (*risalendo al fondo*) Chi cercate?
- La voce di Dimo** - Cerco
il custode del fuoco.
- Bebro** - Sali.
- (*Entra Dimo seguito da alcuni marinai, e subito si avvicina al custode*)
- Dimo** - Sei tu il custode?
- Il custode** - (*senza muoversi*) E tu chi sei?
- Dimo** - Dimo, padron di nave.

- Il custode** - E che vuoi ?
- Dimo** - Mi ha mandato
il prefetto dei porti.
- Il custode** - (*sobbalzando*)
Chè? Il prefetto?
- Dimo** - Vuole che tu mi venda
dieci schiavi da remo.
- Il custode** - Son custode del fuoco, non mercante.
- Dimo** - Ma il prefetto e il patriarca...
- Il custode** - Anche il patriarca
- Dimo** - ... han disposto ch'io parta in tutta fretta
con la croce sul cassero e le stive
colme di penitenti.
- Il custode** - Penitenti?
- Dimo** - Ora io son giunto ieri,
attrazzato per breve corso. Devo
rinforzare i miei remi, ed i mercati
son chiusi. Dieci schiavi
mi occorrono. Hai inteso? Dieci.
- Il custode** - (*a Bebro*)
Bebro!
- Bebro** - (*a Dimo*)
Vuoi sceglierli?
- Dimo** - Non io... Io bado ai venti
e alle stelle.
- (*Si rivolge ai suoi uomini, che subito escono seguendo Bebro*)
Su, Zoilo!
- Bebro** - (*uscendo*)
Andiamo.
- Dimo** - (*svogliato*)
E questo
è fatto... Ah sorte infame,
vita da schiavi!
Tu sei padrone di cento e cent'altri
son padroni di te.

Su, corri, salpa, naviga,
torna sul mare assassino,
sopporta finchè hai fiato!

(L'aguzzino Euno si fa a destra, chiamando)

Euno - Animo, schiavi!

Fuori la nuova muta, avanti, avanti!

(Una nuova catena di schiavi entra di destra e va verso la torre, come la precedente)

Gli schiavi - La notte è senza aurora,
l'ombra non ha mai fine:
per ogni istante un dolore...

Dimo - Ma così non si parte...

(al custode)

Dimmi tu,

custode, che ne sai

d'una donna che chiamano Maria?

(La catena si arresta di botto. Euno e gli schiavi volgono il capo ascoltando. Ma tosto l'aguzzino si scuote e leva la sferza)

Euno - Avanti, avanti, avanti!

Gli schiavi - Il mio cielo è di fuoco,
il mio mondo è di pietra;
per ogni istante un martirio...

Dimo - *(al custode sempre impassibile):*

Non la conosci? Eppure in tutto il porto,
da taverna a taverna,
da nave a nave solo si racconta
e si canta e si mormora di lei.

Tu chiedi di una donna e cento voci:
Maria! Tu cerchi una compagna e tutti:
Maria, Maria... Dicono che sia bella
come son belle le burrasche e a ognuno
si doni, senza prezzo, senza freno,
sempre viva e inquieta
come il mio mare,
mai sazia nè placata
come il tuo fuoco.

(Il canto lontano risuona ancora, come portato da una folata di vento, poi tace)

Dimmi,
custode: dove posso
trovarla?

(Il custode non risponde)

Tu non sai?

(Dimo si rivolge a Euno, che si fa in disparte scontroso e torvo)

E tu?... Non rispondete...

Il custode - *(scotendosi)*
Navarca, la tua nave porterà
la croce dell'Iddio
che è padrone del mare e della terra...

Dimo - Ebbene?

Il custode - ...e tu vorresti...

(Bebro rientra. Euno va verso il fondo, scrutando nell'ombra, come attendendo qualcuno. Lentamente l'orizzonte comincia a schiarirsi)

Bebro - *(entrando a Dimo)*
I dieci schiavi
son catenati al loro banco.

Il custode - *(sempre a Dimo)*
Va,
va alla tua nave, aduna i pellegrini...

Dimo - *(irridente)*
Tu temi ch'io mi perda.

Il custode - ...issa le vele,
rompi gli ormeggi, parti!

Dimo - Datti pace!
Per non udir cantare le sirene
mi chiuderò le orecchie con la cera
come quel tal navarca d'altri tempi,
che si chiamava Ulisse! *(ride)*

Il custode - Troppo tardi!

Dimo - Che vuoi tu dire?

Il custode - Guarda
laggiù.

(Al fondo, tra gli scogli, come uscendo dall'ombra, appare Maria. Euno le si accosta. Bebro accorre al fondo. Ella avanza lentamente, palesando una crescente inquietudine)

Euno - *(a Maria)* Non accostarti
alla torre!

Bebro - Maria!

(Maria continua ad avanzare, come se non vedesse e non udisse nulla)

Euno - Fèrmati... Ascolta!

Dimo - *(avvicinandosi alla donna)*
Tu sei dunque Maria.

Bebro - *(iroso)* Sì, è Maria :
e questa è la torre del fuoco,
e i servi del fuoco siam noi!
Puoi andartene.

Dimo - *(risentito)* Ehi, là, schiavo!

Bebro - Chi schiavo?
Tu, sozzo greco, per l'anima
di tuo padre morto affamato!

Dimo - Oh bada!

Euno - Dalli, Bebro!
portalo via!

Bebro - *(a Euno)* Sì, portalo via!
Così tu resti solo
con lei; ma lei non sa
che farsene del figlio d'una pecora.

Euno - *(a Bebro)*
E tu di chi sei figlio? Ladro!

Bebro - *(scagliandosi)* Ah!



Maria

- (*imperiosa*)

Basta!

(*Bebro si frena; Euno china il capo*)

Sempre così... non mi sapete offrire
null'altro... Ah, sono stanca!

Euno

- (*timido*)

Che hai?

Maria

- (*misteriosamente*)

Stanotte mi ha chiamata ancora.

Euno

- Chi?

Maria

- Quello che mi chiama sempre... tutte
le notti... ed anche adesso...

Bebro

-

Di chi parli?

Maria

- ...anche adesso mi chiama... ecco... ascoltate!

(*Tutti ascoltano. S'ode il rumore lungo delle onde*)

Il mare, il mare
libero e insonne,
che si dibatte sempre
e canta, piange, smania, cerca, implora,
come me... lui mi chiama!
Ma non vi dice nulla la sua voce?
Ma non vedete nulla?... Io vedo, vedo...
Le vele gonfie,
gli alberi tesi al cielo,
la prora contro il sole: e andare, andare,
col vento nei capelli,
verso le città nuove,
le genti sconosciute,
il mondo... Ah, sono stanca
di languire fra i moli e le taverne
contesa dagli schiavi come voi.
Voglio andar via!

Dimo

- (*erompendo*)

Sì, andare, donna, andare
su di una bella nave, verso i porti

che t'aprono le braccia... Gloria a te!
Sei donna di navarca, non di schiavi;
sei signora di nave,
non di taverna!

- Maria** - (*sprezzante*) Ma chi è costui?
- Bebro** - Non dargli ascolto!
- Euno** - È un pazzo!
- Dimo** - Sì, latrate,
ringhiate, minacciate! Ma tu devi
ascoltarmi, Maria,
se è vero che il mio mare t'ha chiamata.
Son padrone di nave!
- Maria** - (*con improvvisa gioia*) Tu?
- Dimo** - E all'aurora
partirò.
- Maria** - Partirai... Dov'è la nave?
- Dimo** - Al limite del molo
- Maria** - Aspetta!
- (*Accorre a destra. Sale sul piedestallo della sfinge. Ritta fra le zampe di pietra, nella luce del fuoco, ella scruta lontano, verso sinistra*)
- Euno** - No!
Non guardare, Maria!
- Dimo** - (*a Maria*) Ha tre lanterne
a prora.
- Maria** - Tre lanterne... Eccole!
- Euno** - No!
- Maria** - Inchiodasti tre stelle alla tua prora
navarca. E dove
le porterai?
- Dimo** - In Palestina.

Maria - E s'io venissi teco?
Dimo - La mia nave
sarebbe tua!

Maria - *(trionfante)*
Avete udito? O servi
del fuoco: io son padrona
di nave! Con un riso e una parola
ho compiuto l'acquisto;
e se vorrò, domani, a questa fronte
cingerò una corona; se vorrò,
domani tutto il mondo sarà preda
di questa bella mano senza anelli.

*(Richiamati dalla voce e dalle risa di lei si affacciano ed entrano
da ogni parte gli schiavi, quali scendendo dalla torre e quali
entrando di destra)*

Il custode - No, non potrai salire alla sua nave!

Euno - E' consacrata!

Bebro - Porterà i penitenti.

Euno - Avrà la croce
sul cassero.

Maria - *(esitante)*
La croce...

Dimo - Non temere!
Navigherai nascosta nella stiva...

Maria - Sì.

Gli schiavi - Non potrai!

Dimo - ...ma giunti al nostro porto
toglieremo la croce...

Gli aguzzini - No, Maria!

Dimo - ...e andremo ad altri porti...

Schiavi e aguzzini - Non potrai!
Ti scopriranno!

Dimo - ...andremo ad altre terre...

Schiavi e aguzzini - Resta con noi !

Dimo - ...navigheremo ancora
dietro ai tuoi sogni...

Schiavi e aguzzini - No, Maria !

Il custode - (a gran voce) Tacete!

(Tutti, improvvisamente, tacciono. E s'ode il canto dei penitenti, che a poco a poco si avvicina)

Il coro dei penitenti - Lodate il Signore nei cieli,
lodate il Signore sui monti,
lodate il Signore sui mari.
Alleluia !
Cantate la forza di Dio,
cantate la luce di Dio,
cantate la gloria di Dio.
Alleluia !

Schiavi e aguzzini - I penitenti... passano sul molo...
fra poco giungeranno... non seguirli,
Maria... Resta con noi !

Dimo - (a Maria)
Cèlati il volto... scendi...
raggiungi la mia nave...

Euno - Nostra tu sei : con noi devi restare.

Dimo - Volto nascosto... passo di serpente...

Euno - (agli schiavi)
Sei la sola bellezza
per noi, il solo conforto, la vita,
la gioia... che sarà senza di te ?
O palma nel deserto,
riso tra il pianto,
porto felice in mezzo alla burrasca.

(Il canto dei penitenti s'è avvicinato. Nemesio entra per primo, subito seguito da Misuride e da molti altri. Portano croci, bastoni, fardelli, lanterne accese)

Nemesio - (*entrando*)
 Benedetti fratelli,
 nel nome della santa nostra Donna!

Alcuni - Dite : dov'è la nave
 che va per Palestina?

Dimo - Avanti ancora.
 Io sono Dimo, il capo
 di quella nave.

Nemesio - Ah, Dimo...

I penitenti - (*quasi un mormorio*)
 E' Dimo, è Dimo...

Dimo - Seguitate il cammino,
 arriverete tosto...

La voce del padre - (*lontana*)
 Gente... gente
 di Dio!

(*I penitenti, che già si avviavano, nuovamente si arrestano, ascoltano*)

La voce del figlio - (*lontana*)
 Gente di Dio!

(*Entrano di destra, correndo, il padre e il figlio*)

Il padre - Voi portate le croci...

Il figlio - Voi siete penitenti...

Il padre - Lode al cielo!
 Lode al cielo!

Misuride - Chi siete?

Il padre - Non domandate nulla, ma pregate
 per me...

Nemesio - Eh, eh! Ciascuno
 per sè.

Il padre - ...e per mio figlio :
 questo figlio ch'io stavo per uccidere !

Penitenti e schiavi - (*atterriti*)
 Ucciderlo...

Il padre - Pregate !
Pregate !

(Alcuni s'inginocchiano. Tutti fanno cerchio intorno al padre. Il figlio, a sinistra, sta con le mani in croce sul petto)

Io sono il padre
che in un impeto d'ira levò l'arma
sul figlio, puntò l'arma
contro il suo petto, senti
aprirsi la sua carne...
Ma chi s'interpose fra noi?

(Ora anche il padre e il figlio s'inginocchiano. Un senso di religiosa commozione conquista tutti)

Non l'arcangelo tuo, ma tu... tu stesso,
o Gesù, mi apparisti,
mentre la terra e il cielo
sonavan del tuo nome,
che è l'anima del mondo, che è la luce
dei cieli, che è la sola eterna voce
degli angeli... Gesù, Gesù!

I penitenti - *(come pregando)*

Il tuo nome
che è l'anima del mondo, che è la luce
dei cieli, che è la sola eterna voce
degli angeli... Gesù, Gesù!

Il figlio - Fratelli,
io vi mostro la piaga :
qui, a sommo del costato.

(Egli, sempre inginocchiato, si apre la tunica sul petto. I penitenti si avvicinano con le lanterne, guardano)

I penitenti - Sanguina ancora... è ancora aperta... Dio...
Dio di misericordia !

(Il figlio leva il capo, come per guardare il cielo ; ed ecco apparirgli, fra le zampe della sfinge, Maria. Egli balza in piedi)

Il figlio - Ah... quella donna !

(Tutti si volgono. Vedono Maria immobile e ridente nella luce del fuoco)

Il figlio - *(a Maria)*
Chi sei?

Il padre - Figlio!

Il figlio - *(sempre a Maria)*
Non parli?
Sei di pietra o di fuoco?... Oh, gli occhi tuoi
che chiudono una fiamma... non guardarmi...
il tuo sguardo mi avvince... è una catena...
E perchè taci ancora?
Perchè mi guardi sempre? Non hai palpebre
sugli occhi? Non hai voce? Ah, padre, padre,
coprimi il volto!

Il padre - Figlio!

*(Il padre avvolge il capo del figlio nel proprio manto, lo trascina
con sè verso il fondo)*

Misuride - *(con un grido)*
E' Maria d'Alessandria!

I penitenti - E' il mal Nemico!
Sorridente per tentarci!
E' un demone.

Alla nave!

Aita!

Cristo!

Alla nave!

Gesù!

(Affollandosi e sospingendosi i penitenti aggirano la torre e si allontanano verso sinistra. Il navarca li segue, rivolto indietro come per cercare la donna, che è sparita allo scoppiare del tumulto).

ATTO SECONDO

PERSONAGGI :

MARIA

IL PADRE

IL FIGLIO

DIMO

LA CIECA

NEMESIO

ANTIMO

MISURIDE

IL DIACONO SILVERIO

I PENITENTI

I MARINAI

sul mare d' Egitto

QUADRO PRIMO

Sulla nave. Si scorge un tratto della coperta e, al fondo, il cassero cui salgono due scale. Sul cassero è issata una grande Croce. Fra le due scale, al centro, il boccaporto chiuso. Dall'alto pendono in festoni immobili le vele ammainate. Luce di meriggio inoltrato, vivissima. Il mare è fermo. Nessuna nuvola. Pace.

(Qua e là disposti, chi seduto e chi adagiato, stanno i penitenti, fra i quali Misuride, Nemesio, la cieca, il padre, il figlio. Il Diacono Silverio è inginocchiato sul cassero, a piè della Croce. Antimo, curvo sul boccaporto, con altri penitenti, chiama ansiosamente il navarca. Tutti attendono una risposta, che non giunge).

Antimo - Oh Dimo !... Dimo !... Scuotiti, rispondi !

Nemesio - Che giuoco è questo ?

Alcuni - Fingono
di non udire.

Antimo - Dimo !

Misuride - *(sconsolata)*

Nulla.

Il padre - *(accorrendo e aprendosi il passo)*

Largo !

Voglio provare ancora.

(Tenta di forzare il boccaporto, di aprirlo)

La cieca - Ma che fanno ?

Il padre - *(desistendo, con ira)*

Ah ! Dimo, ascolta... Dimo : riconosci
la mia voce?... Navarca !... Parlo a te !

Misuride - Nulla.

Il padre - E il timone ?

Antimo - Come dall'alba : senza timoniere.

- Il padre** - E i remi ?
- Alcuni** - Abbandonati !
- Altri** - *(lamentosamente)*
Nessuno ai remi... Nessuno alle vele...
Nessuno al timone...
- Antimo** - Silenzio !
(Si butta sulla coperta, accosta l'orecchio al tavolato)
- Nemesio** - Che hai sentito ?
- Antimo** - *(rialzandosi)*
Nulla. Mi pareva
che qualcuno chiamasse.
- Il padre** - Ah ! Maledetta
l'alba di questo giorno !
- I penitenti** - Maledetta !
- La cieca** - Non maledite figli, rassegnatevi !
- Antimo** - Tu sei cieca.
- La cieca** - Sì, cieca
come la fede, e vi dico :
pregate.
- I penitenti** - Ma non sai
che questa nave è morta, che dall'alba
non ha più rematori nè nocchiere,
che noi siamo qui soli, confinati
su questa tolda, alla mercè del mare...
- La cieca** - Alla mercè di Dio, fratelli : pace !
- Antimo** - E se non già l'Iddio fosse su noi
ma qualcuno che a Dio volesse toglierci ?
- Alcuni** - Un dèmone...
- Misuride** - *(scattando)*
Sì ! Un dèmone ! Io lo sento !
- Nemesio** - Anch'io.
- Misuride** - Tutto è presagio intorno a noi.

- I penitenti** - (*atterriti*)
Com'è pallido il cielo ! Com'è fermo
il mare ! Non c'è alito di vento...
- Misuride** - Il Nemico è sul mare !
Il Nemico ci spinge a perdizione
e ci guata, c'irride... E dove, dove
andremo noi su questa morta nave ?
- I penitenti** - Gesù, Gesù, proteggici !
(*Il figlio, che finora è rimasto in disparte, assorto e muto, si fa
innanzi con irosa insofferenza*) :
- Il figlio** - Oh, non più,
non più lamenti ! Vada questa nave
cercando il gorgo che l'inghiotta, vada
alla deriva eternamente.
- I penitenti** - No !
- Il figlio** - Ma tu, padre, dovevi
con più forza lasciarmi
il volto nel tuo manto,
dovevi con più forza
seppellirmi nell'ombra, ove ogni sogno
morisse e ogni memoria dileguasse.
- Il padre** - Figlio, non ti comprendo.
- Antimo** - È la follia.
- Aleuni** - Navighiamo coi dèmoni.
- Misuride** - Tacete !
(*Si rivolge ansiosamente al Diacono Silverio, che leva il capo e
ascolta*)
Diacono Silverio, tu proteggici
da quella croce cui ti lega il voto.
Chiama tu sopra noi Colui che guida
le navi in porto e chiude tutto il mare
nel suo mantello ed incatena il vento
con le sue mani. Egli ci può salvare !
- I penitenti** - Benedici, diacono !

La cieca - Prostratevi !
(Tutti si prostrano. Silverio si leva in piedi, nell'atto di benedire)

Il padre - Figlio, figlio, anche tu.

Silverio - Vi benedica
 l'onnipotente Dio, padre, figliolo...
(Sale dall'interno della nave e subito cresce un coro di risa e di urla; i penitenti balzano in piedi atterriti, agitati)

Antimo - E' una canzone
 dalle taverne !

Tutti - Abominio, abominio !

La cieca - Pregate ! Battetevi il petto !

Il padre - Ah no ! Troppo indugiammo !
(Si guarda intorno, si arma di una scure: anche altri si armano e, guidati dal padre, si affollano intorno al boccaporto)

A me, fratelli !

Tutti - Il boccaporto ! Giù, giù il boccaporto !
(Quasi subito ammutoliscono e indietreggiano. Anche le voci sotto la tolda si sono smorzate. Tutti fissano attoniti il boccaporto, che nel silenzio, lentamente, s'apre sospinto da alcuni marinai. E ne esce Dimo, pallido, assorto)

Dimo - *(come delirando)*
 Perchè gridate?... Tutto il giorno udii
 le vostre voci. Ma perchè ?

Il padre - Che accade ?

Dimo - Nessuno sa ; nessuno può sapere ;
 ma le burrasche
 passano...

Il padre - Quale dèmone ti opprime ?

Dimo - Un dèmone, sì, un dèmone.
 L'incontrai, nella notte, accanto al mare.
 Su noi era un'immensa vampa rossa.
 Le dissi : « la mia nave sarà tua ».
 E mi seguì strisciando.

- Il figlio** - (*balzando innanzi*) Di chi parli?
- Dimo** - Si celò nella nave. Ed io scendevo
io solo, tutti i giorni,
tutte le notti.
- Il figlio** - Di chi parli?
- Dimo** - Poi...
questa notte... voi tutti dormivate...
e allora, insofferente dell'attesa,
il dèmone balzò dalla sua tana,
apparve : e le mie genti
via buttarono i remi, i pellegrini
via buttaron le croci, e tutto tutto
per un suo sguardo fu dimenticato,
tutto fu calpestato
per un suo bacio.
- I penitenti** - (*sommessamente*) La demenza infuria.
Navighiamo coi dèmoni.
- Il padre** - (*a Dimo*) Signore!
Guardami in volto Dimo, e non sfuggirmi.
Quale follia è la tua?
- La voce di Maria** - Follia divina,
fuoco che non si spegne, e cresce e splende
e s'avvicina...
- (*Tutti ascoltano, impietriti*)
- Il padre** - Chi è che grida?
- La voce di Maria** - Il dèmone!
- (*Apertosi il passo fra i marinai, Maria appare salendo dal boccaporto. Altri marinai la seguono, e alcuni penitenti. I presenti si agitano*)
- Il figlio** - (*in disparte*)
Oh vita, vita. . Ti rivedo ancora,
spietato amore. Ma perchè hai raggiunto

- in mezzo al mare i miei sogni librati
verso di te? Pietà della mia pena,
Dio che vedi e che giudichi, pietà!
- Nemesio** - È quella che ci apparve
sotto la torre.
- Alcuni** - È quella!
- Nemesio** - Ci perseguita!
- Alcuni** - È lei il mal Nemico.
- Altri** - Lei cantava e rideva.
- Tutti** - È l'incarnato
spirito tentatore!
- La cieca** - Ma chi è?
Chi è venuto?
- Maria** - Nè demone, nè spirito!
Se un nome io posso avere, oltre il mio nome
di donna, questo è vita... vita... vita!
- La cieca** - Sacrilegio!
- Maria** - E voi tutti lo sapete,
tutti mi conoscete.
- (Lentamente si avvicina a Misuride)*
- E non tu sola, donna, che nascondi
il bel volto. Sorridi!
Misuride tu sei, la cortigiana
di Cipro. Mi sovvengo d'una notte,
quando due marinai si accoltellarono
per te. E tu ridevi.
- Misuride** - Perchè, perchè mi tocchi ove già sanguino?
- Maria** - Perchè tu rida come allora.
- Misuride** - *(atterrita)*
- Maria** - No!
Riderai, canterai,
non per comando mio, ma per comando
di un'altra donna.

Tu la vedrai guardando in uno specchio
che ho portato con me :
la vedrai tutta bella, tutta bianca,
e non potrai negare
il riso alla sua bocca,
i baci alla sua carne, o mia colomba
sbigottita, mia piccola Misuride.

(Ella abbandona Misuride e di scatto si avvinghia a un penitente)

E tu, dimmi, ricordi le mie danze
sulle mense imbandite, al suon dei flauti ?

*(Il penitente china il capo, esita. Maria accorre verso un altro, e
così via, sempre più accesa, trascinante)*

E tu... tu... guardami !
Sei quello che una sera
gridava : « per un tuo bacio, Maria,
per un tuo bacio »... Ed anche te rammento,
e il tuo compagno, e quelle donne, e voi
che torcete lo sguardo... Tutti, tutti
io vi ritrovo, e in voi, mentre vi parlo,
già si desta e s'impenna
un'onda impetuosa, che soverchia
le vostre forze... O vani paradisi,
crollate ! Qui è la vita vera : qui
dov'io ridendo impero !

*(La folla è immobile, come incantata. Il figlio, sempre in disparte,
non nasconde il suo tormento. Il padre muove contro Maria,
minaccioso, violento)*

Il padre - Infamia su di te, femmina. Guai
a voi, che non vi ribellate. Ah, io solo
contro di te. Lode al Signore. Io basto :
con le mie braccia e col mio cuore. Piègati,
pròstrati, cedi, se non vuoi ch'io spezzi
il tuo riso e la tua vita...

*(Sta per scagliarsi sulla donna, che irridendo lo sfida. Ma Dimo
gli balza alle spalle, lo afferra)*

Ah, sei forte,
più di me... Figlio !... Lasciami... lasciatemi !

(Il figlio si chiude il capo fra le mani, come per non udire. I penitenti sono tuttavia immobili. Alcuni marinai si sono uniti al navarca. Trascinano il padre verso il boccaporto)

Alcuni penitenti - *(esitanti)*
Lasciatelo!

Altri - No, no, giù nella stiva!
Nella stiva!

(Il navarca e i marinai sollevano il padre, che si dibatte e grida, e lo portano, scendendo per la scala del boccaporto, nella stiva)

La voce del padre - La collera di Dio
su di voi; le sue folgori, il suo fuoco
su di voi; le sue tenebre... lasciatemi!

Il figlio - Pietà della mia pena,
Dio che vedi e che giudichi!

Silverio - O divino
pastore degli uomini, pastore
delle stelle...

(Sulla folla dei penitenti e dei marinai scende rapida l'ombra della sera. Il cielo si colora di rosso: senza un velo di nebbia. Maria si è volta verso il diacono)

Dimo - *(riapparendo)*
Maria, hai vinto!

Silverio - No!
(ai penitenti)

Fratelli miei, v'imploro. Qui venite,
con me, sotto la croce. E pregheremo
per non udirla e non vederla più.
Io vi aspetto.

(Nessuno risponde, nessuno si muove)

La cieca - Silverio, io ben vorrei
venire a te... ma chi mi guida?... Io sono
cieca!

Silverio - Vi aspetto.

(L'ombra si addensa sempre di più)

Vi aspetto.

(Rapidamente il figlio si scuote e accorre sul cassero, egli solo, e si butta a ginocchi col capo fra le mani. Silverio, disperato, si accascia)

Misuride - *(timidamente)* Maria,
il tuo specchio...

Alcune donne - Lo specchio...

Alcuni penitenti - Danza, danza,
Maria!

Altri - Canta Maria!

Maria - *(trionfante)* Sì, danzerò,
canterò, esaudirò le mie promesse!
Nella notte che scende, sulla nave
che va per mio volere alla deriva,
io sarò luce, fuoco, giovinezza,
contro l'ombra, quest'ombra...

(La sua voce tentenna. Un'inquietudine, quasi un presagio, colpisce la donna. Ella guarda l'immobile turba che la circonda)

Ma perchè
non parlate?

Tutti - *(incertamente)* Maria...

Maria - *(riprendendosi)* Ecco : chiamatemi,
stringetemi, levatemi
sulle braccia, gridate
il mio nome, chè tutto il mondo v'oda,
il mio nome!

(La turba si stringe intorno a lei, violenta, travolgente. Qualcuno la solleva. Sopra il tumulto ella si dibatte e ride)

Tutti - Maria, Maria, Maria!

QUADRO SECONDO

Ancora sulla nave, come nel primo quadro. E' notte. Il cielo appare folto di nubi. Penitenti e marinai dormono, qua e là adagiati. A sinistra è un giaciglio di vele. Sopra il giaciglio, una lanterna accesa.

(Maria cammina cauta fra i dormienti, spiandone i volti, come cercando qualcuno. A un tratto si arresta, a sinistra)

Maria - *(sommessamente)*
Misuride, non dormi?

Misuride - *(assonnata senza levarsi)*
Penso a Silverio.

Maria - Il diacono?

Misuride - Sì.
Egli non può lasciare la sua croce.
Ha fatto un voto. Io stessa gli portavo
il pane e l'acqua. E questa sera...

Maria - Vuoi
ch'io salga in vece tua?

Misuride - *(riabbandonandosi)*
Così, Maria...
e ora potrò dormire.

(Maria si allontana, cerca fra i gruppi giacenti la via per giungere al cassero. Ma a un punto sobbalza, vedendosi guardata dal figlio)

Maria - Ah!

(lentamente il figlio si leva di tra i dormienti)

Che fai qui?
Mi hai atterrita. Gli occhi aperti, grandi...
E tuo padre?... L'hai sciolto?

Il figlio - No.

Maria - (*stupita*) Non l'hai sciolto?
Il figlio - No, Maria.
Maria - (*ambigua*) E perchè non rimanesti qui con noi?
Il figlio - Non so.
Maria - Menti.
Il figlio - (*sfuggendo*) Non mi ricordo.
Maria - (*incalzando*) Menti ancora.
Il figlio - No.
Maria - E quella sera, dimmi, al porto, quando mi vedesti...
Il figlio - (*insofferente*) Non so.
 Non ricordo... O Maria, misero e solo mi sento, in mezzo a questo buio mare, così grande, terribile...
Maria - Ti perdi nell'ombra.
Il figlio - (*angosciato*) Mi potessi perdere dentro un'ombra anche più fosca!
Maria - Una notte più buia di questa?
Il figlio - Sì, più buia... e senza aurora.
(Una raffica di vento passa fra le sartie, suscitando lunghi gemiti. Le vele appese in alto ondeggiano. La lanterna vacilla. Le nubi si muovono lente)
Maria - (*rabbrivendo*) La morte...
(Si leva in piedi smaniosa) No, non voglio!
 Che sei venuto a fare accanto a me?

Io non amo chi parla
come tu parli,
chi ha il pianto nella gola
come te. Io non voglio che si pianga!
Ma com'è buio! E il vento... come grida!
E le nubi...

(Di nuovo al figlio, violentemente)

Che fai?

Che aspetti? Oh vivi almeno tu col vento
e con Maria! Vinci la tua tristezza!
Baciami!

Il figlio - *(un grido)* No!

*(Si stacca dalla donna, indietreggia. Di nuovo si leva il vento e,
col vento, si odono le voci sonnolente dei penitenti)*

Maria - Perché?

La voce di Misuride - Chi ha gridato?

La voce di Antimo - Silenzio! È ancora notte.

Alcune voci - Chi ha gridato?

Altre - E' Maria...

Altre ancora - Non è Maria...

(Le voci si ripiegano. Il vento tace)

Maria - *(al figlio)*
Perché?

Il figlio - Non so, non so.
Perdei per sempre la mia triste pace
quando ti vidi e, sconosciuta ancora,
t'amai. Ma poi che tu qui m'apparisti
e io ti conobbi quale sei, Maria,
ecco l'amore mio prostrarsi vinto
dal terrore, schiacciato
dallo stupore
di se stesso... Che è,
che è questa demenza che vorrebbe
accarezzare e uccidere?
Chi sei, per me, tu ch'io disprezzo e adoro?

- Maria** - (*sprezzante*)
Pazzie, sogni, stoltezze.
- Il figlio** - Non hai dunque pietà?
- Maria** - (*selvaggiamente*)
Ma che vuoi? Che mi chiedi? Guarda: tutta
la mia bellezza s'offre a te che implori.
- Il figlio** - Una bellezza è in te, che non conosci:
io te l'ho data e tu non te ne avvedi.
- Maria** - Il tuo pianto m'hai dato,
le tue parole vane!
- Il figlio** - (*appassionatamente*)
No, no! Desta il navarca,
scuoti la ciurma!
- Maria** - (*esitante*)
Tu vorresti andare...
- Il figlio** - A un'isola perduta. E sbarcheremo
noi due soli; e vedremo lontanare
la nave; e là vivremo
col nostro amore.
- Maria** - (*ironica*)
Il nostro
amore.
- Il figlio** - (*illuso*)
Ascolteremo
il mare; conteremo
le stelle.
E sapremo rinascere, sapremo
dimenticare... Oh chiama,
chiama il navarca!
- Maria** - (*con improvvisa risoluzione*)
Sì, lo chiamo. Dimo!

(*Il navarca si leva lentamente. I dormienti incominciano ad agitarsi.
A poco a poco tutti si alzano*)

- Desta la nave, scuoti
la ciurma. I rematori
ai remi, il timoniere
alla barra!
- Dimo** - Perchè?
- Maria** - Sono stanca d'indugio e di silenzio.
- Dimo** - Vuoi navigare?
- Alcuni penitenti** - In Palestina!
- Maria** - No!
Voglio andare alla mèta più felice.
- Il figlio** - *(ancora illuso)*
Maria!
- Dimo** - Dove?
- Maria** - *(irridente)*
A Bisanzio!
- Il figlio** - *(disperato)*
Ah mi hai mentito!
- Maria** - Alla città dorata!
- Il figlio** - Mi hai deriso!
- Maria** - Su le vele!
- Il figlio** - Maria! Ascolta!
- (Repentina si leva, di dentro la nave, la voce del padre)*
- La voce del padre** - Io salgo.
Io giungo.
- (Egli appare, uscendo dal boccaporto. È armato d'arco. La cieca lo segue. Crescono le grida del vento e già s'ode, a intervalli, il fragore del mare)*
- Maria** - *(al padre)*
Ah... chi t'ha sciolto?
- La cieca** - Io l'ho sciolto: nell'ombra l'ho trovato...
- Maria** - *(sempre al padre)*
Ma che vuoi? Ma perchè
mi guati?

- Il padre - (*minaccioso*)
Taci! Io sono
l'arma di Dio levata contro te.
Se non cedi t'abbatto.
- Alcuni penitenti - (*al padre*)
Chi t'ha chiamato?
- Dimo - Chi ti ha dato l'arma?
- I penitenti - Regni forse su noi?
- Il padre - Non io, non io, fratelli. La burrasca
regna su noi. L'Iddio chiede vendetta.
Udite il mare.
- (*Penitenti e marinai ascoltano. Il fragore delle onde si fa più
violento. I primi lampi guizzano fra le nubi. Tuoni lontani
rimbombano*)
- I penitenti - (*sgomenti*)
E' vero, è vero.
- Il padre - Udite
le folgori!
- I penitenti - Gesù!
- Il padre - Pregate! Giustiziere io mi farò,
per tutti voi.
- (*Maria si rivolge al padre, impetuosa, selvaggia*)
- Maria - Che puoi osare tu?
- Il padre - Bada!
- Maria - Colpisci!
- Il padre - Invoca Dio!
- Maria - Non giova!
- Il padre - Guarda il cielo!
- Maria - Non vale!
- Il padre - (*invocando il dardo*)
Vuoi morire
co' tuoi peccati?
- Maria - Voglio disarmarti
con questo sguardo fermo.

Il padre - E non t'accorgi
di guardare la morte?

Maria - Non la vedo!

Il padre - Ah, Dio Signore, t'obbedisco!

Il figlio - No!

(Il padre scocca il dardo, fulmineo. S'ode un grido del figlio, cui risponde un grido di Maria. Il giovane s'è buttato dinanzi a lei; ha ricevuto nel petto il dardo; è caduto ai suoi piedi. La turba mareggia e s'impetra. Il padre guarda attonito, come se non comprendesse)

Dimo - *(sommessamente al padre)*
Non guardare, fratello!

Misuride - Non guardare!

Antimo - Prega il Signore che t'acciechi!

(Il padre d'un tratto si scuote, spezza l'arco, lo butta)

Il padre - Dio!
Per questo mi salvasti
la prima volta? A questo mi serbavi?

(Accorre brancolando verso il figlio caduto)

Figlio, figlio... mia carne...

Maria - *(ferocemente)*
Va via! Che vuoi da lui?
Tu l'hai ucciso. Va!

Il figlio - *(un gemito)*
Maria!

Maria - *(con improvvisa pena)*
Mi chiama...
Mi chiama... Oh nome mio
sulla tua bocca... Ma che mai potrò
risponderti? Che mai
potrà donare a te la mia miseria?

Il figlio - Maria!

- Maria** - *(sempre più angosciata)*
 Orrore, orrore
 di me, che non ti posso consolare,
 che solo posso urlare il mio dolore
 sopra di te,
 che muori della morte ch'era mia.
- Il figlio** - Non mi rispondi...
- Maria** - *(guardandosi intorno)*
 Chi mi aiuta?
- Il figlio** - Solo
 mi lasci.
- Maria** - Ah no, no no!
(Ella tende le braccia al cielo, cade in ginocchio, febbrile, appassionata, irriconoscibile)
 Gesù... Signore,
 tu aiutami, soccorrimi,
 dimentica le colpe, fa ch'io possa
 rendere meno atroce questo orrore.
 Fammi capace
 d'amore, di dolcezza, di purezza.
 Dammi un cuore, Gesù!
- (Un attimo: poi il suo volto sorride, le sue mani tremano)*
 Ah ecco... ecco...
 oh mio cuore... mio cuore immenso... come
 bruci, palpiti, canti...
- (Si piega sul morente, regge il suo capo, lo accarezza, lo bacia)*
 T'amo, t'amo...
 così pallido... amore...
 misera carne triste...
 povero sangue... prendi la mia vita...
- Il figlio** - Maria...
- Maria** - ...questa mia vita disperata!
- Il figlio** - Andremo... noi due soli...
- (Il padre si accosta al figlio e a Maria, strisciando sui ginocchi, pietosamente umile)*
- Il padre** - Maria, ti prego; lascia ch'io lo guardi!

Maria - *(con estrema dolcezza)*
Vieni. Tu non hai colpa.
Ora son io che prego,
son io che chiedo d'essere lasciata
accanto a lui, per sempre,
col mio amore fiorito troppo tardi...

Il padre - Figlio... bambino... guardami!

Maria - ...col mio cuore che nacque sol per piangere.

(Un lampo incendia il cielo, seguito da un tuono fragoroso e da un repentino aggravarsi della burrasca)

Ah, sì, sì, Dio Signore, benedetta
la tua burrasca!

(I penitenti si agitano. Altri lampi e altri tuoni)

Dimo - Il timone è perduto!

Penitenti e marinai - Aita!

Dio!

Gesù!

Via dalla tolda!

(La turba si affolla intorno al boccaporto, fra grida e lamenti. Tutti, incalzandosi, entrano. Rimangono Maria e il padre, accanto al figlio, che non dà più segno di vita e, sul cassero, il diacono Silverio, avvinghiato alla Croce che i lampi illuminano)

Maria - *(con gioia selvaggia)*
Scaglia tutte le folgori,
scatena tutti i venti!

Marinai e penitenti - Ai remi!

Dio! Signore!

Chiudete il boccaporto!

Aita, aita!

(Tutti sono scomparsi. Il boccaporto è richiuso. Ancora, dalla profonda nave, salgono le grida imploranti. E la burrasca imperversa)

Maria - Non avere pietà! Apri gli abissi!
Compi la tua giustizia!

ATTO TERZO

PERSONAGGI :

MARIA

ZOSIMO

MAHAT

UN PASTORE

UN ALTRO PASTORE

UN VECCHIO

UNA PASTORELLA

UN VECCHIO

LA VOCE DEL FIGLIO

PASTORI

VOCI CELESTIALI

sulle coste deserte della Galilea

Sulla costa di Galilea. Appare un deserto di rupi. Al fondo un rialzo. A destra una caverna. Lontano il mare.

(È l'alba. Fra le rupi l'ombra è tuttavia densa. Cielo e mare a poco a poco s'illuminano. S'odono voci di pastori, molto lontane).

Le voci dei pastori - Tramontano le stelle...

Ohé, pastori!
Aprite il chiuso.
È l'ora!
Discendete dai monti.
Ohé, pastori!
Tornate al mare...

(Alcuni pastori passano sul rialzo, entrando di sinistra. L'anacoreta Zosimo esce dalla sua caverna. La luce cresce)

Un pastore - Dio ti sorrida, Zosimo.

Zosimo - Buoni pastori, siete voi... Udivo le vostre voci, ma non ero certo. Il sonno mi teneva.

Il pastore - Questa volta l'aurora è sorta prima di te.

Zosimo - Tutta la notte disputai la mia pace alla burrasca, che mandava dal mare le sue grida.

I pastori - Orrende grida, Zosimo! Le greggi atterrite belavano nel chiuso, ed i cani ululavano, e i pastori trepidavano.

Zosimo - L'ira del Signore
è passata sul mare.

La voce d'un pastore - (*lontana*)
Zosimo!

Zosimo - Chi mi chiama?

I pastori - (*guardando a sinistra*)
È Mahat.

Si avvicina.

Corre...

Mahat - (*entrando affannato*) Zosimo!

Zosimo - (*inquieto*)
Che vuoi dirmi?

Mahat - Stanotte .. la burrasca...
ha sommerso una nave.

I pastori - (*ansiosi*) Dove?

Mahat - Al largo:
di fronte a quella rupe. Già due morti
han toccato la riva.

(*I pastori guardano il mare lontano, presi da profonda emozione*)

Un pastore - Là .. di fronte
a quella rupe... E il mare è così bello,
così placido e chiaro!

(*Zosimo sale lentamente su d'una rupe: guarda anch'egli il mare*)

Mahat - Uccide e poi sorride. Ma perchè?

Il pastore - Uccide e poi canta cullando i morti.

Zosimo - (*solennemente*)
Signore Iddio, dalla nascente luce
di quest'alba, che splende oltre le tenebre
come la tua promessa indubitabile,
giunga a te la mia voce.

(*I pastori s'inginocchiano*)

Io non ti chiedo:
perchè. M'inchino, o Eterno, al tuo volere,
sia che tu ci sorrida,
sia che tu ci percuota. Ma ti prego,
t'imploro: fa che il tuo tremendo mare
si trasmuti in lavacro di purezza
per le anime dei miseri perduti;
chiama ai tuoi cieli d'oro, alla tua reggia
sempiterna la ciurma che hai travolta;
perdona ogni peccato, abbi pietà,
sul mare e sulla terra,
di questa umana gente travagliata,
ora e sempre, Signore!

I pastori

Così sia.

(Il santo s'inginocchia, come per ripetere tacitamente la sua preghiera. I pastori si rialzano e si allontanano, silenziosi e commossi. La luce cresce ancora. Lontanissimi, come echi, risuonano nuovamente i richiami che s'udivano all'inizio. Poi, d'improvviso, si ode la voce di Maria, trepidante e incerta, ma vicina)

La voce di Maria - Zosimo...

Zosimo - *(levando appena il capo)*
Che volete
da me?

Maria - Zosimo santo...

Zosimo - *(guardandosi attorno)*
Dove sei,
tu che mi chiami?

Maria - In nome del Signore...

Zosimo - *(alzandosi inquieto)*
Dove sei? dove sei?

Maria - Qui... fra le rupi...
non mi vedi?

(Maria si sporge fra i sassi, a sinistra, come aggrappandosi al ciglio d'una buca)

Zosimo - Ah... ti vedo... Ma che fai,
costì? Donde sei giunta?

Maria - O santo Zosimo,
vorrei che tu pregassi ancora, come
dianzi, per i morti della nave:
i miei compagni.

Zosimò - (*stupito*)
Eri su quella nave?

Maria - Su quella nave.

Zosimo - E fin qui sei venuta?

Maria - Il mare mi ha buttata sulla riva...
come buia la notte!... ho camminato,
ho camminato... e qui sono caduta,
stremata, in questa fossa.

Zosimo - (*accorrendo a lei*)
O creatura...

Maria - (*sollevandosi a fatica*)
Sì... avvicinati... vieni.

(*Ella appare con le vesti a brandelli, scarmigliata e patita. Rimane
sul ciglio della fossa*)

Voglio che tu mi aiuti.
Bisogna sollevarlo, ed io non posso.

Zosimo - (*esitando*)
Ma che mi chiedi?

Maria - (*accennando alla fossa*)
Guarda.

Zosimo - (*guarda e trasale*)
Ah!

Maria - (*dolcissima*)
Perchè ti atterrisci?
È vero: io non ti ho detto: l'ho portato,
l'ho trascinato qui con me... con me...
Non indugiare, Zosimo, ti supplico.
Aiutami.

(Lentamente traggono dalla fossa il corpo del figlio)

Lo puoi
reggere? Come pesano
i morti! Ecco... così...

(Ella compone il cadavere, con religiosa cura)

L'erba sotto la testa...
e le mani sul petto... Guarda, Zosimo.
Ha due ferite:
una quassù, piccola e chiusa come
l'occhio d'un bimbo addormentato, e l'altra
qui, nel costato, o santo, nel costato,
come Gesù!

Zosimo - Sorella!

Maria - *(con crescente esaltazione)*

Ah, tu non sai
che è morto per salvarmi,
è morto per salvare me perduta,
me peccatrice.
Non sai ch'egli mi tolse dall'infamia
che mi teneva e mi levò nel cielo,
mi portò innanzi a Dio,
lui, con questo suo volto di fanciullo,
con la sua voce triste, col suo amore
che piangeva, gridava... Ah, seppelliscimi
con lui, in una sola fossa... io stessa
l'apro...

(Si dibatte per terra, graffiando e percotendo la pietra)

...con le mie mani...
con tutta la mia carne... Ah no, non posso!
La pietra mi tortura... Santo, santo,
chiama i leoni del deserto,
chè vengano, chè squarcino la terra
con l'unghie forti e scavino
la fossa più profonda
del cielo... ed io con lui ..
con lui... per sempre...

(Si abbatte sul corpo del giovane, esausta)

Addio, Zosimo santo, io fui Maria.

Zosimo - *(come al cospetto d'una rivelazione)*
Maria, lode al tuo nome!
Lode alla sempiterna verità
che il tuo martirio novamente svela!

Maria - *(a poco a poco assopendosi)*
La tomba...

Zosimo - Si, Maria.

Maria - *(quasi in delirio)*
La tomba... insieme...
noi due... e ascolteremo
il mare... conteremo
le stelle...

Zosimo - Dormi in pace,
anima tormentata. Dio ti vegli.

(Maria s'è assopita. Cautamente Zosimo sale sul rialzo e chiama a cenni i pastori. Questi arrivano, uomini e donne, guardano curiosi e commossi la sconosciuta. Alcuni, guidati da Zosimo, si avvicinano e, lentamente, senza destare Maria, sollevano il corpo del figlio. Zosimo affida il suo bastone crociato a un vecchio. E camminando dietro questa croce i portatori recano il corpo, passano fra i pastori reverenti, spariscono verso destra, oltre il rialzo. Quindi i pastori si avvicinano a Maria, timidamente).

I pastori - E' bella; bella e strana.
Chi sa donde venuta!
Forse da qualche terra
sconosciuta...

(Maria, senza muoversi, solleva le palpebre, guarda)

Un pastore - *(piano)*
Ci guarda!

Zosimo - *(baterno)*
Maria, sono i pastori,
i miei buoni pastori.

(Maria, sempre immobile, non dà segno di udire)

I pastori

Perchè piangi?

Lèvati da quei sassi. Ti daremo
un buon giaciglio d'erbe e una capanna
che guardi il mare donde sei venuta.
E poi camminerai dietro le greggi
anche tu, come noi, cercando prode
fiorite, verdi pascoli, boscaglie
piene di trilli; e ti riposerai
sul calar della sera, accanto al fuoco,
anche tu, come noi, cantando piano
i canti che al pastore hanno insegnato
il vento, il mare, i fiumi...

*(D'un tratto Maria si leva; cerca il corpo del figlio; balza in piedi con
alte grida)*

Maria

- Ah!... Dove sei?... Dov'è?
Chi me l'ha tolto?... Ah!

Zosimo

- No, Maria, sorella...

Maria

- *(aprendosi il passo fra i pastori)*
Con lui... con lui... per sempre...
lasciatemi!

*(Scende dal cielo, improvvisa, la voce del figlio. Maria si arresta e s'ir-
rigidisce. Tutti tacciono e la guardano)*

La voce del figlio

- Maria!

Maria

- La sua voce...

Zosimo

- *(piano)*
In ginocchio, pastori.

La voce del figlio - Non mi rispondi?

Maria

- *(rivolta al cielo)*
Dove sei?

La voce del figlio -

Lontano.

Maria

- E io non posso raggiungerti, non posso
venire a te.

La voce del figlio - Verrai, Maria, verrai!

Maria - Ma per quale cammino?

La voce del figlio - (*allontanandosi*) Ascolta... ascolta...

(*Il cielo si riempie di voci. Il sole sorge. Maria, trasognata e rapita, continua il suo colloquio col cielo. Zosimo e i pastori, in ginocchio, la contemplan*)

Le voci celesti - Non ancora è compiuta,
nel nome del nostro Signore,
la tua passione, Maria ;
non s'è chiusa la tua vita,
risorta dal buio inferno
come piacque all' Eterno.
Ma ora Egli t'ha giudicata
secondo le tue vie.

Maria - Sia compiuto
il suo volere.

Le voci - Cammina!
Incontro al sole!

Maria - Incontro al sole...

Le voci - Va fino al deserto!

Maria - Al deserto...

Le voci - Il Signore ha giudicato,
ha giudicato!

Zosimo - Dio la chiama, pastori, Dio le parla.

Le voci - (*fra squilli di trombe*)
Consumerai nel deserto
i tuoi giorni e le tue notti :
e la vita ti parrà eterna.
Per il tuo sonno le pietre,
per la tua fame la polvere,
per la tua sete il fuoco.
Il Signore ha giudicato,
ha giudicato!

Maria - Si... vado... cammino...

(I pastori si rivolgono a Maria con appassionato fervore. Alcuni muovono verso di lei, come per seguirla)

I pastori - Maria, noi bacciamo la terra
ove posi i tuoi nudi piedi;
benediciamo il sole
che ti porta la voce del cielo.

Maria - Sia benedetto il tuo volere... Vado
verso te che sorridi...

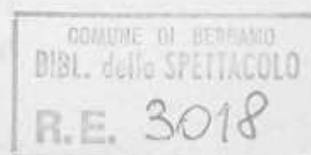
I pastori - Maria, rivedremo il tuo volto
illuminato da Dio,
quando le nostre notti
saranno piene di stelle.
Lode al tuo pianto, lode
al tuo sorriso, Maria!

(Ella ha raggiunto il rialzo, procede verso sinistra, sempre guardando il cielo. Il sole la illumina di fronte e, d'attimo in attimo, splende più vivamente)

Maria - *(scomparendo)*
Com'è grande il tuo cielo, com'è bello!

Le voci celesti - Alleluia, alleluia!
Il cielo è il trono di Dio.
La terra è lo scanno dei suoi piedi.
Gloria nei cieli al Signore,
lode alla sua volontà,
sul mare e sulla terra,
nella luce e nelle tenebre,
nella vita e nella morte.
Alleluia, alleluia.

F I N E



PARTE SECONDA

4.1 *Thaïs*: tra *couleur locale* e *antique*

Thaïs affronta la tematica della redenzione della cortigiana che provoca a sua volta la dannazione di colui che l'ha affrancata dal peccato. È un'opera ove al sacro si contrappone il profano, riproponendo una dicotomia largamente sviluppata nell'Ottocento. Ne *Les Pêcheurs de perles* (1863) così come ne *L'Africaine* (1865) vi è la contrapposizione tra due donne: la 'lontana' orientale, talvolta 'sacra' e intoccabile, talaltra generosa, e la 'vicina' occidentale.

Nella seconda metà del secolo, l'emancipazione femminile modifica la percezione della donna da parte del genere maschile¹ che tramuta i cambiamenti sociali mostrando sul palcoscenico la donna vampiro che conduce l'uomo alla perdizione. Vi è anche un incremento di donne che scelgono la vita monastica e che nell'epoca repubblicana vengono assimilate alla primordiale corruttrice, da cui deriva l'immagine di una chiesa decadente². Dalila, Salome e Carmen sono donne la cui sensualità spinge gli uomini che le incontrano a compiere atti deprecabili. L'interesse per le opere che impiegano scenografie esotiche – nutrendo il senso di *dépaysement* – è maggiore in quelle a carattere sacro o biblico³. Infatti, Viale Ferrero considera il caso di *Le Mage* dello stesso Massenet che, seppur utilizzando una scenografia esotica sontuosa, non riscontra un notevole successo; lo stesso si può affermare per *Le Cid*, opera di carattere storico, con ambientazione esotica a cui furono destinate poche rappresentazioni.

La tematica dello spaesamento evolve dalla rappresentazione dettagliata del luogo 'altro' con l'impiego di scenografie che prediligono il dettaglio archeologico alla dimensione onirica. La *Décadence* mostra un esotismo ora sontuoso e orgiastico (*Lakmé*), ora peccaminoso e santo come nel caso della *Thaïs*⁴.

Come sottolinea Ralph Locke l'esotismo – al singolare perché in tal modo esso è declinabile – si delinea tramite relazioni di contrasto. Locke individua quattro "binarismi"⁵ per caratterizzare il paradigma dell'esotismo: dalla dicotomia del sé e dell'altro, al vicino e lontano, alla contrapposizione tra luogo reale e immaginato, alla collocazione in una dimensione temporale passata contrapposta al presente. Sono contrasti che permettono di definire un luogo esotico. Il luogo che sia esotico o no deve tuttavia instaurare un rapporto di identità con il personaggio, identità che deve essere resa anche musicalmente: i luoghi esotici si caratterizzano per l'impiego di alcuni schemi melodici e armonici ricorrenti, quali cromatismi, abbellimenti, impiego di particolari strumenti musicali che contribuiscono a definire il luogo

¹ Ne *La Pornocratie* Proudhon considera le donne emancipate che non si limitano al semplice ruolo di mogli e madri come prostitute. C. ROWDEN, cit. p.132.

² V. GIROUD, *Couvents et monastères dans le théâtre lyrique français sous la Troisième République (1870-1914)*, cit. pp.51-56. C. ROWDEN, *L'Homme saint chez Massenet: l'amour sacré et le sacre de l'amour*, cit. p.258-259.

³ M. VIALE FERRERO, *La santità sulle scene teatrali*, cit., p.110.

⁴ A. GUARNIERI, *Oriente prossimo e remoto nella musica francese fin de siècle*, cit. pp. 135-136.

⁵ R. P. LOCKE, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, cit.

‘lontano’, contrapponendolo in tal modo al luogo ‘vicino’ identificato da melodie percepite come occidentali.

Nella *Thaïs* la dicotomia, imperniata sulla contrapposizione del sacro al profano, si incarna nell’alternanza tra l’austerità del deserto della Tebaide, culla del cristianesimo delle origini, e la brillantezza della città alessandrina, emblema dell’Oriente, – analizzata con varie sfaccettature nel corso dell’opera. Nella Tebaide avviene la rappresentazione del luogo ascetico ove si inserisce l’oriente tramite la dimensione del sogno (nel primo quadro del primo atto) per ritornare successivamente (nel secondo quadro del terzo atto) assumendo una connotazione negativa, quella dell’incubo. La seguente tabella (TAB.N.1) mostra la suddivisione formale dell’opera.

I.1	La Thébaïde	Visione
I.2	Alexandrie	
II.1	Chez Thaïs	
II.2	Devant la maison de Thaïs	
III.1	L’Oasis	
III.2	La Thébaïde	Incubo e Visione
III.3	La mort de Thaïs	

TAB.N.1

Osservandone l’organizzazione si può facilmente constatare che l’opera rispecchia la contrapposizione di luoghi diversi, tra il sacro e il profano. Trattandosi di un’opera a carattere esotico essa sviluppa la dicotomia del sé e dell’altro, nonché la contrapposizione dei religiosi ai pagani, la donna sensuale all’uomo occidentale ‘indifeso’; infine posizionando il ‘diverso’ in un luogo lontano⁶. In *Thaïs* si verifica l’alternanza dei timbri e delle figurazioni ritmiche, – oltre che dalla scenografia – che delineano ora il luogo esotico, ora l’austero.

Il contrasto tra l’orientale Alessandria e la lontana Tebaide viene indicato dal compositore stesso, come dimostra il seguente appunto, inviato al librettista Louis Gallet, rappresentato da un lato dalla *couleur antique* (cifra della Tebaide) e dall’altro dalla *couleur locale* (caratteristica di Alessandria):

[...] je désire, une dernière fois, redire encore mon sentiment sur les maquettes dont l’impression doit être en relation directe avec le caractère de la partition, en admettant même que je me sois trompé – ce qui est très admissible –

[...] – ainsi il est bien convenu que l’austérité, l’archaïsme, la simplicité la couleur antique doivent appartenir au 1^{er} décor et surtout au dernier! –

– le 2^d acte est au soleil, à la gaîté, à la frivolité, au brillant, à la couleur locale, aux détails amusant. Il faut que l’on vive de la vie de cette époque enfin! –

–Mais pour le 1^{er} tableau et le dernier, il faut un contraste absolu.⁷

Le maquette devono dunque rispecchiare il carattere della partitura, ove il primo e il terzo atto si caratterizzano per il carattere austero, da contrapporsi alla brillantezza del secondo atto. Il primo quadro del

⁶ *Ibidem*

⁷ Nota presente nella lettera del 28 juillet 1893. A. MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, cit. p.119.

primo atto presenta il luogo austero del deserto, identificato con il motivo arcaizzante della Tebaide (ES.N.1),



ES.N.1

che accompagna la gestualità dei cenobiti durante la cena fino alla conferma da parte di Palemone il quale scandisce la regolarità della loro esistenza «Chaque matin, le ciel répand sa grâce | sur mon jardin». La religiosità del luogo viene ribadita dalle salmodie dei cenobiti che invocano l'intervento divino (ES.N.2). La gestualità e il linguaggio musicale affermano la relazione di identità tra i cenobiti e il luogo rappresentato, caratterizzato da una marcata scansione temporale, espressa da una metrica binaria.



ES.N.2

In questa tranquillità si inserisce l'inquietudine di Athanaël (ES.N.3) il quale spiega il motivo della sua «amertume» dovuta alla sacerdotessa infame del culto di Venere, identificata con le terzine (ES.N.4), presenti non soltanto nella linea melodica, ma anche nell'accompagnamento ed enfatizzata da una settima diminuita (ES.N.5). Nel luogo della Tebaide, identificato da ritmi binari irrompe dunque il luogo fittizio che però rappresenta un luogo reale, ovvero Alessandria d'Egitto, rappresentata come detto dalle terzine.



ES.N.3

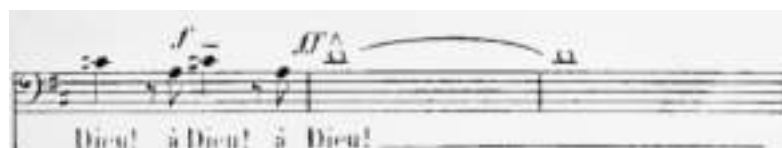


ES.N.4



ES.N.5

Le lancette del tempo tornano indietro alla sua infanzia, periodo durante il quale ha conosciuto l'infame; il ricordo avviene su dolci melodie in Re maggiore «Hélas! Enfant encore» in cui dichiara di voler «gagner cette âme à Dieu» impiegando una cadenza perfetta (ES.N.6):



ES.N.6

Dopo il monito di Palemone di «non mischiarsi con il mondo esterno», i fratelli pregano per l'eletto di Dio, adoperando una semplice salmodia (ES.N.7).



ES.N.7

Congedatisi dopo aver auguratone il buon riposo, nelle mente di Athanaël, rimasto solo, riecheggia il suo racconto sull'operato della cortigiana in tempo binario a cui segue la *Visione*, denotata da settimine e terzine (ES.N.8), suonate dalle arpe poste dietro le quinte⁸;

⁸ Nel primo tableau del primo atto vi è un ensemble strumentale posto dietro le quinte, costituito da un flauto, un clarinetto, una o due arpe e un harmonium di grande formato.

ritmi irregolari che alludono alla città di Alessandria. Allo spazio della Tebaide si contrappone quello della città alessandrina mediante sonorità orientali.



ES.N.8

Si aggiunge il motivo della sensualità della sacerdotessa di Venere (ES.N.9) reso dalla sincope e dai cromatismi, presentato nel suo ingresso in scena ad Alessandria nel secondo tableau del primo atto:



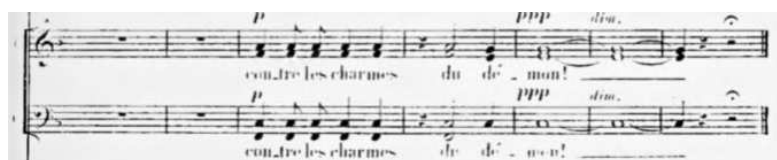
Es.n.9

I tremoli suonati dall'orchestra in buca risvegliano bruscamente il cenobita e la ripresa dei timbri e dei ritmi chiesastici sanciscono nuovamente la preminenza della Tebaide (ES.N.10).



Es.n.10

Dopo aver comunicato l'imminente missione a cui il monaco è destinato, in orchestra risuona nuovamente il motivo della Tebaide su cui si inseriscono i canti a cappella dei cenobiti che invocano il loro dio affinché aiuti Athanaël nel suo intento (ES.N.11)



Es.n.11

Terminato il primo quadro all'insegna del canto gregoriano, il secondo si apre con la solare tonalità di Mi maggiore, nel tempo composto 9/8, ove le sestine assumono una figurazione regolare (ES.N.12), confermando la loro appartenenza alla città alessandrina. Il colore delle arpe, dei violini e dei flauti contribuisce a conferire l'immagine della città lussuriosa.



ES.N.12

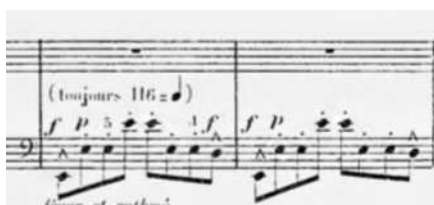
Il colpo della grancassa sancisce l'inizio del nuovo quadro su cui si inseriscono i legni che enfatizzano il contrasto con la Tebaide, conferendo solennità alla scena⁹. Athanaël, giunto presso l'abitazione dell'amico Nicias, viene scambiato per mendicante dal servo. Il cenobita persevera nel suo intento. Questo breve frammento evidenzia la caratteristica della città alessandrina ove la dimensione esteriore predomina su quella interiore. Nell'attesa il monaco respira l'aria della terribile città, ove anche il mare assume una connotazione negativa, «la mer voluptueuse», afferma, poiché vi è la sirena dagli occhi d'oro in grado di incantare chiunque. Terminata la prima parte della sua aria in do minore, invoca gli angeli del cielo in Mi maggiore, tonalità associata alla città alessandrina. Anche l'intervento delle schiave Crobyle e Myrtale è in Mi maggiore ed esse con le loro quartine e le futili risate incarnano l'emblema della donna frivola. La linea melodica di Athanaël varia in funzione dell'interlocutore: quando si rivolge all'amico Nicias la sua melodia impiega sempre semplici intervalli, quando indica Thaïs le terzine si inseriscono nella dimensione binaria del tempo, indicando la contrapposizione tra i due mondi. La sua intenzione di condurla presso un monastero viene evocato con il linguaggio chiesastico (ES.N.13).

⁹ G. CONDÉ, *Commentaire littéraire et musical*, cit. p.33.



Es.N.13

La successiva scena della vestizione è accompagnata da due frammenti che svolgono il ruolo di *couleur* locale, uno l'ostinato (ES.N.14), l'altra la terzina di semicrome (ES.N.15), accompagnate dalle risate delle schiave. Il monaco necessita di essere vestito con «robe d'Asie» per essere introdotto presso il banchetto che Nicias ha preparato per Thaïs.



Es.n.14



Es.n.15

Le terzine cromatiche e le sestine (ES.N.16) accompagnano l'entrata della «Rose d'Alexandrie»



ES.N.16

Thaïs, dopo il suo duettino con Nicias, notato lo sguardo invadente dell'uomo sconosciuto, chiede delucidazioni. Il monaco si presenta e la sua voce rispecchia la sua fede: la linea melodica si caratterizza per le note ribattute e gradi congiunti (ES.N.17).



ES.N.17

La risposta di Thaïs non tarda ad arrivare: la cortigiana invita Athanaël a prendere parte al loro banchetto «Qui te fait si sévère» impiegando una melodia sul ritmo composto 12/8 che presenta le sestine (ES.N.18), a cui si unisce il coro che le fa da eco. Il monaco però si oppone. Il quadro si chiude con la ripresa della melodia della *Visione*¹⁰.



ES.N.18

Nel secondo atto, presso la dimora di Thaïs, ricompare il motivo orientaleggiante delle terzine (ES.N.16). La sacerdotessa ha «l'âme vide»: il canto riflette la sua introspezione. Il cenobita, che ha ascoltato le preoccupazioni della cortigiana, le propone la vita eterna, ottenibile soltanto da un amore divino. La meretrice conosce soltanto l'amore carnale, quello dei baci (ES.N.19), a cui il cenobita contrappone quello eterno (ES.N.20)



Es.n.19

¹⁰ Spesso la ripresa della *Visione* viene tagliata. In realtà la sua riproposizione non è meramente dovuta a funzioni di collegamento tra due atti. Suonata in questo momento, rafforza la sua appartenenza alla città di Alessandria.



Es.n.20

Soltanto bruciando il luogo della sua condanna – eliminando in tal modo la sua relazione di identità con la città Alessandrina – e recandosi presso il monastero, potrà raggiungere l'eternità. Lo scontro tra sacro e profano avviene dunque su due piani: all'interno della dimora nel dialogo tra Athanaël e Thaïs e all'esterno con la presenza di Nicias che, venuto a chiedere alla sua amata un ultimo incontro, presenta la degenerazione che circonda la casa della sacerdotessa, fino a quel momento considerata unica possibilità dalla protagonista stessa. Questa nuova consapevolezza contrastante spaventa la prescelta culminando in una risata isterica, dopo aver opportunamente cacciato il cenobita. Rimasta sola, nella *Méditation* avviene la sua conversione¹¹, affidata al violino solo e al coro a bocca chiusa posto dietro al sipario, come indicato nel *livret*, oltre che all'orchestra.

Nel secondo quadro, la musica non solo ricorda che siamo ad Alessandria (ES.N.21), ma anche che l'intento di Athanaël si è realizzato (ES.N.22).



ES.N.21



ES.N.22

Thaïs ha deciso di lasciare Alessandria per cambiare vita. Il cenobita illustra che «verso l'occidente» vi è il monastero di Albina, citato dai motivi religiosi presentati dall'orchestra. Una settima di dominante enfatizza l'ordine del cenobita di bruciare tutto quello che ricorda la

¹¹ La *Méditation* si caratterizza per la predominanza del linguaggio musicale su quello scenografico, rispecchiando la nuova concezione stilistica del compositore. Si è già affrontata questa tematica nel primo capitolo a cui si rimanda.

vecchia Thaïs. I due raggiungono gli invitati al banchetto, indicato dalla ripresa del frammento esotico (ES.N.23) che



ES.N.23

ripropone l'ambiente della festa ed aggiunge, tramite le parole di Nicias, alcuni ulteriori chiarimenti:

NICIAS Suivez-moi tous, amis!
 La nuit n'est pas finie.
 Le jeu m'a rendu trente fois le prix
 dont je payai la beauté de Thaïs!

(ATTO II.2, p.48)

Dal suo linguaggio si evince chiaramente la tipologia della relazione con Thaïs, un amore votato al piacere e alla lussuria, ottenuto dietro mero pagamento.

Il successivo balletto della Charmeuse, in cui la danzatrice sfoggia la sua bravura canora con le agilità (ES.N.24), assume una funzione coloristica in quanto contribuisce a delineare le specificità della città alessandrina.



ES.N.24

Athanaël e Thaïs entrano in scena per comunicare la conversione della sacerdotessa. Nella scena finale emerge l'atteggiamento della folla: dal disprezzo iniziale per l'uomo, al desiderio di condanna a morte, al facile abbandono dovuto al pagamento con le monete d'oro. La critica e la condanna alla città alessandrina è chiara: luogo di degenerazione, privo di valori, ove le opinioni sono labili.

L'oasi mostrata nel terzo atto, seppur collocata «verso l'occidente» – come dichiarato da Athanaël, è luogo incontaminato, distante sia dall'occidente della Tebaide che dall'oriente. Infatti, i timbri impiegati rimandano a un luogo etereo, reso dal motivo dell'acqua (ES.N.25) che allude al battesimo che la protagonista riceve, poco prima di imbattersi nelle albine che cantano il *Pater noster* (ES.N.26)



Es.n.25



Es.n.26

Nell'oasi la linea vocale mostra la fatica, rappresentata dalle note legate a gruppi di due (ES.N.27) e la presenza di terzine non più percepite come gruppi irregolari, ma assimilate nella fluidità della parola. Athanaël canta in 12/8 – Mi Maggiore, ritmo prediletto di Thaïs, quando si accorge della goccia di sangue sul bianco piede della convertita, ma quando la indica come santa modula in Do maggiore – 4/4. Il battesimo vero e proprio avviene con una metrica di 4/4 «Baigne d'eau mes mains»: il ritmo binario è come detto quello associato alla sacralità.



Es.n.27

Nel secondo quadro del terzo atto, ricompare in scena la Tebaide, mostrata non più nella sua tranquillità, ma durante l'imminente arrivo del temporale, presagio divino. Athanaël, infatti, non beve, né mangia da diversi giorni. La sua inquietudine è esacerbata dall'incubo ricorrente di Thaïs che gli si presenta sotto forma ora di Elena, ora Phryne ora Venere: la visione riprende l'aria «Qui te fait si sévère» in Lab maggiore cantata in scena da Thaïs, vestita come nel secondo tableau del primo atto, e termina con la risata, qui connotazione di demone tentatore. Dopo l'incubo, il cenobita ha una visione: la morte di Thaïs rivelata dalle albine, resa possibile dal sollevamento del

rideau d'air che mostra il giardino delle albine ove la sosia di Thaïs riposa sul letto, come indicato nel *livret*.

Massenet fornisce le indicazioni riguardo questa apparizione in relazione al balletto presente nella prima edizione in una nota inviata al librettista il 23 luglio 1893:

– J'ai vu une porte derrière laquelle, à travers la toile métallique, on verra l'apparition de Thaïs –

– Mais il ne s'agit pas d'une apparition calme, plastique – il s'agit de Thaïs paraissant près de la couche d'Athanaël et tentant par des paroles et encore plus par les gestes qui accompagnent et soulignent cette scène jouée –

– Il y a donc lieu de se méfier de cette forme d'apparition dans une porte –

– Thaïs doit sortir du cadre – bouger –

–Le décor du ballet sera, vous l'avez dit, un décor absolument lumineux, un décor gai, un paradis de plaisir dans un palais féérique¹²

La Tebaide è dunque il luogo ove la sacralità sembra vacillare. Al cenobita non resta che recarsi nell'oasi dalla sua amata che è ormai in procinto di passare a miglior vita. Le parole di Athanaël sull'amore carnale non sortiscono alcun effetto nel mondo incontaminato dell'oasi: Thaïs è in estasi mistica – vede i santi e gli angeli, mentre egli è destinato alla dannazione eterna.

L'opera si caratterizza per il contrasto tra la *couleur antique* cifra identificativa del mondo austero della Tebaide, reso dal colore dei violoncelli, alla *couleur locale*, creata dall'impiego delle arpe, violini e flauti, che mostra una città alessandrina brillante, luminosa e frivola. Questo contrasto si colloca all'interno delle modalità impiegate dai compositori nel corso dell'Ottocento nel definire i luoghi esotici, mediante la contrapposizione del sacro al profano a cui si aggiunge la dimensione del sogno/incubo che contribuisce ad enfatizzare il luogo 'lontano' quale è Alessandria d'Egitto.

Se nell'opera di Massenet Alessandria viene presentata come luogo sia reale sia immaginato, diverso è il caso delle altre due opere qui esaminate, ove la città non viene definita da contrasti timbrici, ma da un «serbatoio d'immaginazione» quale è l'emblema della nave.

4.2 Maria Egiziaca e Maria d'Alessandria: la nave emblema della città

Nel celebre saggio *Des espaces autres*¹³, Michel Foucault divide gli spazi in due categorie: «utopia» ed «eterotopia». L'utopia si caratterizza per l'assenza di un luogo reale; vi sono però dei luoghi reali che sono utopie realizzate ove tutti i luoghi reali vengono rappresentati, costituendo una sorta di contro-luogo. Questi luoghi reali che sono altro da quello che rappresentano sono chiamati eterotopie. Esempio mediano tra utopia ed eterotopia è lo specchio. Lo specchio è un'utopia, in quanto privo di luogo: «nello specchio mi vedo là dove non sono, in uno spazio irrealmente che si apre virtualmente

¹² Nota inviata al librettista Gallet il 28 juillet 1893, riportata in A. MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, cit. pp. 120-121

¹³ MICHEL FOUCAULT, *Des espaces autres*, «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, 1984, pp.46-49.

dietro la superficie, io sono là, dove non sono»¹⁴. Lo specchio però funziona anche come eterotopia poiché:

rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l'attornia ed è al contempo assolutamente irreali perché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo.¹⁵

Come funziona una eterotopia? Quali sono le condizioni che permettono di parlare di eterotopia? L'eterotopia si caratterizza dalla giustapposizione in un unico luogo di diversi spazi tra loro incompatibili,¹⁶ si pensi al teatro che rappresenta sulla scena luoghi estranei gli uni agli altri. L'eterotopia è inoltre connessa allo scorrere del tempo, determinando le *eterocronie*, come accade con i musei e le biblioteche che diventano luoghi di accumulazione; ovvero l'eterotopia funziona quando vi è una rottura con il normale scorrere del tempo. L'eterotopia è inoltre simile alla membrana cellulare: permeabile ad alcuni elementi, impermeabile ad altri.

Tra i vari esempi di eterotopia citati dallo studioso,¹⁷ da quelle di crisi a quelle di deviazione, vi è quella della nave, definita dallo stesso Foucault «eterotopia per eccellenza. Nelle civiltà senza navi, i sogni si inaridiscono, lo spionaggio sostituisce l'avventura e la polizia i corsari.»¹⁸

La nave ha da sempre sollevato problemi per la sua rappresentazione sul palcoscenico. Infatti, può essere talvolta accennata nella scenografia, talaltra rappresentata solamente in parte (vele, porto), altre volte meramente evocata. Nel corso dell'Ottocento, quando oramai il gusto per la spettacolarità dovuta alle macchine scompare, si preferisce sostituire la presenza spaziale della nave con il racconto del personaggio superstite o di colui che rimane sulla terraferma ad osservare la partenza della nave.¹⁹

Le eterotopie, come detto, assumono una funzione in base al parametro temporale, determinandosi come eterocronie. Ne *L'Olandese volante* il viaggio spettrale sulla nave avviene in una dimensione temporale "altra", quasi atemporale²⁰ a cui è condannato il protagonista. Spazio e tempo vengono meno anche in *Tristano e Isotta* in seguito all'ingerimento del filtro amoroso bevuto sulla nave, ove la principessa di Cornovaglia vorrebbe uccidere colui che l'ha

¹⁴ *Ivi*, p.24

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Si farà riferimento alla traduzione italiana: Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, «Collana Eterotopie» n.18, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2011, pp. 19-32.

¹⁷ Foucault elenca una serie di eterotopie da quelle di "crisi" quali prigioni, cliniche psichiatriche, in cui si rifugiano individui in crisi, alle eterocronie quali musei e biblioteche, scrigni di "accumulazione temporale", ma anche il giardino e il cimitero. PAOLO LAGO, *La nave, lo spazio e l'altro. L'eterotopia della nave nella letteratura e nel cinema*, Mimesis, «Collana Eterotopie», n. 337, 2016, pp. 13-19.

¹⁸ Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, cit., p. 32.

¹⁹ SALVATORE MAZZARELLA, *Mare immenso ci separa*, Sellerio, Palermo, 2002.

²⁰ PAOLO LAGO, *La nave, lo spazio e l'altro. L'eterotopia della nave nella letteratura e nel cinema*, cit. p. 137.

privata del suo sposo, destinandola al re Marke²¹. La nave può anche simbolizzare il desiderio di conquista, come accade ne *L'Africaine* in cui Vasco de Gama naviga alla scoperta di nuove terre; o assumere la dimensione dell'erranza nel caso del *Peter Grimes*, ove al marinaio – bersaglio della disapprovazione sociale – non resta che allontanarsi dalla terraferma per suicidarsi nel mare.

In entrambe le opere dei compositori italiani qui esaminate la città di Alessandria d'Egitto viene “trasportata” sulla nave, «serbatoio d'immaginazione», mostrando il volto della città stessa con le sue peculiarità che vengono narrate durante il viaggio. L'erranza assume la valenza religiosa in entrambe le opere perché la rotta è la terra santa.

Nella *Maria Egiziaca* la città viene rappresentata nel primo episodio mostrandone il porto ove ipoteticamente sono attraccate diverse navi, ma nel trittico ne viene disegnata solo una, di cui si intravedono solamente l'albero maestro e le vele. Viene lasciato all'immaginazione dello spettatore il completamento del quadro: ovvero la presenza di diverse navi, per ricostruire mentalmente il porto. L'ambiente marino viene reso dal gioco della Zara che caratterizza l'atmosfera allegra e leggiadra dell'equipaggio. Lo spazio viene dunque evocato e ricreato dal linguaggio dei marinai, in cui si inserisce dapprima Maria e successivamente il Pellegrino. La nave accoglie dunque al tempo stesso lo spazio del piacere e quello della devozione, funzionando da eterotopia che giustappone spazi in realtà diversi.

La fantasia viene ulteriormente sollecitata nell'*Intermedio I* dove, a mo' di poema sinfonico²², la musica descrive il viaggio della nave, un viaggio blandamente lussurioso²³, come suggerito dalla didascalia che riprende le parole del Cavalca:

E per tutto quel viaggio la mia vita non fu altro se non ridere e dissolvermi in canti e in giuochi vani e inebriarmi a fare avolterii ed altre cattive e laide cose... Onde, quando mi ripenso, mi maraviglio non poco come il mare sostenne tante mie inquitadi, e non si asperse e inghiottirmi viva via. Ma come io veggio, l'onnipotente e pietoso Iddio m'aspettava a penitenza.

In questo intermezzo sinfonico viene condensata la vita marina: da un lato la spensieratezza dei marinai a cui Maria ha fornito «un bacio per arra» prima di imbarcarsi sulla nave, di cui si possono intuire le conseguenze generate dalla sua presenza; dall'altro il monito del Pellegrino che riesce, probabilmente, ad evitare il naufragio della nave

²¹ In base alla divisione tipologica delle navi attuata da Paolo Lago, quella di Tristano appartiene al tempo stesso sia alla sottocategoria dell'avventura (Tristano) che dell'esilio (Isotta).

²² V. BERNARDONI, «*Maria Egiziaca*», in *Dizionario dell'Opera*, cit.

²³ La lussuria della protagonista nell'opera di Respighi, può essere messa in dubbio studiandone a fondo l'opera. La sensualità della cortigiana viene delineata in maniera blanda nel primo episodio, quando Maria cerca di sedurre il marinaio per salpare. L'erotismo della protagonista si limita soltanto a «un bacio per arra» e alle parole «gioioso farò il tuo viaggio». È la didascalia del Cavalca a descrivere sinteticamente le caratteristiche del viaggio. Dubbi riguardo alla lussuria della protagonista sono stati mossi anche dalla studiosa Mercedes Viale Ferrero. MERCEDES VIALE FERRERO, *La santità sulle scene teatrali*, cit.

– che invece avviene nella *Maria d'Alessandria* – il cui approdo in terra santa viene accompagnato dal rallentando orchestrale.

La nave si costituisce dunque come 'luogo altro' rispetto alla realtà, un non-luogo – per usare una recente e riveduta terminologia di Marc Augé²⁴ – dove si giustappongono spazi diversi, tra loro incompatibili. Il non-luogo viene così definito per la mancanza della relazione di identità tra gli individui che occupano quel luogo e il luogo stesso. Il non-luogo può essere un luogo per alcuni e un non-luogo per altri. Augé propone come esempio l'aeroporto ove i passeggeri si trovano in un non-luogo, in quanto non vi è alcuna relazione di identità tra essi, ma al tempo stesso si configura come luogo per coloro che vi lavorano. Allo stesso modo la nave è il luogo identitario dei marinai, ma per i pellegrini è un non-luogo. Il non-luogo contempla dunque una molteplicità di luoghi al suo interno che permette pertanto di assimilarlo a quello che Foucault ha definito eterotopia²⁵.

Per ovviare alla problematicità della rappresentazione della nave in scena si fa assurgere alla musica, nell'*Intermedio I*, il ruolo di narratore ove i frammenti musicali stimolano l'immaginazione dello spettatore. Al frammento dei marinai (ES.N.1) si alterna quello delle onde (ES.N.2) che suggerisce l'immagine del movimento dell'acqua allo spettatore.



ES.N.1

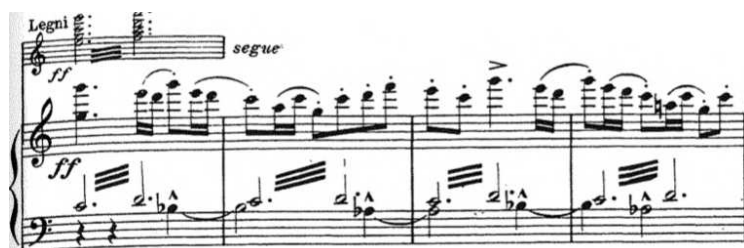


ES.N.2

Il frammento dei marinai viene ripresentato con l'aggiunta dei colori scuri, quali quelli del trombone e del fagotto (ES.N.3), suggerendo un cambiamento, probabilmente di degenerazione del costume sulla nave, ove vi sono i penitenti.

²⁴ Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, traduzione italiana di D. Rolland, Elèuthera, Milano, 2009, pp.75-101. MARC AUGÉ, *I nuovi confini dei nonluoghi*, «Corriere della sera», 12 luglio 2010.

²⁵ L'assimilazione del non luogo al concetto di eterotopia è stato proposto da Sylviane Agacinski per la capitale francese in SYLVIANE AGACINSKI, *La ville inquiète*, «Le Temps de la réflexion», 1987, pp. 204-205. MARC AUGÉ, *Non-lieux*, Seuil, Paris, 1992. (trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, traduzione di Dominique Rolland, Elèuthera, Milano, 1993, p. 102.)



ES.N.3

Infatti, nell'*Allegro energico* viene ripreso il monito del Pellegrino (ES.N.4), presentato nel primo episodio (ES.N.5) per sottolineare la presenza dei fedeli in un non-luogo quale è quello della nave²⁶.



ES.N.4



ES.N.5

L'intervento del Pellegrino determina una modulazione del frammento dei marinai che appare modificato e sfocia nel *Calmando* (ES.N.6), allusione alla tranquillità raggiunta dall'equipaggio della nave, seguito dal mare calmo che ne permette lo sbarco in terra santa (ES.N.7)



ES.N.6

²⁶ I pellegrini non presentano alcuna relazione di identità con i marinai. Essi sono di passaggio esattamente come lo sono i passeggeri dell'aeroporto.



ES.N.7

Nell'opera di Respighi la nave evoca una lussuria appannata, quasi sbiadita – che convive con la devozione; nell'opera di Ghedini, invece la decadenza conduce al naufragio della nave stessa. In *Maria d'Alessandria*, infatti si verifica una concretizzazione della città alessandrina quando la meretrice sulla nave riconosce in ogni pellegrino l'uomo che frequentava le taverne e che per lei bramava:

- MARIA E voi tutti lo sapete,
tutti mi conoscete.
(Lentamente si avvicina a Misuride)
E non tu sola, donna, che nascondi
il bel volto. Sorridi!
Misuride tu sei, la cortigiana
di Cipro. Mi sovvengo d'una notte,
quando due marinai si accoltellarono
per te. E tu ridevi.
- MISURIDE Perché, perché mi tocchi ove già sanguino?
- MARIA Perché tu rida come allora.
- MISURIDE *(Atterrita)*
No!
- MARIA Riderai, canterai,
non per comando mio, ma per comando
di un'altra donna.
Tu la vedrai guardando in uno specchio
che ho portato con me:
la vedrai tutta bella, tutta bianca,
e non potrai negare
il riso alla tua bocca,
i baci alla sua carne, o mia colomba
sbigottita, mia piccola Misuride.
*(Ella abbandona Misuride e di scatto si avvinghia a un
penitente)*
E tu, dimmi, ricordi le mie danze
sulle mense imbandite, al suon dei flauti?
*(Il penitente china il capo, esita. Maria accorre verso un altro,
e così via, sempre più accesa, trascinante)*
E tu... tu... guardami!
Sei quello che una sera
gridava: «per un tuo bacio, Maria,
per un tuo bacio» ... Ed anche te rammento,
e il tuo compagno, e quelle donne, e voi
che torcete lo sguardo... Tutti, tutti

io vi ritrovo, e in voi, mentre vi parlo,
già si desta e s'impenna
un'onda impetuosa, che soverchia
le vostre forze... O vani paradisi,
crollate! Qui è la vita vera: qui
dov'io ridendo impero!

(ATTO II.1, pp.25-26)

Maria smaschera dunque i finti penitenti, o meglio quelli che si proclamano tali, ma che in realtà sono stati peccatori. La loro lussuria, dunque è soltanto celata: infatti alla prima prova i “vani paradisi” crollano.

La nave presenta sia il luogo dei marinai, sia quello dei penitenti, giustapponendo in tal modo luoghi contrapposti. Su di essa i luoghi sono connessi alla suddivisione temporale, verificando il parametro della eterocronia. Sulla nave dunque i peccatori della terra ferma si trasformano in penitenti, caratterizzandosi pertanto in base allo spazio ora negli uni, ora negli altri. Questa giustapposizione determina però un cortocircuito poiché sulla nave, in seguito alla seduzione di Maria le due dimensioni si scontrano, determinando il predominio del male che provoca dapprima la morte del Figlio e successivamente il naufragio, letto come punizione divina dalla protagonista stessa «Non avere pietà! Apri gli abissi! | Compi la tua giustizia!».

Il naufragio della nave non viene mostrato in scena poiché il librettista ricorre all'espedito del racconto. È infatti il pastore Mahat a rivelare il naufragio all'abate Zosimo «Stanotte... la burrasca | ha sommerso una nave. | [...] Al largo: | di fronte a quella rupe. Già due morti | han toccato la riva». A differenza dell'opera di Respighi, qui la nave viene rappresentata scenicamente, dominando l'intero palcoscenico, come dimostrano i bozzetti e le foto di scena²⁷. Lo spazio è dunque reale e viene a caratterizzarsi per la contrapposizione tra il visibile e il nascosto: è infatti nel boccaporto che avviene la vera degenerazione, quella che conduce all'uccisione del Figlio determinando il naufragio della nave. È dunque nel luogo non visibile che avviene la corruzione, evocata in scena dai canti di taverna provenienti dal boccaporto, simboli del caos alessandrino.

4.3 Alessandria, città del caos.

4.3.1 I canti di taverna in Ghedini

L'opera si apre mostrando uno scorcio della città di Alessandria, ovvero il faro. Essa viene delineata a partire dalle prime battute quale ambiente cupo e corrotto ove gli schiavi sono ininterrottamente al lavoro trasportando il bitume e il legname, controllati dall'aguzzino Bebro. Le continue tonicizzazioni²⁸, cifra stilistica del primo atto,

²⁷ Il materiale iconografico relativo alle tre opere analizzate in questa tesi è riportato nell'appendice iconografica.

²⁸ Si ricorda che è stata presentata l'analisi musicale dell'opera nel terzo capitolo a cui si rimanda.

illustrano l'assenza di un centro tonale, metafora della mancanza di regole nella città. Il faro e il porto vengono presentati come luoghi ove impera l'insulto e la violenza, a cui si aggiungono i canti di taverna, soltanto evocati, che completano il quadro denotando la lussuria e il disordine, che non devono essere visibili né alla società, né allo spettatore. Bebro, dopo che gli schiavi sono saliti alla torre, chiede a Euno aiuto, ma questi risponde che è dedito ad ascoltare i canti delle taverne (ES.N.1).

(Gli schiavi salgono alla torre, sempre cantando. Bebro si avvicina a Euno)

BEBRO *(a Euno)*
E perché non m'aiuti?

EUNO *(assorto)*
Ascolto.

BEBRO Che?

EUNO Le taverne del porto. E questa voce
sopra le altre ... Non odi? È Maria!

(ATTO I, p.5)

The image shows a musical score for a scene. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line for Bebro (top), a vocal line for Euno (middle), and an instrumental line (bottom). The second system continues the vocal and instrumental parts. The score is written in a standard musical notation with lyrics in Italian.

ES.N.1

Le taverne vengono evocate da viole, violoncelli e dal clarinetto basso, su cui domina la voce della protagonista. I canti vengono riprodotti nel primo quadro del secondo atto, quando i pellegrini, percepito il presagio funesto²⁹, per via dell'assenza dei rematori e del timoniere, odono urla e grida provenire dal boccaporto. Le terzine cromatiche

²⁹ «MISURIDE: Tutto è presagio intorno a noi. | I PENITENTI: Come è pallido il cielo! | Come è fermo | il mare! Non c'è alito di vento...», libretto, p.21-22.

del clarinetto e dell'ottavino (ES.N.2) suonate “senza colore” come prescritto in partitura rappresentano il presagio funesto.



ES.N.2

Il timpano e la grancassa accompagnano il canto delle taverne a cui si unisce il battito delle mani (ES.N.3), in corrispondenza delle parole «Canta! Ridi! Bevi! Danza!» rese con una melodia in la maggiore.

ES.N.3

Questa volta è Antimo a specificare che «è una canzone delle taverne!». La semplice canzone, della durata di 66 battute, è accompagnata da un crescendo orchestrale rossiniano il cui climax è il silenzio: i penitenti disgustati da ciò che le loro orecchie stanno udendo si avvicinano al boccaporto ammutoliti e le voci interne, sono ormai smorzate.

Si riscontra una concezione spaziale orizzontale che vede sul palcoscenico la parte visibile della nave, ove vi sono i penitenti sconvolti per le melodie appena udite; mentre al di sotto, nel boccaporto, in uno spazio non visibile allo spettatore, vi è il divertimento con i canti della taverna. La contrapposizione tra bene e male viene rappresentata sulla nave che presenta in alto il cassero con la croce e al di sotto il boccaporto, come esplicitato dalla didascalia del libretto:

Sulla nave. Si scorge un tratto della coperta e, al fondo, il cassero cui salgono due scale. Sul cassero è issata una grande croce. Fra le due scale, al centro, il boccaporto chiuso. Dall'alto pendono in festoni immobili le vele ammainate. Luce di meriggio inoltrato, vivissima. Il mare è fermo. Nessuna nuvola. Pace.

Si può facilmente intuire cosa accadesse generalmente nelle taverne, luoghi di aggregazione e di puro erotismo. È lo stesso Duca in *Rigoletto* ad essere attratto da Maddalena nella sua taverna, con l'obiettivo di

sedurlo; tentativo pienamente riuscito in quanto il Duca la definisce «Bella figlia dell'amore». In questo caso però è tutto visibile sia ai personaggi che sono all'esterno (Gilda e Rigoletto) sia allo spettatore, in seguito alla organizzazione spaziale orizzontale creata in funzione drammaturgica per mostrare la dissolutezza del Duca. In *Maria d'Alessandria*, invece, è necessario nascondere la sessualità, in quanto la nave è sacra, per via dei penitenti diretti in terra santa. Dimo, uscito dal boccaporto pallido e assorto, racconta quanto accaduto nella notte.

È il racconto del capitano ad informare i penitenti del motivo dell'abbandono della nave: la presenza di una «vampa rossa», di un «demone» che ha travolto tutti.

DIMO Poi...
questa notte...voi tutti dormivate
e allora, insofferente dell'attesa,
il demone balzò dalla sua tana,
apparve: e le mie genti
via buttarono i remi, i pellegrini
via buttarono le croci, e tutto tutto
per uno sguardo fu dimenticato,
tutto fu calpestato
per un suo bacio.

(ATTO II.1, p.24)

La presenza di Maria, giunta sulla nave con «passo di serpente», ha destato gli animi dei rematori, dieci dei quali schiavi del faro. Nel primo atto viene delineato un aspetto importante: Maria è parte integrante della città. Gli schiavi la percepiscono sia come loro proprietà («nostra tu sei») sia come «luce»³⁰. Maria è dunque l'unico svago che hanno gli schiavi che lavorano incessantemente nella cupa città. Infatti, la stessa protagonista dichiara nel primo atto, dopo aver interrotto una lite violenta tra i due aguzzini che lottano in suo nome, «Ah, sono stanca | di languire fra i moli e le taverne | contesa dagli schiavi come voi.».

Maria è conosciuta non soltanto dagli abitanti di Alessandria, ma anche dagli stranieri. Infatti, Dimo, giunto a chiedere il rinforzo dei remi, vuole conoscere Maria:

DIMO Dimmi tu,
custode, che ne sai
d'una donna che chiamano Maria?
(La catena si arresta di botto. Euno e gli schiavi volgono il capo ascoltando. Ma tosto l'aguzzino si scuote e leva la sferza)
EUNO Avanti, avanti, avanti!
GLI Il mio cielo è di fuoco,
SCHIAVI il mio mondo è di pietra;
per ogni istante un martirio...

³⁰ Nell'ambiente cupo di Alessandria mostrato nel primo atto, mancano i violini che compaiono con l'ingresso di Maria. Si rimanda all'analisi musicale presentata nel terzo capitolo di questa tesi.

DIMO *(al custode sempre impassibile)*
 Non la conosci? Eppure in tutto il porto,
 da taverna a taverna,
 da nave a nave solo si racconta
 e si canta e si mormora di lei.
 Tu chiedi di una donna e cento voci:
 Maria! Tu cerchi una compagna e tutti:
 Maria, Maria... Dicono che sia bella
 Come son belle le tempeste e a ognuno
 si doni, [senza prezzo, senza freno,]³¹
 sempre viva e inquieta
 come il mio mare,
 mai sazia né placata
 come il tuo fuoco.

(ATTO I, p.8)

La reticenza del custode del fuoco alla domanda del navarca dimostra l'importanza della donna nella città. Maria è conosciuta «da taverna a taverna, | da nave a nave» per via delle sue peculiarità quali bellezza e disinvoltura sessuale. Quest'aura di *femme fatale* la caratterizza per la «vampa rossa», simbolo di passione che esala nel boccaporto, nel secondo atto, ove accorrono anche i rematori, determinando l'abbandono della nave e riproponendo quello che accade ad Alessandria, di cui la nave è una rappresentazione.

Il racconto di Dimo ai pellegrini trasporta quindi sul palcoscenico la dissolutezza della notte, evocando il demone responsabile che si concretizza sulla scena. Maria viene immediatamente riconosciuta dai pellegrini.

UN PELLEGRINO È quella che ci apparve
 sotto la torre.
 ALCUNI È quella!
 NEMESIO Ci perseguita!
 ALCUNI È il mal Nemico.
 ALTRI Lei cantava e rideva
 TUTTI È l'incarnato
 spirito tentatore!

Nonostante sia riconosciuta come demone tentatore, pronto a portare scompiglio, i penitenti cedono alla sua tentazione. La prima è Misuride che le restituisce lo specchio che funziona come eterotopia: nello specchio Misuride vedrà un'altra donna, ovvero quella che era, seppur colei che si specchia realmente sia una donna diversa, come dettele da Maria:

³¹ Tra parentesi quadre sono state inserite le parti che sono state eliminate dalla censura e non compaiono nello spartito.

MARIA Riderai, canterai,
 non per comando mio, ma per comando
 di un'altra donna.
 Tu la vedrai guardando in uno specchio
 che ho portato con me:
 la vedrai tutta bella, tutta bianca,
 e non potrai negare
 il riso alla tua bocca,
 i baci alla sua carne, o mia colomba
 sbigottita, mia piccola Misuride.

L'unica opposizione al demonio è rappresentata dal Padre che, privo di forze, viene condotto nella stiva dai rematori. Da questo momento le posizioni sono ribaltate: nel boccaporto si situa la sacralità, mentre nel visibile si fa spazio alla lussuria e alla degenerazione che condurranno inevitabilmente al naufragio della nave. Impera dunque il caos: «Maria hai vinto!» afferma Dimo. Nonostante il diacono Silverio cerchi di radunare sotto la croce i penitenti, l'unica a mostrare interesse è la Cieca che necessita del sostegno fisico, metafora della fede, bisognosa della guida della chiesa.

Misuride restituisce lo specchio a Maria che apre così le danze:

MISURIDE *(timidamente)*
 Maria,
 il tuo specchio...

ALCUNE DONNE Lo specchio...

ALCUNI PENITENTI Danza, danza,
 Maria!

ALTRI Canta Maria!

MARIA *(trionfante)*
 Sì, danzerò,
 canterò, esaudirò le mie promesse!
 Nella notte che scende, sulla nave
 che va per mio volere alla deriva,
 io sarò luce, fuoco, giovinezza,
 contro l'ombra, quest'ombra...
*(La sua voce tentenna. Un'inquietudine, quasi
 un presagio, colpisce la donna. Ella guarda
 l'immobile turba che la circonda)*
 Ma perché
 non parlate?

TUTTI *(incertamente)*
 Maria...

MARIA *(riprendendosi)*
 Ecco: chiamatemi,
 stringetemi, levatemi,
 sulle braccia, gridate
 il mio nome, chè tutto il mondo v'oda,
 il mio nome!

*(La turba si stringe intorno a lei, violenta, travolgente. Qualcuno la
 solleva. Sopra il tumulto ella si dibatte e ride)*

TUTTI Maria, Maria, Maria!

Il suono dell'arpa, della celesta, unite a quelle del flauto e dell'oboe affermano nuovamente l'identificazione della città di Alessandria con la nave. Il tumulto che stringe la donna, ripropone dunque quello che

accadeva nelle taverne di Alessandria. Maria viene stretta dalla folla mentre ride. La degenerazione raggiunta sulla nave è al *clou*. Nel secondo quadro del secondo atto, il dialogo tra il Figlio e Maria illustra il motivo della tristezza del Figlio e l'angoscia di Maria: egli vede nella cortigiana una bellezza nascosta che non è quella esteriore. La donna non comprende le parole del ragazzo e si burla di esso – che vorrebbe sbarcare su un'isola deserta con la donna – comandando a Dimo di recarsi a Bisanzio, «la città dorata». A questo ordine il Padre, che era legato nella stiva, torna sulla tolda per far pentire la donna dei suoi peccati, munito di arco «io sono | l'arma di Dio levata contro di te», accompagnato dall'infrangersi delle onde e il rimbombo dei tuoni che minacciano un'imminente tempesta. A nulla valgono le intimidazioni del Padre: Maria prova a disarmarlo con la sua seduzione; al Padre non resta che far scoccare il dardo, ma quest'ultimo colpisce il figlio che si è gettato davanti alla donna per salvarla. È questo avvenimento che porta Maria a comprendere i suoi peccati e ad invocare la giustizia divina che fa naufragare la nave. È l'intervento del *deus ex machina*, qui non visibile, che riporta l'ordine laddove imperava il caos primordiale.

4.3.2 Il teatro alessandrino emblema del caos

Nell'apparente tranquilla Tebaide i cenobiti consumano la loro cena. All'appello manca Athanaël, l'eletto di Dio, che giunge in scena illustrando ai suoi fratelli il motivo della sua «amertume», ovvero «une pretresse infame | du culte de Vénus», conosciuta quando era ancora un fanciullo. Il pensiero di quella donna lo perseguita anche nel sonno. Egli, infatti, sotto forma di *Visione* trasporta sul palcoscenico la città di Alessandria d'Egitto, identificata con il suo teatro, ove Thaïs seminuda nel teatro alessandrino mima gli amori di Afrodite³², come riportato nella didascalia del libretto:

Il s'endort. Nuit presque noire. Après un instant de calme e de béatitude, au milieu des ténèbres, une balcheur se fait; dans un brouillard apparaît l'intérieur du théâtre à Alexandrie; foule immense sur les gradins. En avant se trouve la scène sur laquelle Thaïs à demi vêtu, mais le visage voilé, mime les amours d'Aphrodite. Dans le théâtre d'Alexandrie, immenses acclamations d'enthousiasme très prolongées. Effect extrêmement lointain. On peut distinguer, mais vaguement cependant, le nom de Thaïs hurlé par la foule. Les acclamations augmentent jusqu'à la fin de la vision, la mimique s'accroissant de plus de plus. [...]

La prima comparsa in scena della città alessandrina avviene dunque tramite la dimensione impalpabile del sogno che identifica la città con l'edificio teatro. Thaïs viene presentata come attrice che incarna l'eros, mimando l'amore pagano. Sulla scena, dalle indicazioni presenti nel *livret*, vi è la sosia che rivolge le spalle al pubblico:

³² Anche Claire Rowden sottolinea la caratteristica di condensazione della Visione in cui i talenti di Thaïs sono banalizzati ad uno striptease che simula l'atto erotico. C. ROWDEN, *Massenet, Marianne and Mary: Republican morality and Catholic Tradition at the Opera*, cit. p.170. Si ricordino anche le pose delle interpreti con il mantello di cui si è parlato nel primo capitolo.

Pendant la Vision, le sosie de Thaïs, portant le meme costume que Thaïs au second tableau du 1^{er} acte, est placé le dos tourné au public sur le praticable K et mime les amours d'Aphrodite.

Il teatro-città ha il suo fulcro nella meretrice Thaïs che ha gettato la città nel caos. La danza della cortigiana, acclamata dalla folla, assume caratteristiche quasi ipnotiche in seguito al gioco di luci previsto³³, paragonabili a quelle di Loïe Fuller³⁴. La visione si caratterizza per la predominanza dell'aspetto visivo, nonostante vi sia l'alternanza tra la sonorità dell'orchestra in buca e quella degli strumenti posti «dans les coulisses», ovvero flauto, clarinetto, arpe e corno inglese a cui si unisce il timbro dell'harmonium, che contribuisce a 'illuminare' gli spazi scenici, allo scopo di far prevalere Alessandria d'Egitto. Fulcro di questo breve brano è il motivo della sensualità di Thaïs (ES.N.1) riproposto accanto alle triadi eccedenti che chiarificano la collocazione spaziale della vicenda. Sul palcoscenico in tal modo Alessandria d'Egitto invade lo spazio della Tebaide, sovrastandolo.



ES.N.1

Dopo il brusco risveglio al cenobita non resta che incamminarsi verso la città maledetta per compiere la sua missione. La città alessandrina è la protagonista all'inizio del secondo quadro del primo atto: la vista panoramica dalla terrazza di Athanaël chiarisce allo spettatore la collocazione geografica, confermata dalle parole del protagonista

Voilà donc la terrible cité!
Alexandrie, où je suis né dans le peché;
l'air brillant où j'ai respiré
l'affreux parfume de la luxure!
Voilà la mer voluptueuse
où j'écoutais chanter la sirène aux yeux d'or!
(ATTO 1.2, p.32)

La solare tonalità di Mi maggiore, in contrapposizione con l'austerità del quadro precedente, presenta una città esotica per via dell'impiego delle arpe, *topos* ampiamente utilizzato come indicatore di luogo straniero. A ciò si unisce la scenografia che mostra la città con una veduta a volo d'uccello che ricalca la conformazione della città di Alessandria, resa dalle carte geografiche note in Francia³⁵.

³³ Nel *livret*, trascritto nell'appendice iconografica, sono prescritte le indicazioni relative all'illuminazione.

³⁴ C. ROWDEN, *Massenet, Marianne and Mary: Republican morality and Catholic Tradition at the Opera*, cit., p. 172.

³⁵ A partire dalla spedizione di Napoleone in Egitto erano state stampate diverse carte riguardanti Alessandria e l'Oriente. È possibile consultarle presso la BnF.



Fig.1 Mappa di Alessandria d’Egitto, (Fonte: F-Pncp)



Fig.2 *La Terrasse de la Maison de Nicias à Alexandrie*, maquette di Eugène Carpezat (I.2), F-Po

Spiegatone in seguito il motivo del suo ritorno al vecchio amico Nicias, il cenobita aspetta la pretesa di Venere che arriverà in seguito, dopo aver terminato la recita a teatro. Nel frattempo Athanaël viene adeguatamente vestito dalle due schiave Crobyle e Myrtales per poter partecipare al banchetto. L’arrivo di Thaïs è preceduto da acclamazioni lontane, come indicato nel libretto:

Grandes acclamations lointaines et prolongées. Au bruit des acclamations, Nicias est remonté vers la terrasse; il a regardé du côté de la ville.

I commedianti, uniti ai suonatori di flauto, istrioni e filosofi, trasportano il teatro alessandrino nell’abitazione di Nicias, precedendo Thaïs la quale danza a ritmo di musica e con disinvoltura, come riporta il *livret*:

- 1° 2 joueuses de flûte qui se placent au milieu du théâtre
- 2° 8 Comédiennes. 2 par 2 elles viennent se placer avant-scène jardin.
- 3° 8 Comédiennes (chœurs sopranos) côté cour
- 4° 8 Histrions, 4 premiers ténors côté cour au-dessus

- 4 seconds ténors côté cour au-dessus
- 5° 8 Philosophes, 4 premières basses au fond
 4 seconds basses au fond
- Les Comédiens et Comédiennes chœurs descendent avant-scène cour.
 Les Philosophes se tiennent sur deux lignes au fond.
- 6° Thaïs après avoir salué les personnages, côté cour, se dirige côté jardin.
Thaïs marche sur le rythme de la musique avec la désinvolture indiquée par
 les danseuses comédiennes à leur entrée. Les Comédiennes ballet font un
 mouvement vers elle.
- 7° 6 Comédiens ballet. Ils se tiennent derrière les philosophes.

Sul palcoscenico, in seguito al numero delle comparse, si crea confusione e diventa difficile distinguere gli istrioni dai commedianti e dai filosofi, come suggerito dal libretto:

Des groupes d'Histrions et de Comédiennes mêlés à des Philosophes amis de Nicias, paraissent sur la terrasse, précédant de peu d'instants la venue de Thaïs.

Il disordine creato viene accentuato dall'esotismo – che ricorda le sonorità della *Carmen* – e che viene espresso dalla musica 'triviale'³⁶ impiegante i tritoni creando in tal modo un effetto di straniamento e delineando in tal modo l'ambiente del teatro e delle figure che in esso si muovono. La folla regala dinamismo al palcoscenico applicando la loro arte performativa. L'uscita di scena delle comparse permette a Nicias e Thaïs di ricavarci un momento di intimità – sotto forma di duetto – durante il quale essi spiegano la natura del loro legame: una relazione fittizia, come lo sono quelle recitate a teatro.

Rientrati nella confusione l'attenzione della donna cade sullo sconosciuto che la osserva insistentemente; «Qui te fait si sévère» canta la seduttrice a cui si unisce il coro incitandolo ad unirsi ai loro festeggiamenti, ma il cenobita rifiuta categoricamente.

Nel primo quadro del secondo atto Thaïs è sola nella sua stanza: può finalmente togliere la maschera della frivolezza e riflettere, abbandonando il ruolo di attrice per tornare ad essere se stessa. Dalla maquette si evince la caratteristica della sua dimora, concepita non soltanto come luogo di incontri, ma anche come tempio di Eros, citando l'altra funzione svolta dalla protagonista³⁷. La dimensione intima si scontra con quella esteriore rappresentata dalle maschere appese sul fondo, poste in corrispondenza di un ingresso e la presenza di un affresco antico stilizzato sulla sinistra – probabilmente per ricordare allo spettatore la collocazione temporale oltre che geografica – raffigurante una danza. Le peculiarità di danzatrice e di attrice, notevolmente ridotte nell'opera, vengono in tal modo accennate nella dimensione visiva.

³⁶ Thaïs, *libretto e guida all'opera*, a cura di Enrico Maria Ferrando, in *Jules Massenet, Thaïs*, cit. p. 27

³⁷ Massenet fornisce indicazioni per lo scenografo Carpezat scrivendo a Louis Gallet: «[...] Et puis aussi un Éros adorable, une petite terre cuite de la grandeur! La Statuette est peinte -comme toutes les statues grecques. J'ai vu des modèles de miroir, exquis. C'est la Renaissance qui a inventé cette sculpture incolore. [...] un Éros qui se trouve dans la vitrines Campana, en sortant du musée égyptien, en passant», in A. MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, cit., p. 119

Rimasta sola la donna può interrogare se stessa attraverso lo specchio «O mon miroir fidèle» che in questo caso funziona come utopia, perché la cortigiana vede la sua bellezza riflessa nello specchio e spera che il tempo si fermi, motivo per cui cerca rassicurazione nella dea Venere. Il caos esercitato dal teatro viene dunque placato dall'invisibile presenza della dea che rassicura la sacerdotessa sull'eternità della sua bellezza, come rivelano le parole della meretrice. La fragilità della protagonista emerge dal dialogo con Athanaël che riesce a convincerla alla conversione: dovrà però bruciare tutto, in quanto unico modo per espiare i suoi peccati e abbattere fisicamente il luogo della frivolezza. Dopo aver operato la purificazione spaziale, Athanaël presenta la nuova Thaïs: la folla reclama la sua diva e notandone il cambiamento vorrebbe uccidere il cenobita. La tenacia del popolo alessandrino ha però durata breve: vengono distolti facilmente dal lancio delle monete d'oro da parte di Nicias.

La città ritorna in scena sotto forma di incubo quando Athanaël, rientrato nella Tebaide, nel terzo atto, non trova più la pace: gli appare Thaïs, quale sacerdotessa di Venere che cerca di sedurlo, ricordandoli l'incontro avuto ad Alessandria, a casa di Nicias. L'ossessione si configura come il diavolo tentatore; Athanaël è ormai destinato ad essere dannato. Vorrebbe amare Thaïs, ma questa è ormai in fase mistica e non può più comprendere le sue parole. Il cenobita ha subito la maledizione della dea Venere perché ormai la fede pagana prevale su quella cristiana.

L'identificazione della città con l'edificio teatro permette di sottolineare ulteriormente l'antico pregiudizio verso coloro che svolgono le professioni quali attrici, istrioni, danzatrici e cantanti, visti come individui degeneri e votati agli istinti triviali. Nell'opera il pregiudizio è moltiplicato esponenzialmente perché il luogo in cui è collocato il teatro è la città esotica, identificata sempre come luogo di lussuria e decadenza.

La città alessandrina, la cui espressione s'incarna nella *femme fragile*, – come detto – viene identificata dal suo teatro. È il teatro il primo luogo che compare nella mente del cenobita, ove Thaïs esercita al meglio le sue doti di attrice e danzatrice; caratteristiche che vengono presentate in scena nel secondo quadro quando i vari personaggi accompagnano la protagonista dopo la sua recita avvenuta a teatro. Questa volta il luogo è l'abitazione di Nicias che però assume i connotati del teatro nonché scenografia per la finta storia d'amore tra lui e Thaïs e il divertimento tra i commensali. Questo incessante e vano godimento termina nella stanza della sacerdotessa ove la donna può chiedere la protezione alla dea Venere circa la sua più grande preoccupazione: la paura di invecchiare. Se nel teatro l'età può essere dissimulata dal trucco, nella vita reale ciò non è possibile. Per questo motivo solo un'entità suprema può garantire l'elisir di eterna giovinezza; ma la bellezza eterna è solo quella interiore, come afferma la dottrina del cenobita che condurrà la protagonista all'eternità per l'interposizione di una divinità cristiana e non pagana.

5.1 Spazio 'creato' ed evocato

L'opera lirica è caratterizzata dall'alternanza di momenti dinamici e statici che rispecchiano quanto richiesto dalla drammaturgia. Nell'opera del Seicento e del Settecento la coesione e l'unità logica vengono espresse dalla «forma chiusa», mentre la «forma aperta» – che caratterizza l'opera italiana e francese –, sgretola le unità temporali¹. Gli studi precedenti hanno affrontato la dialettica tra il «tempo della rappresentazione» e il «tempo rappresentato» (ovvero dell'intreccio), analizzando dunque il rapporto tra il tempo musicale e il tempo drammatico. L'opera lirica consta – oltre alla dimensione testuale e musicale – anche di un terzo parametro, ovvero quello scenico, visibile e invisibile, che entra in rapporto con gli altri linguaggi.

La rappresentazione avviene in uno spazio scenico – il palcoscenico appunto – che riproduce il luogo dove avviene l'azione². Lo spazio rappresentato può essere reale o fittizio, dunque uno spazio *sensibile*³. È in questo spazio «sensibile» che la musica e l'azione si incontrano: «l'opéra n'est pas seulement du théâtre en musique mais de la musique dans un espace théâtral»⁴.

Lo spazio è strettamente collegato alla dimensione temporale: si possono rappresentare contemporaneamente eventi collocati in un asse temporale diverso. La musica fuori scena può rappresentare una profezia, preannunciando quanto accadrà in seguito, oppure può presentare due momenti diversi per il personaggio, delineandosi o come lato psicologico, o rappresentare un luogo diverso, evocato fuori scena, nella stessa dimensione temporale (simultaneamente) impiegando particolari timbri, quali ad esempio le trombe fuori scena sono associate a un momento solenne o ad una dichiarazione di guerra⁵. Lo spazio rappresentato dunque non si limita solo a quello creato sul palcoscenico: i compositori collocano gli strumenti fuori scena per creare ulteriori spazi che, seppur non visibili allo spettatore, moltiplicano gli spazi scenici.

Nel primo atto de *La Traviata* la voce di Alfredo, fuori scena, si inserisce nell'aria di Violetta (ATTO I): la voce lontana – sotto il balcone – rappresenta il pensiero della protagonista che inizia a sperimentare l'inquietudine dovuta alla nascita di un nuovo sentimento (ES.N.1), contrastante con la condotta della protagonista.

¹ CARL DAHLHAUS, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 183-192.

² MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., pp. 3-122.

³ *L'espace «sensibile» de la dramaturgie musicale*, sous la direction de Héloïse Demoz, Giordano Ferrari et Alejandro Reyna, Collection «Arts 8 -Compositions», L'Harmattan, 2018, p. 9.

⁴ MICHEL LEIRIS, *L'opéra, musique et action*, in ID., *Brisées*, Mercure de France, 1966, pp. 279-285.

⁵ MICHELE GIRARDI, «Et vive la musique qui nous tombe du ciel!». *L'espace sensible sur la scène du XIXe siècle*, in *L'espace «sensibile» de la dramaturgie musicale*, sous la direction de Héloïse Demoz, Giordano Ferrari et Alejandro Reyna, cit., pp. 37-58.

il pen-sier, des-vo
(sotto al basso)

A - mar è pal - pito

del - l'a - si - sto

ES.N.1

Un altro esempio verdiano è rappresentato dalla Scena e duetto finale (atto III) del *Rigoletto* ove mentre il gobbo gusta la sua vendetta si ode fuori scena la voce del duca (ES.N.2) che obbliga il protagonista ad aprire il sacco che ha tra le mani, per scoprire che dentro non vi è il corpo di colui che ha umiliato sua figlia, ma il cadavere del suo «angiol» morente.

suo len - zuo - lo! Al - l'on - da! al - l'on ..

DUCA Allegretto ♩ = 438

La don - na è mo - bile qual piuma al ven - to, mu - ta d'ac -

(Fa per trascinare il sacco verso la sponda, quando è sorpreso dalla lontana voce del Duca, che nel fondo attraversa la scena)

Allegretto ♩ = 438

ES.N.2

Talvolta per lo sviluppo del dramma è necessario moltiplicare gli spazi; gli strumenti vengono posizionati fuori scena al fine di suggerire un luogo 'altro'. Nel primo atto della *Manon* l'oste, intento a servire i suoi clienti, sente il rumore delle carrozze, che giungono successivamente in scena, indicate dai borghesi. Le campane in Do, poste fuori scena evocano l'arrivo delle carrozze (scena 3) (ES.N.3), confermate semanticamente nel chœur des bourgeois (scena 4) (ES.N.4):

Scène 3
L'HÔTELIER

[...]
Quelque belle,
ou se moquer de quelque voyageur!
(sentencieusement)
J'ai remarqué que l'homme est très observateur!
(Il entre dans le bureau. La cloche de l'hôtellerie se fait entendre. Les bourgeois et les bourgeoises envahissent peu à peu l'hôtellerie).

Scène 4

CHŒUR DES BOURGEOIS

Entendez-vous la cloche,
voici l'heure du coche,
il faut tout voir, tout voir!
Les voyageurs, les voyageuses,
il faut tout voir!
Peur nous c'est un devoir!
(Lescaut entre, suivi de deux gardes).

Allegro moderato.

TR. Ou se moquer de quelque voyageur!

Allegro moderato. 126 = ♩

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in treble and bass clefs. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the number '126' is written below the piano part.

ES.N.3

Sop. BOURGEOISES. *f* (avec calme).

Ténors.

BOURGEOIS.

Basses.

En - ten - dez - vous la clo - che,

En - ten - dez - vous la clo - che,

En - ten - dez - vous la clo - che,

The image shows a musical score for a four-part vocal choir. The parts are Soprano (Sop.), Tenors (Ténors.), Bourgeois (BOURGEOIS.), and Basses (Basses.). The tempo is marked 'f' (avec calme). The lyrics are 'En - ten - dez - vous la clo - che,'.

ES.N.4

Lo sviluppo dello spazio avviene in questo caso nella dimensione orizzontale, ma esso può articolarsi anche verticalmente. Quest'ultimo è tipico delle scene di apparizione di santi o divinità. In *Le Cid* di Massenet Rodrigò, perduta ogni speranza di vittoria sui mori, rivolge la preghiera «O Souverain» al suo protettore, San Giacomo (ATTO III.7). Un'orchestra «invisibile», – formata da arpe, harmonium e due pianoforti, insieme al coro a bocca chiusa (posto fuori scena) –,

delinea uno spazio verticale ove avviene l'intervento del *deus ex machina* che evoca la dimensione spirituale⁶. Terminato l'intervento divino, torna a predominare il campo di battaglia. In questo caso la scena dell'apparizione circoscrive lo spazio perché l'intervento divino avviene nella tenda di Rodrigo, posta all'interno del campo di battaglia⁷.

Per comprendere la dimensione spaziale sono di importante ausilio materiali quali i *livret de la mise en scène*, libretti ove sono riportate tutte le indicazioni sceniche con gli accessori, indicazioni per i macchinisti, – oltre alle *plantations* – relativi alla produzione francese⁸; per l'Italia invece la tipologia dei *livret* viene importata dalla Ricordi che stampa le *Disposizioni sceniche*⁹. L'analisi della messa in scena è dunque possibile grazie a questi strumenti che, considerati insieme al libretto e al linguaggio musicale permettono di capire profondamente il dramma. Di seguito si analizza lo spazio creato ed evocato nelle tre opere oggetto di questa tesi, utilizzando per *Thaïs* di Massenet il *livret*¹⁰ insieme alla partitura d'orchestra, per *Maria Egiziaca* di Respighi le *Avvertenze sceniche*, pubblicate su indicazione del compositore e del librettista Claudio Guastalla, per *Maria*

⁶ La concezione verticale dello spazio risale al Rinascimento fiorentino quando venivano usate le macchine teatrali. Si pensi alla *Annunciazione* (1439) realizzata nella chiesa della Santissima Annunziata a Firenze, ove venivano impiegate le macchine teatrali del Brunelleschi. ELVIRA GARBERO ZORZI, *Le chiese: SS. Annunziata, Santa Maria del Carmine, San Felice in piazza*, in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, a cura di Elvira Garbero Zorzi e Mario Sperenzi, Leo S. Olschki, Firenze, 2001, pp. 117-133. ANNA MARIA TESTAVERDE, *Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, a cura di Maddalena Spagnolo e Paolo Torriti, Montepulciano, Le Balze, 2004, pp. 63-75. ID., *L'editoria fiorentina della festa e la memoria storica preventiva*, in *Vérité et crédibilité: la construction de la vérité dans le système de communication de la société occidentale (XIIIe-XVIIe siècle)*, Roma-Ecole, l'Harmattan, Paris, 2015, pp.539-552.

⁷ Nel *livret de la mise en scène* i tre tableaux del terzo atto hanno un'unica scenografia, poiché il campo di battaglia è collocato nel sesto e nell'ottavo quadro; nel settimo invece compare la tenda di Rodrigo che è posizionata all'interno del campo. Per maggiori delucidazioni si rimanda a SERENA LABRUNA, *Opéra et mise en scène: Massenet, Corneille et le mythe du Cid*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli studi di Pavia, A.A. 2014/2015.

⁸ H. ROBERT COHEN, *Les Gravures Musicales dans «L'Illustration» de 1843 à 1899*, «Revue de musicologie», 62, 1976, pp. 125-131; ID., *La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au dix-neuvième siècle: les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale*, «Revue de musicologie», 64, 1978, pp. 256-267. H. ROBERT COHEN, MARIE ODILE GIGOU, *Cent ans de mise en scène en France [ca.1830-1930]. Catalogue descriptif*, Pendragon Press, New York, 1986.

⁹ Sono state pubblicate alcune edizioni delle *Disposizioni sceniche*, quelle originali sono facilmente consultabili online sul sito www.internetculturale.it. DAVID ROSEN, MARINELLA PIGOZZI, *Un ballo in maschera di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 2002. JAMES A. HEPOKOSKI, MERCEDES VIALE FERRERO, *Otello di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1994. *Disposizione scenica / per l'opera / Manon Lescaut / di / Giacomo Puccini / compilata da Giulio Ricordi / [...] / Milano / G. Ricordi & c., s.d. [1893]. Disposizione scenica / per l'opera / Aida compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi [...] Milano / G. Ricordi & c., s.d. [1873].* Negli ultimi anni è stata realizzata un'edizione critica del *livret de la mise en scène* di *Madama Butterfly* da Michele Girardi. *Madama Butterfly: mise en scène di Albert carré*, edizione critica di Michele Girardi, EDT, Torino, 2012.

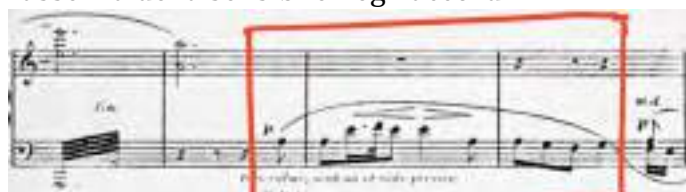
¹⁰ La trascrizione integrale del *livret* è collocata nell'appendice iconografica.

d'Alessandria di Ghedini si fa riferimento alle indicazioni presenti nel libretto e contemporaneamente nello spartito,¹¹ considerando a margine i bozzetti di scena. L'aspetto performativo non è stato tramandato su alcun supporto cartaceo perché il compositore delegò la messa in scena al regista del teatro, Mario Frigerio, come si evince dalla seguente lettera:

Carissimo Carlo,
 Le cose, come Lei dice, stanno prendendo un'ottima piega, ma le noie non mancano! Ultima quella inaspettata della censura per il libretto. Quindi scrivere a Roma, ecc. ecc... Una delizia! Ma ora anche con la censura siamo a posto. Il più grosso me lo aspetto a Bergamo... [...] Per adesso, sull'andamento delle prove di coro (già iniziate), sui figurini, scene, costumi, ecc., nulla so... e nulla voglio sapere. Mi fido delle persone che se ne occupano. D'altra parte penso che l'opera mi fu chiesta (Lei lo sa)... e quindi credo che vorranno allestirla nel modo più decoroso possibile¹².

5.2 Spazio musicale in *Thaïs*

La musica definisce dalle prime battute lo spazio che verrà rappresentato agli spettatori: il motivo solenne dei violoncelli identifica la Tebaide (ES.N.1), luogo remoto e religioso, la cui arcaicità è resa dall'assenza della sensibile negli accordi¹³.



ES.N.1

Le caratteristiche dell'ambiente vengono delineate inoltre dai timbri impiegati ed è la dimensione testuale dei personaggi a far comprendere allo spettatore l'identificazione con il luogo sacro: il pane, il sale e l'issopo. L'unisono dei dodici cenobiti¹⁴, che invocano l'aiuto del Dio (ES.N.2), chiaro richiamo alla musica sacra, assume i tratti del parlato:



ES.N.2

¹¹ La scelta di considerare le didascalie dello spartito confrontate con quelle presenti sul libretto è dovuta all'applicazione della censura all'opera che ha portato alla modifica di alcune parti del dramma.

¹² Lettera di Ghedini a Carlo Pinelli, 14.8.1937, presente in S. PARISE, *Giorgio Federico Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, cit. p. 105

¹³ *Thaïs, libretto e guida all'opera*, (a cura di) Enrico Maria Ferrando, cit., p. 17.

¹⁴ Il numero dodici suggerisce l'identificazione con i discepoli e l'assenza di Athanaël permette di ipotizzare un parallelo con Giuda: il cenobita tradirà la fede religiosa alla fine dell'opera.

Manca all'appello Athanaël, il cui ingresso in re minore (ES.N.3) rompe la quiete delineata in apertura dal la minore: il linguaggio musicale trasporta sulla scena la sua inquietudine:



ES.N.3

Le terzine e le note ribattute rendono la fluidità del disvelamento della causa dell'angoscia de l'«élu de Dieu». Athanaël ricorda il passato, quando conobbe la cortigiana Alessandrina: la città del peccato viene evocata sul palcoscenico e resa musicalmente dalla settima diminuita (ES.N.4):



ES.N.4

Il ricordo della città Alessandrina avviene mediante l'impiego di una melodia densa di cromatismi (ES.N.5), cifra stilistica dell'esotismo,



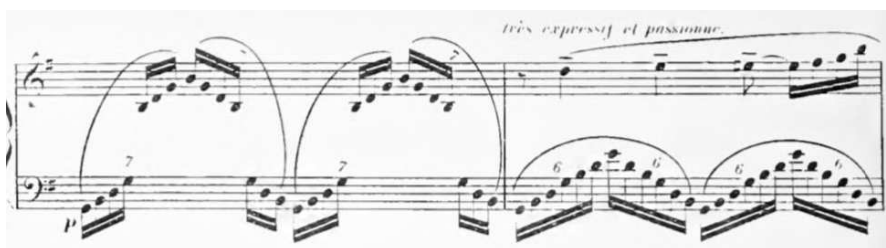
ES.N.5

che culmina con l'intento di conversione ad opera del cenobita il quale subisce il monito del maestro. Palemone riporta nello spazio rappresentato, ovvero nella Tebaide, la tranquillità e la pace con la sua melodia chiesastica (ES.N.6) a cui segue la preghiera dei cenobiti.



ES.N.6

L'inquietudine del cenobita ricompare in una sola battuta seguita dalle sestine che rappresentano la città di Alessandria, evocata nella *Visione* che si delinea come una premonizione poiché la musica anticipa la melodia che accompagnerà i due protagonisti nel secondo atto (ES.N.7).



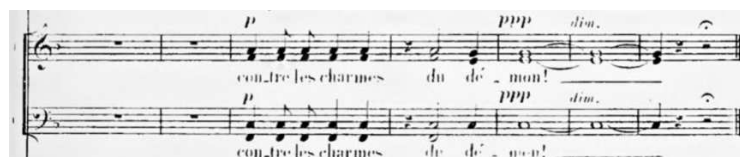
ES.N.7

Il motivo della sensualità di Thaïs trasporta la città alessandrina nuovamente sul palcoscenico, definendone gli spazi. Il racconto del sogno del cenobita viene affidato alla musica e soltanto successivamente viene confermato dal linguaggio testuale: la visione della pretessa di Venere che suscita l'eros del personaggio mimando gli amori di Afrodite. Questa visione può essere letta in chiave freudiana¹⁵ come l'apparizione dell'inconscio del cenobita – che ha oppresso i suoi istinti – e che può far intuire allo spettatore quale sarà il finale dell'opera. Il brusco risveglio conduce al ritorno nello spazio religioso: Athanaël chiama i suoi fratelli perché ha compreso quale sia la sua missione, ovvero convertire Thaïs, la cortigiana. Questa scena ricorda quella dell'apparizione di San Giacomo che predice a Rodrigo la vittoria sui mori. «Arme son cœur pour le combat» (ES.N.8) è quanto affermano i cenobiti: il combattimento di Athanaël è contro i demoni, quello di Rodrigo contro i mori, sullo sfondo di una battaglia religiosa.

¹⁵ MICHELE GIRARDI, «Et vive la musique qui nous tombe du ciel!». *L'espace sensible sur la scène du XIX^e siècle*, cit. CLAIRE ROWDEN, *Massenet, Marianne and Mary. Republican morality and Catholic tradition at the opera*, cit., pp. 169-175.



ES.N.8



ES.N.9

Il rimando all'opera storica *Le Cid* permette di riscontrare la maturità del compositore che fa assumere alla musica il ruolo predominante evitando soluzioni sceniche che in passato avevano mostrato le loro fragilità – tra queste la scena della apparizione di San Giacomo –; in *Thaïs* è la musica a creare lo spazio¹⁶, risultando più efficace di qualsiasi stratagemma scenico.

Nel secondo tableau la musica definisce chiaramente un luogo nuovo: la città di Alessandria (ES.N.10), indicata dalle sestine dei violini nella solare tonalità di Mi maggiore.



ES.N.10

La città viene descritta dal soffice suono dei flauti e dalle melodie delle due schiave Crobyle e Myrtales che presentano una vocalità da soprano *coquette* e definiscono uno spazio frivolo e allegro (ES.N.11), quale è quello della città di Alessandria.

¹⁶ L'importanza della musica in *Thaïs* è stata sottolineata da Gregory Straughn. GREGORY STRAUGHN, *Reconstructing convention: ensemble forms in the operas of Jules Massenet*, cit., pp. 109-128.



ES.N.11

La dimensione spirituale dell'anacoreta si scontra con questo spazio quando dapprima invoca gli angeli del cielo (ES.N.12) – modulando dalla tonalità di Mib maggiore a Mi maggiore –, e successivamente quando la musica evoca chiaramente il monastero (ES.N.13), luogo dove Athanaël vorrebbe condurre la sacerdotessa.



ES.N.12



ES.N.13

La gioiosità della città irrompe con l'arrivo degli istrioni, commedianti e filosofi reso dai tamburi baschi, i flauti e arpe che rendono appieno la dimensione esotica, ricordando la *Carmen* di Bizet (ES.N.14).



ES.N.14

La dimensione interiore di Athanaël relativa alla dottrina religiosa (ES.N.15) si scontra con lo spazio della sacerdotessa di Venere (ES.N.16), dove non vi è posto per la mortificazione della carne:



ES.N.15



ES.N.16

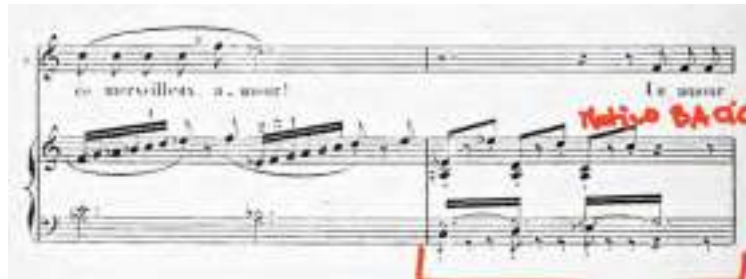
Nel tableau successivo prevale la dimensione intima della protagonista, mostrata sola nella sua stanza, indicata dalla cellula motivica (ES.N.17) che, mettendo a nudo la fragilità della donna prima

raffigurata sicura nella sua 'fede', contrasta con l'ambiente precedente.



ES.N.17

La città alessandrina ritorna in scena con il motivo del bacio (ES.N.18), reso dagli staccati degli archi a cui si contrappone l'amore cristiano (ES.N.19) e la vita eterna (ES.N.20), descritta dalla celeste melodia dell'arpa.



ES.N.18



ES.N.19



ES.N.20

La forza combattiva di Athanaël emerge dal fortissimo dell'orchestra e dagli accenti degli archi (ES.N.21) che culminano con l'invocazione a Thaïs «lève-toi» (ES.N.22), trasportando ancora una volta la dimensione religiosa in un luogo profano.

(138) *Andante, représentant violemment possédé de lui-même, il chuchote, crache sa rage d'emprunt sans laquelle il a gardé son cilice.*
 All: agitato assai, *ff*

ES.N.21

ff *più ff*

lève-toi! lève-toi!

pp *très allarg.* *crise* *poco allarg.*

ES.N.22

La musica esterna l'inizio del processo di conversione di Thaïs, ove la dimensione interiore si scontra con il tempo presente rappresentato dalla voce fuori scena di Nicias che rivela il tempo passato legato alla città di Alessandria: questo momento di tensione non può che culminare con la risata isterica della pretessa. La riflessione della donna (ES.N.23) non assume la struttura formale di un'aria, ma viene affidata completamente al linguaggio musicale ove impera il violino, strumento che imita magistralmente la voce umana svolgendo in tal modo una funzione descrittiva dei pensieri della cortigiana che entra in contatto con il divino (ES.N.24), rappresentato dagli acuti dei violini: un dialogo cortigiana-divinità espresso unicamente dal linguaggio musicale, favorendo l'evoluzione verticale dello spazio scenico.

MEDITATION
And: religioso (60)

pp *très suave.*

ES.N.23



ES.N.24

Il secondo tableau del secondo atto ripropone la melodia orientaleggiante con l'impiego dell'oboe, crotali, tamburi arabi, glockenspiel – raddoppiato dal pianoforte – e il corno inglese che, richiamando l'orientalismo, ricordano allo spettatore il luogo in cui i personaggi si trovano: Alessandria d'Egitto (ES.N.25):



ES.N.25

In questa melodia viene inserito un frammento della cellula melodica che identifica Athanaël, connotando che lo spazio ha subito una modificazione in seguito alla conversione di Thaïs. Il cenobita menziona il monastero femminile (ES.N.26).



ES.N.26

L'evocazione del luogo sacro in uno spazio profano crea una discrasia che culmina con la richiesta del rogo del palazzo da parte dell'anacoreta; gesto a cui segue l'irruzione sul palcoscenico della città nella sua frivolezza rappresentata dalle terzine (ES.N.27) che termina con il balletto della *charmeuse* (ES.N.28)

ES.N.27

ES.N.28

Nel terzo atto la musica dipinge l'oasi (ES.N.29) e delinea l'affaticamento dei due protagonisti, reso dalla pausa e dai sedicesimi legati, dapprima indicato dall'accompagnamento dei violoncelli unito alla melodia dell'oasi (ES.N.30), successivamente dai violini al motivo dell'oasi (ES.N.31).

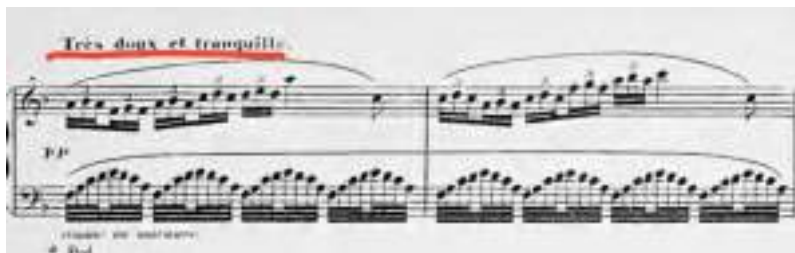
ES.N.29

ES.N.30



ES.N.31

La descrizione dell'oasi diventa più particolareggiata quando la musica riproduce il movimento dell'acqua con le terzine (ES.N.32), acqua che assume la valenza simbolica del battesimo, anticipata dalla ripresa del frammento della meditazione che inizia a creare il luogo sacro.



ES.N.32

Il cammino dei protagonisti infatti, giunge a destinazione: il canto delle suore, dapprima in lontananza, successivamente più vicino, come riporta la partitura, trasporta il monastero in scena (ES.N.33).



ES.N.33

Il cenobita ha concluso la sua missione affidando Thaïs ad Albina. In orchestra risuona il motivo della meditazione che enfatizza la sacralità del luogo creando un netto contrasto con le parole dell'anacoreta la cui fede inizia a vacillare.

Nel secondo tableau del terzo atto la musica ricrea la Tebaide riproponendo la stessa organizzazione del primo atto: motivo della Tebaide, motivo di Athanaël, dialogo tra il cenobita e Palemone. Se inizialmente il compositore inserisce la Visione, quale premonizione spaziale di Alessandria con l'impiego di melodie esotiche e la sensualità di Thaïs imperante, nell'ultimo atto invece vi è l'incubo/sogno della pretessa di Venere catapultata sul palcoscenico dalle terzine e dalla ripresa dell'aria della protagonista «Qui te fait si sévère» che, riproponendo la dimensione temporale del passato, crea una frattura tra il luogo reale (la Tebaide) e quello trasferito dal

linguaggio musicale (Alessandria d’Egitto). Ad interrompere la tentazione sono le voci fuori scena delle monache che riferiscono dell’imminente morte di Thaïs riportando il monastero sul palcoscenico e nella mente dell’anacoreta. Nell’ultimo tableau le monache intonano le loro preghiere creando lo spazio religioso sul palcoscenico ove giunge un affannato Athanaël, identificato nuovamente dal motivo della sua agitazione resa però più pacata (ES.N.34).



ES.N.34

Il ritorno della *Meditazione* assume la forma di un duetto in cui a partire dal ricordo del viaggio nell’oasi i due protagonisti si allontanano progressivamente l’uno dall’altro (assumendo la forma di due ‘a parte’): Thaïs ha espiato i suoi peccati ed è giunta nella fase del trapasso; Athanaël, invece, ha raggiunto la consapevolezza della natura del suo interesse per l’alessandrina: l’amore carnale. L’opera si chiude dunque con la frammentazione dello spazio ove la melodia della meditazione rafforza la valenza religiosa del monastero, luogo ove invece, paradossalmente, il cenobita perde la sua appartenenza religiosa.

5.2.2 Thaïs: indicazioni dal livret

Il primo atto raffigura il deserto, ovvero l’ambiente religioso e isolato della Tebaide dipinto sul fondale C e l’esistenza di un gruppo di devoti segnalati dalla presenza del tavolo – con i cestini del pane e dell’issopo – apparecchiato per tredici persone come suggerito dal numero delle sedie, disposte gerarchicamente intorno ad una più alta: ciò sottolinea l’importanza di Palemone, posto inoltre al centro del tavolo, il quale assume la valenza del corifero che si distacca dal coro¹⁷: il suo ruolo predominante viene sancito inoltre dalla richiesta del dialogo da parte di Athanaël. La staticità del luogo viene resa dalla ripetitività delle azioni sancita dapprima dallo spezzare del pane di cui ogni cenobita prende un pezzo, successivamente dal sale e l’issopo, fino al gesto del

¹⁷ I cenobiti vengono interpretati dai coristi. «A l’Opéra les Cénobites sont chantés par 7 coryphées artistes, tenors et basses, et 4 coryphées des chœurs, 2 second ténors», «Thaïs», *Livret de la mise en scène*, Heugel, Paris, F-Po.

bere: azioni che ricordano l'ultima cena, ove vi è un 'traditore': l'assente Athanaël – qui delineato come eletto – giunge in ritardo, affaticato, tenendo in mano un bastone («il tient un grand bâton à la main»¹⁸). I fratelli lo fanno accomodare indicandogli il posto vuoto e posizionano il bastone accanto al letto (H). Il predestinato rifiuta dolcemente le pietanze perché afflitto da un pensiero: la pretessa di Venere. Palemone si avvicina alla sua sinistra per ricordargli «Ne nous mélonz jamais aux genes du siècle».

Per enfatizzare l'effetto della visione viene prescritto il buio assoluto nella sala

Les thèâtres éclairés à l'électricité devront éteindre les herse et la rampe d'avant-scène. Nuit très accentuée dans la salle.

L'apparition est éclairée par une herse et deux portants verres bleus placés derrière les chaises F G.

Appena i cenobiti escono di scena viene sollevato il sipario B che nasconde il praticabile dove sale la sosia di Thaïs, che ha le spalle rivolte al pubblico. Il *livret* chiarisce la disposizione dell'orchestra posta sul palcoscenico *côté jardin*¹⁹ composta da:

un flauto
un clarinetto
un corno inglese
quattro arpe
un harmonium

la quale sottolinea l'esistenza di un luogo altro rappresentato scenicamente dal teatro di Alessandria ove la protagonista mima gli amori di Afrodite, come indicato nel libretto:

au milieu des ténèbres, une blancheur se fait; dans un brouillard apparaît l'intérieur du théâtre à Alexandrie; foule immense sur le gradins. En avant se trouve la scène sur laquelle Thaïs, à demi-vêtue, mais le visage voilé, mime les amours d'Aphrodite. Dans le théâtre d'Alexandrie, immenses acclamations d'enthousiasme très prolongées. Effet extrêmement lointain. On peut distinguer, mais vaguement cependant, le nom de Thaïs hurlé par la foule. Les acclamations augmentent jusqu'à la fin de la vision, la mimique s'accroissant de plus en plus. La vision disparaît subitement: le jour revient. Aurore.²⁰

A ciò si aggiungono le acclamazioni eseguite insieme ai corni per Thaïs da parte dei coristi, posizionati all'estrema sinistra. Per la definizione di questo spazio è importante l'uso della luce: le indicazioni prevedono l'impiego di due lenti blu posizionate dietro i telai F e G. Deve essere illuminata la tela di fondo C e le indicazioni per il macchinista sono chiare:

alla battuta 11 dovrà spegnerle,
alla battuta 12 dovrà accenderle

¹⁸ «Thaïs», *Livret de la mise en scène*, Heugel, Paris, trascrizione posta in appendice, p. 3.

¹⁹ Si utilizzeranno i termini *côté cour* e *côté jardin* per indicare rispettivamente la destra e la sinistra dello spettatore.

²⁰ Libretto presente in *Jules Massenet*, «Thaïs», «Avant scène Opéra», n.109, p. 30.

alla battuta 17 dovrà spegnerle
alla battuta 21 dovrà riaccenderle.
Alla 37° battuta Thaïs lascia cadere il suo mantello e le luci vengono
spente permettendo la chiusura del sipario B.

L'illuminazione contribuisce ad enfatizzare la visione del cenobita che immagina un luogo 'altro', quale la città di Alessandria, catapultata nella immobile Tebaide.

Il secondo tableau mostra un excursus sulla vita festosa di Alessandria ove il cenobita prova a convertire la cortigiana, ma viene additato dai presenti e da Thaïs come blasfemo «Ose venir, toi qui braves Vénus»: la cortigiana si dirige infatti verso il palazzo facendo cadere il mantello e riprende il mimo degli amori di Afrodite. Athanaël si ritira inorridito e un raggio di luce elettrica illumina i personaggi collocati attorno alla cortigiana prima dell'abbassamento del sipario.

Nel tableau successivo l'azione si sposta nella dimora della sacerdotessa di Venere. Lo spazio della camera di Thaïs rivela la concentrazione di più luoghi descritti nel romanzo di Anatole France: oltre alla statua della dea Venere, collocata a sinistra che rimanda al tempio della sacerdotessa, vi è il letto con lo sgabello su cui è poggiato lo specchio²¹. Il fondale invece rappresenta una grotta separata dal sipario A che richiama quella delle ninfe; al di sopra le maschere simboleggiano il teatro di Alessandria, rappresentato spazialmente nel primo atto²². Vi è dunque una concentrazione dei diversi luoghi della città che vengono ad essere condensati in un unico spazio: la stanza di Thaïs assume una duplice valenza, privata e pubblica, perché è al tempo stesso luogo intimo, quale camera da letto e luogo di incontri erotici, ma anche espressione della città poiché rappresenta anche il tempio pagano e il teatro. I vari elementi scenici concorrono a spiegare il dramma: Thaïs, sacerdotessa pagana e attrice nella dimensione pubblica, può guardarsi allo specchio, ovvero riflettere sulla sua condizione soltanto quando si sdraia sul letto, priva della maschera che è simbolicamente appesa sopra l'ingresso della grotta. La differenza tra il «dietro» e «l'avanti» assume una valenza simbolica; in fondo al palcoscenico è posta la dimensione frivola, avanti quella profonda, riflessiva: le due funzioni risultano così staccate.

La voce *impitoyable* che le ricorda lo scorrere del tempo la spinge ad avvicinarsi verso la statua della dea. Athanaël entra silenziosamente da *côte cour* e si ferma in fondo. Questo ingresso potrebbe essere letto come rivelazione del vero interesse del cenobita: l'eros e non la fede, poiché la grotta viene descritta come luogo di incontri nel romanzo. Considerato l'enorme successo del romanzo si può ipotizzare che gli spettatori ne abbiano effettuato l'associazione.

In questo spazio multiplo avviene la conversione della protagonista, resa dai rapporti prossemici con il cenobita. Athanaël le dichiara il suo amore, religioso e non carnale, che viene frainteso da Thaïs, la quale

²¹ Si ricordi che lo specchio è l'eterotopia per eccellenza. Si rimanda al capitolo precedente.

²² Il teatro di Alessandria viene mostrato dapprima nella Visione (I.1), successivamente in scena quando arrivano i commedianti e filosofi (I.2).

ironicamente chiede di mostrarle «ce merveilleux amour!», durante il quale i due protagonisti sono accanto l'uno all'altro:

ATHANAËL THAÏS

La sacerdotessa si allontana per specificare la sua concezione amorosa, quella dei baci, chiarendo nuovamente la predominanza della dimensione carnale; segue la proposta de «l'amour inconnu» dell'anacoreta che determina lo spostamento *côte jardin* di Thaïs. Alle parole «a la vie éternelle» Thaïs predomina vocalmente su Athanaël «Je t'obéis»: in questo momento il cenobita avverte «un tumulte effrayant» mentre Thaïs si avvicina alla statua della dea Venere: l'anacoreta si dirige verso la sacerdotessa come se venisse attratto da un'amante. Tornato in sé getta i vestiti alessandrini e afferma la sua identità «Je suis Athanaël». Thaïs singhiozzando invoca la pietà: i due tornano ad essere collocati uno accanto all'altro in modo invertito, rispetto all'inizio

THAÏS ATHANAËL

simbolo dell'avvenuto chiasmo per cui la doppia conversione è avvenuta.

La voce di Nicias fuori scena, «dans la coulisse *côte cour*» riporta la dimensione effimera in primo piano, e riprende lo stratagemma già impiegato da Verdi ne *La Traviata* con la voce di Alfredo fuori scena durante l'aria di Violetta, aumentando il nervosismo della protagonista che si trova a dover lottare contro la nascita dei suoi sentimenti.

Thaïs, piena di collera, ha un attacco di nervi che culmina con una risata isterica e violenti singhiozzi. Il suo momento meditativo è affidato esclusivamente alla musica che trasferisce sul palcoscenico la dimensione interiore della pretesa di Venere, ove nessun elemento deve distrarre l'attenzione dello spettatore, reso possibile dall'abbassamento del piccolo sipario, dietro al quale è collocato il coro, diretto da un maestro e sostenuto dall'harmonium, come descritto nel *livret*:

Avis: Pendant que l'orchestre de la salle exécute la Méditation les chœurs se trouvent sur la scène derrière le rideau. Un chef les dirige. Un harmonium soutient en peu les voix. Tout le monde quitte la scène quelques mesures avant la fin de ce morceau d'orchestre.

Successivamente alla conversione, sul palcoscenico viene creato lo spazio dell'oasi, ove vi sono le palme, indicate dai telai G e H, la vegetazione, il pozzo e in lontananza il deserto infuocato. La particolarità del luogo, l'oasi nel deserto, viene resa dal contrasto tra l'avanti e il dietro del palcoscenico: da una parte vi sono i movimenti delle suore che, ciascuna con la propria croce, si incamminano verso il pozzo, *côté jardin*; dall'altra vi è l'arrivo di Thaïs e Athanaël da *côté cour* i quali, dopo aver utilizzato il praticabile C, si fermano sulla duna B, posizionata *côté jardin*, ove Thaïs esprime il suo affaticamento. L'illuminazione assume un ruolo simbolico: il proscenio viene illuminato completamente, mentre il *côté jardin* è spento: nel *lontain jardin* è collocato un harmonium che accompagna la visione delle

suore dell'ordine delle Albine²³ le quali cantano il loro «Pater noster» posizionate nella *coulisse cour*, dirette dal maestro del coro collocato invece nella *coulisse jardin* sul praticabile C. L'arrivo di Albina e delle figlie bianche sancisce il termine della missione del cenobita. L'addio tra i due assume una duplice valenza: per Thaïs è l'inizio del suo pentimento-purificazione, per Athanaël invece inizia la consapevolezza del distacco «Je ne la verrai plus» detto con un grido disperato che lo fa cadere per terra inginocchiato.

Gli effetti scenografici del tableau successivo sono caratterizzati dal temporale, reso dal tuono, fulmini, vento, pioggia, rivelatore dell'azione drammatica – monito divino –, ma anche dello stato d'animo del cenobita²⁴. I cenobiti guardano il cielo con terrore e all'arrivo di Athanaël arriva la quiete:

Avis. Le tonnerre, les éclairs, le vent, la pluie, sont place côté jardin.

Il faut les éclairs, le tonnerre, la pluie depuis le lever du rideau jusqu'à l'entrée d'Athanaël.²⁵

Il protagonista si dispone al centro ignorando i suoi fratelli perché assorto nei suoi pensieri. Si confida con Palemone, assumendo la forma del *deja vu*, il quale gli ricorda il monito iniziale. Si sdraia sul letto, davanti alla capanna «praticable au 3^e acte seulement» che viene illuminata per far vedere Thaïs che, sotto forma di visione, assume la connotazione erotica e sensuale avuta nel primo atto riprendendo «Qui te fait si sévère», portando sul palcoscenico la dimensione del passato in un tempo presente in cui quella condizione è ormai scomparsa. A riportare il tempo presente sono le voci fuori scena poste «au lointain jardin» informando dell'imminente morte di Thaïs. Sull'ultimo «Thaïs va mourir» del coro si spengono le luci e si abbassa il piccolo sipario. Durante l'*allegro furioso* gli effetti scenici – tornano i tuoni e i lampi sulla scena – rendono visibile lo stato d'animo del protagonista preannunciando quanto accadrà nell'ultimo tableau.

Il coro delle albine è visibile sul palcoscenico nell'ultimo tableau, posizionate intorno a Thaïs; esse invocano il loro Dio e all'arrivo di Athanaël, seguendo Albina, si posizionano nella *coulisse*.

L'incontro tra i due dimostra l'avvenuta conversione della sacerdotessa che, ormai in fase mistica, pur vedendo Athanaël non lo ascolta, come viene sottolineato nel *livret*:

Thaïs se lève sur son séant et dit dans l'extase et n'écoutant pas que lui dit Athanaël: «Te souvient-il de l'eau de la fontaine». Athanaël dit avec attendrissement: «J'ai le seul souvenir de ta beauté mortelle».

Viene chiarito anche scenicamente ciò che la musica esprime sotto forma di due 'a parte': i due protagonisti hanno conosciuto una

²³ Thaïs, *Comédie lyrique en 3 actes et 7 tableaux de Louis Gallet d'après le roman d'Anatole France. Musique de Jules Massenet, Mise en scène*, Paris, p.46.

²⁴ Il temporale è un *topos* drammaturgico, impiegato in diverse opere, tra cui l'*Otello* verdiano. DAVID ROSEN, *La messa in scena delle opere di Verdi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, cit. pp. 209-222.

²⁵ *Ibidem*

evoluzione che continua a porgli agli antipodi. Thaïs, espia i suoi peccati, è giunta ormai al trapasso; Athanaël, invece, è divorato dall'eros e dalla corruzione alessandrina nel momento sbagliato perché la custode dell'amore carnale ha scelto la via celeste. Il tempo presente del protagonista dunque non è mai allineato con il tempo della rappresentazione: questa discrasia permette la creazione di spazi multipli sul palcoscenico.

5.3 Il trittico e l'orchestra

L'essenziale scenografia adoperata per *Maria Egiziaca* dagli autori e poi realizzata da Nicolas Benois, fa assumere alla messa in scena il pieno arcaismo della sacra rappresentazione. Il trittico, diviso in tre parti, ciascuna corrispondente ad un episodio, «deve apparire appoggiato su due o tre gradini a una parete di stoffa o velluto», come riportato nelle *Note di allestimento*²⁶. I tre pannelli sono praticabili, ma per uno spazio limitato ad una sola persona. Nella pianta definitiva della scena del trittico²⁷ viene prescritto un tetto in legno compensato per la scena interna che riprende la concezione iniziale del librettista:

la mia idea era quella del giocattolo per bimbi che finge un teatrino, dove la scatola è poi il palcoscenico, e se ne estraggono scene e quinte, da inserir ritte nei fori appositi sul fondo della scatola stessa. Una lunga cassa rettangolare, o due da giustapporre, avrebbe dovuto contenere il trittico smontabile: la cassa avrebbe formato un gradino, o meglio la predella del quadro, chè tanto l'azione si doveva svolgere davanti e non dentro il quadro. E così fu fatto, non senza fatiche, per la Carnegie Hall e l'Augusteo e le rappresentazioni che seguirono: poi, quando la fortuna dell'opera – superiore alla speranza – condusse *Maria Egiziaca* perfino alla Scala, la scena fu rifatta in proporzioni maggiori.²⁸

La concordanza sulla posizione scenica della *performace* è prescritta nelle *Note*: «L'azione si svolgerà quasi sempre *davanti* al quadro e non *dentro*». L'opera, una sacra rappresentazione, si caratterizza per lo schema paratattico che, in questo caso, prevede la visione simultanea dei luoghi scenici privi però delle *mansiones* medievali, in quanto il dipinto si presenta come una pala d'altare, connaturando uno spazio scenico 'creato' dalla musica e dal testo.

La scenografia utilizzata per *Maria Egiziaca*, come detto, è costituita da un trittico, indicato dal segmento CAEFBD nello schema presente nelle *Note*:



²⁶ Le *Note di allestimento* sono poste in appendice a questo capitolo.

²⁷ Inizialmente venne stampata una pianta scenica con alcuni errori presente nella prima edizione dello spartito. *Archivio Respighi, Corrispondenza, I-Vgc*.

²⁸ QG- Respighi II

dove CA e BD sono gli sportelli e il quadro è delineato dalla linea AB. Sulla sinistra, ovvero in corrispondenza del segmento AE viene rappresentato il porto di una città, identificata con Alessandria d'Egitto per la citazione del faro e della biblioteca; sulla riva Maria vestita con un abito rosso – indice della sua passionalità e della conseguente lussuria – con una tiara dorata sul capo che le cinge i capelli, è intenta a parlare con il marinaio con un cannocchiale sottobraccio. Sulla spiaggia vi è una botte, contenente forse del vino, e le orme del leone che preannunciano quello che accadrà.

Sulla destra, in corrispondenza del frammento FB, Maria è accecata dalla luce dell'angelo che le vieta di entrare nel sacro tempio il cui interno è scuro, metafora della mancata conoscenza della donna del verbo divino. Un accenno di prospettiva viene dato dalla presenza dei due archi laterali che mostrano due edifici diversi immersi in verdi colline per conferire spazialità.

Al centro, in corrispondenza del frammento EF, il deserto: alle spalle della caverna l'oasi, rappresentata dall'acqua e da due palme; nella caverna vi è un'anfora. Il leone ha scavato la fossa²⁹ e l'abate Zosimo, indicato dall'aureola, scopre l'avvenuta santificazione; sul terreno sono sbocciati due fiori rossi e vi sono ormai soltanto le orme del leone. È visibile durante il secondo intermezzo, poiché illuminato da una lampadina posta dietro il dipinto; infatti le indicazioni sceniche chiariscono questo particolare:

prima che entri Zosimo, la lampadina che fa apparire in trasparenza il leone si sarà attenuata e pian piano spenta: è necessario che, da questo momento, il leone non sia più visibile.

La particolarità dell'opera consiste nell'aver scelto un supporto bidimensionale, il trittico appunto, che mediante il linguaggio musicale e testuale crea uno spazio tridimensionale. L'incontro tra Maria e il marinaio al porto di Alessandria funge da introduzione all'azione: la cortigiana cerca di sedurre i marinai per salpare a bordo. La nave, che è solo raffigurata sul dipinto, viene trasportata sulla scena dalla prossemica dei marinai che ricreano l'atmosfera con la zara. Il gioco si sviluppa in un arco di circa 21 battute, in cui la musica – interponendosi tra un lancio e l'altro – scandisce il ritmo:

L'UN DEI COMPAGNI	A me gli aliossi!
L'ALTRO	To'
L'UNO	Dodici
L'ALTRO	doppia
L'UNO	Si, parola!
L'ALTRO	Para!
L'UNO	Otto!
L'ALTRO	Quattordici! Venere!

²⁹ La fossa scavata dal leone è simbolo di santità. *Animali simbolici. Alle origini del bestiario Cristiano*, 2 voll., a cura di M.P. Ciccarese, Bologna, Edizioni Dehoniane, Bologna 2002-2007 (vol. 1, Agnello – Gufo, 2002; vol. 2, Leone – Zanzara, 2007), pp.11-17.

L'UNO Cane!
L'ALTRO Quattro!
L'UNO Zara! Zara!

Il lancio dei dadi avviene nello spazio AE, con i marinai seduti sui gradini:

dalla stessa parte onde è entrato il MARINAIO, cioè dall'angolo in A, entreranno l'un dopo l'altro, il COMPAGNO e l'ALTRO COMPAGNO. [...] il COMPAGNO e l'ALTRO COMPAGNO si saranno seduti sui gradini a giocare, l'uno quasi davanti al punto A, l'altro davanti al punto E, e il MARINAIO starà a guardare il loro giuoco appoggiandosi con una mano allo sportello CA.

L'irruzione del Pellegrino che ammonisce la protagonista viene seguita dall'intermedio I

E per tutto quel viaggio la mia vita non fu altro se non ridere e dissolvermi in canti e in giochi vani e inebriarmi a fare avolterii ed altre cattive e laide cose... Onde quando mi ripenso, mi maraviglio non poco come il mare sostenne tante mie inquietadi, e non si asperse e inghiottirmi viva viva. Ma come io veggio, l'onnipotente e pietoso Iddio m'aspettava a penitenza.

La narrazione di ciò che accade sulla nave, durante la traversata, è dunque affidata alla musica: nel primo intermedio nessuno è in scena. Maria, soddisfatta per essere riuscita nel suo intento di salire sulla nave, viene accompagnata dal clarinetto per la sua richiesta «o bel legno veloce, salpa!», a cui segue la spiegazione del suo viaggio «c'è una voce che mi chiama dal mare» affermazione accompagnata dall'intera orchestra. Immediatamente la “voce dal mare” viene a concretizzarsi con la ripresa della frase del marinaio «in terra e d'oltre mare istà la vita mia» dell'inizio dell'episodio, cantata con una variante: la voce non è più quella del tenore, ma questa volta viene eseguita da un baritono con l'accompagnamento degli archi: questo trasporto vocale permette di enfatizzare la sensazione della profondità in uno spazio bidimensionale.

L'atmosfera presente a bordo – che rispecchia quella giocosa dei marinai – viene evocata dalle trombe e dai corni. Il frammento che identifica i marinai (ES.N.1)

The image shows a musical score for a section labeled 'ES.N.1'. It consists of a piano accompaniment on the left and woodwinds (Violins, Violas, Flutes, and Clarinets) on the right. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The woodwind part has a melodic line with some rests. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

ES.N.1

subisce alcuni sviluppi che raffigurano la mutazione dell'atmosfera sulla nave: dapprima si aggiungono il fagotto e il clavicembalo a cui si contrappongono successivamente il flauto e il clarinetto, colori quest'ultimi che contraddistinguono Maria. Nella seconda parte predomina la ripresa del monito del Pellegrino in tempo 3/2 «bada alla nave» (ES.N.2)



ES.N.2

ove si inserisce il frammento dei marinai: lo spazio è dominato dall'equipaggio e dal pellegrino il cui monito contribuisce a calmare l'atmosfera festosa (ES.N.3). Infine, il motivo del mare (ES.N.4) caratterizzato da terzine, accompagna l'approdo della nave nella terra santa.



ES.N.3



ES.N.4

Giunti in terra santa per l'esaltazione della croce, la scena è dominata dal tempio (Secondo episodio). La dimensione spaziale viene resa dall'impiego del coro fuori scena che canta il *Vexilla regis*: la distinzione dentro-fuori viene sottolineata dalla chiusura della porta del tempio in corrispondenza delle parole «fulget crucis mysterium» (ES.N.5).

(S'apre la porta del Tempio, appena tocca, e resta aperta. Il povero si ritrae per lasciar passare il lebbroso; dopo di lui, entra.)

Voci dal Tempio

Sop.
Ve . xil . la Regis pro - deunt Fulget Cru . cis My - ste - - ri .

Ten.
Ve . xil . la Regis pro - deunt Fulget Cru . cis My - ste - - ri .

Bassif.
Ve . xil . la Regis pro - deunt Fulget Cru . cis My - ste - - ri .

ES.N.5

L'attenzione dello spettatore è ora all'esterno del tempio: infatti, giunge Maria con la Cieca, la quale apre la porta in corrispondenza di «O spes unica» e la richiude alla fine dell'intervento corale: vengono nuovamente impiegate le voci fuori scena. Il compositore precisa in partitura³⁰: «in mancanza del coro, questo può essere sostituito dagli artisti che – in quel momento – non sono in scena».

Il Pellegrino vieta alla cortigiana di entrare nel tempio con toni severi, elencandole tutte le azioni che dovrà mettere in atto per poter vedere la sacra reliquia.

IL PELLEGRINO

Or dove vai?
 Guai a te, donna, guai!
 dice il Signore: tu non entrerai
 nella mia casa! Malizia di struzzo
 che cela il capo non varrà giammai
 dell'aquila a fuggire l'occhio aguzzo.
 Dice il Signore: non mescolerai
 all'aroma del sandalo il tuo puzzo,
 ma scendi nella roccia, e nella sabbia
 prima dissecca la carne e la rabbia.

Dio ti perquoterà, muro scialbato,
 fin che la tua compagine si fenda!
 Battere i denti per ribrezzo, il fiato
 avvampar ti farà l'ira tremenda!
 e quando il lordo viso abbia mondato
 fiume di pianto, ti varrà l'ammenda.
 Ma non prima, no, reprobala! Questa è
 la casa consacrata! Guai a te!
 (*Iroso si volge ed entra nel Tempio.*)

La porta del tempio questa volta resta aperta: vi è dunque la compresenza della dimensione spirituale, rappresentata dall'interno del tempio da una parte, e l'esterno dall'altra. Maria sfacciatamente prova ad entrare, ma viene bloccata da un'entità superiore, indicata musicalmente da una scala cromatica ascendente (ES.N.6)

Maria (*Muove verso la porta: ma subito si arresta, come chi è trattenuto e vede impedimento.*)

The musical score consists of three staves. The top staff is for the vocal line, with a treble clef and a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with a treble and bass clef respectively, and a 3/4 time signature. The piano part begins with a chromatic ascending scale in the right hand, marked 'Presto' and 'f cresc.'. The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note rest, and then a quarter note rest, indicating a moment of hesitation or being stopped.

ES.N.6

L'alessandrina inizia a pentirsi della sua condotta quando giunge sulla porta del tempio un angelo: la soglia segna il confine con un luogo inaccessibile per la protagonista. Maria racconta tutto quello che era stato omesso nel primo episodio riguardo la sua vita dissoluta:

³⁰ Ottorino Respighi, *Maria Egiziaca*, partitura, ms, I-Mr

MARIA Odimi: feci strame
 di me a tutte le brame,
 seppi tutte le schiume.
 Tutte le notti al lume
 delle fumide faci,
 colsi gioie fallaci
 dai peccati più neri.
 Ed i miei desideri
 insaziati eran foco
 d'inferno: e risa e gioco

turpi canti e adulteri
 furono i miei pensieri.
 Subitamente or vedo
 la luce vera, e credo.
 Ch'io faccia penitenza
 secondo tua sentenza:
 la più dura, i tormenti
 più lunghi e più cocenti,
 ma non l'eterna morte!
 Aprimi le tue Porte,
 mostrami l'aspra via
 della salute mia!

Successivamente l'angelo le mostra il cammino per il pentimento. Risuonano nuovamente le voci del coro interno che questa volta canta a cappella e Maria entra nel tempio: la porta si chiuderà quattro battute prima del N.61. La scena deve essere vuota per l'*Intermedio II* affidato soltanto alla musica.

Questo brano musicale racconta la storia di Maria: dopo l'intervento corale, l'orchestra ripropone il motivo che nel primo episodio è associato alla protagonista (ES.N.7)



ES.N.7

Il motivo viene modificato con l'inserimento delle terzine suonate dai violini che evocano la salita alla rupe (ES.N.8)



ES.N.8

e viene ripreso il motivo del pellegrino modificato (ES.N.9), che non svolge più la funzione ammonitrice, ma risulta ben amalgamata al nuovo contesto ove simboleggia la sacralità del luogo.



ES.N.9

Nel nuovo frammento i corni rappresentano l'affanno della donna che cammina nel deserto (ES.N.10), oltre a conferire una valenza arcaica:



ES.N.10

La figura ritmica dei corni viene assorbita dall'orchestra, delineando il passo della redenta (ES.N.11).



ES.N.11

Il viaggio di Maria viene condensato nelle precipitose terzine (ES.N.12) che rappresentano le fatiche sopportate dalla penitente che la portano ad assumere un passo sempre più stentato (ES.N.13).



ES.N.12



ES.N.13

Il nuovo ambiente e il cambiamento dello stato d'animo della protagonista vengono resi dalla dolcezza dei violini (ES.N.14) nell'*Andante espressivo*:



ES.N.14

Dopo l'accelerazione viene ripresentato questo frammento in cui è facilmente individuabile il passo della protagonista (ES.N.15) incontrato nel secondo episodio: la musica chiarisce chi arriverà in scena.



ES.N.15

Il terzo episodio si delinea quale momento stazionario, in quanto viene mostrato il trapasso della ex cortigiana, per narrare il quale sono sufficienti alcune stilizzazioni: la fossa scavata dal leone, una grotta e l'abate Zosimo. I movimenti scenici sono limitati e all'intero episodio viene conferito un senso di staticità. La messa in scena assume un carattere prettamente didascalico. La presenza di Maria viene indicata dal suo passo presente in orchestra, che precede il suo ingresso in scena:

ZOSIMO [...] deporrà il mantello stesso dinnanzi a una delle pieghe della stoffa, dalla quale si vedrà subito uscire un braccio ignudo e una mano prendere via il mantello. Nel qual mantello ravvolta, dalla stessa piega della tenda, uscirà MARIA

Inizialmente, in quanto ignuda, Maria deve nascondersi dietro la rupe e quindi posizionarsi dietro le pieghe della stoffa. Il dialogo iniziale

vedrà Zosimo in scena e la voce di Maria fuori, la quale ormai convertita avverte il senso di pudore. L'intero episodio si configura dunque come l'illustrazione di una vicenda religiosa che riprende i canoni del vangelo.

L'orchestra assume un ruolo predominante in quest'opera perché svolge la duplice funzione di creare gli spazi che vengono visivamente evocati dalla semplice scenografia (la nave e il mare) e di descrivere la prossemica dei protagonisti (il passo di Maria). Il contrasto dei diversi colori impiegati, ovvero da una parte il canto gregoriano e le melodie solenni del pellegrino che trasportano la dimensione religiosa sul palcoscenico; dall'altra invece il clavicembalo, l'arpa e la celesta evocano la lussuria alessandrina. Infine, la rarefazione dell'orchestra che vede l'impiego dei violini racconta l'assottigliamento della vita terrena di una donna che è prossima al trapasso e alla santificazione.

5.4 Spazio sonoro in Ghedini

Per l'opera di Ghedini si è scelto di effettuare l'analisi spaziale, come sopra menzionato, impiegando il libretto e la partitura tralasciando i bozzetti scenici poiché il compositore non volle avere un ruolo determinante nella messa in scena, come attestato dalla seguente lettera:

Per adesso, sull'andamento delle prove di coro (già iniziate), sui figurini, scene, costumi, ecc., nulla so... e nulla voglio sapere. Mi fido delle persone che se ne occupano. D'altra parte penso che l'opera mi fu chiesta (Lei lo sa)... e quindi credo che vorranno allestirla nel modo più decoroso possibile³¹

Inoltre, la modalità di composizione dell'autore conferma la preminenza del linguaggio musicale e della parola. Nella scrittura di Ghedini è la musica a creare ed evocare gli spazi e dare indicazioni di prossemica ai personaggi. Analizzando la partitura della *Maria d'Alessandria*³² si riscontra una scrittura orchestrale quasi cameristica poiché il compositore – che ha dedicato i primi anni della sua carriera alla produzione di musica orchestrale e da camera – sceglie di far tacere alcune famiglie orchestrali in funzione drammatica, come si evince dalle sue dichiarazioni apparse sui quotidiani dell'epoca:

[...] Sono un convinto polifonista e nello strumentale ho cercato talvolta l'intensità dell'effetto drammatico, riducendo il numero delle parti e facendo talvolta tacere alcune famiglie di strumenti. [...]³³

L'opera si apre con colori orchestrali cupi, facendo suonare gli ottoni, in particolare il trombone e la tuba, usati in funzione espressiva: la bruttezza del mondo di Faro di Alessandria, dipinto nel bozzetto di Barbieri con un colore rosso acceso. La prima scena è dunque dominata dai legni e dagli archi ove sono assenti i violini che compaiono in corrispondenza dell'ingresso della protagonista. La

³¹ Lettera di Ghedini a Carlo Pinelli, 14.8.1937, presente in S. PARISE, *Giorgio Federico Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, cit. p. 105

³² G. F. Ghedini, *Maria d'Alessandria, partitura, ms*, I-Mr [PART01988_01-04]

³³ *Regime fascista*, 7.IX.1937, I-BgFD (*Maria d'Alessandria, Rassegna stampa*)

mancanza del timbro del violino contribuisce a creare sul palcoscenico un ambiente buio dove dominano i sentimenti più rudi dell'animo umano. L'orchestra descrive le caratteristiche del luogo rappresentato, esplicitato dalle parole degli schiavi:

Il fuoco non aspetta,
il fuoco non appaga:
per ogni passo una pena...

L'importanza della parola viene sancita dagli accenti posti sulla linea vocale, stabilendone la preminenza del linguaggio testuale in ossequio alla *renovatio* monteverdiana, che si inserisce nella 'ripresa dell'antico' suscitata dalla generazione dell'80. Coerentemente al gusto monteverdiano l'orchestra deve dipingere i luoghi che rappresenta, scegliendo alcuni strumenti al posto di altri. Ghedini, guidato dal dramma, fa assumere un ruolo centrale al coro che permette di delineare la spazialità dei luoghi rappresentati:

[...] Ho particolarmente sviluppata la parte corale, sia per l'esigenza del soggetto, sia per mia naturale predilezione. Sono un convinto monteverdiano e come tale, nello scrivere per canto, penso alla declamazione, ma nei momenti di lirismo la melodia raffiora. [...]³⁴

Riguardo alla parte orchestrale anche il critico de *L'Eco* di Bergamo sottolinea l'impiego – da parte del compositore – di alcuni strumenti facendone tacere altri al fine di creare particolari colori, funzionali al dramma e alla messa in scena.

Lo strumentale è sobrio: poche dissonanze, niente soprastrutture. Tace talora ogni strumento creando delle oasi liriche. Questo per dare varietà e creare atmosfere dissimili, colori opposti e contrastanti.

I tratti migliori di questa partitura devono ricercarsi nella coralità trattata con grande maestria, in talune pennellate di bravura coloristica, e specialmente in qualche dolce ed appassionata effusione lirica come quella del Padre alla fine del primo atto.

Non l'Arcangelo tuo, ma tu, tu stesso o Gesù
[m'apparisti

proposta dal baritono e continuata dal coro con bellissimo effetto e nel sospirato melodiare del violoncello al duetto d'amore dell'atto terzo.³⁵

All'inizio dell'opera una catena di schiavi – come riportato nella didascalia – esprime il suo sconforto attraverso una linea melodica ricca di accenti che palesano la loro fatica (ES.N.1):



ES.N.1

³⁴ *Regime fascista*, 7.IX.1937,

³⁵ *L'Eco di Bergamo*, 10. IX.1937

Essi, accompagnati solamente da legni e ottoni, creano l'atmosfera iniziale che caratterizza la città di Alessandria. Si ode la voce di Maria in lontananza, accompagnata dall'arpa, indice della sua seduzione, a cui si unisce una "voce di contralto" ancora più lontana che fa da eco alle parole di Maria. Ghedini come Respighi trasporta una melodia da una voce più acuta ad una più grave per aumentare la profondità e di conseguenza la sensazione riguardo la spazialità della scena. Questo spazio viene riempito con le voci del coro, posto anch'esso in lontananza, mentre l'orchestra tace. Simultaneamente vengono presentati due spazi: nel luogo lontano ci si interroga sulla «stella perduta», sul palcoscenico, nella dimensione del «qui» e del visibile avviene l'arrivo di Dimo e il conseguente litigio tra Bebro e Euno che assume toni degradanti ed offensivi. Questi dialoghi sono accompagnati da colori orchestrali penetranti quali quelli del fagotto e del contrabbasso, seguiti da momenti in cui si richiede la sordina agli archi, in modo particolare in corrispondenza della parte corale, per eliminarla quando Dimo inizia a risalire il faro: i toni scuri e angoscianti dei violoncelli e dei legni accompagnano il navarca alla ricerca del custode del fuoco. L'attenzione si concentra sul dialogo che ne segue, ovvero dapprima la domanda da parte di Dimo di dieci schiavi per rinforzare i remi, successivamente la richiesta di informazioni su Maria: la catena degli schiavi si interrompe all'udire il nome della donna. Il custode elude la risposta invitando il navarca a salpare. In orchestra si verifica un cambio di sonorità: compaiono per la prima volta i violini in corrispondenza dell'apparizione di Maria in scena: «al fondo, tra gli scogli, come uscendo dall'ombra, appare Maria». Il frammento dell'ottavino e dei corni che domina alternandosi al primo violino mostra la protagonista in uno stato alterato, di annebbiamento: «Maria continua ad avanzare come se non vedesse nulla» (ES.N.2); infatti alla domanda «Tu sei dunque Maria?» la risposta viene fornita da Bebro.



ES.N.2

Il litigio violento che segue tra i due aguzzini, narrato dalla tromba, tromboni, timpano, piatti e archi pizzicati (ES.N.3)



ES.N.3

viene interrotto da Maria, la cui angoscia è estrinsecata dall'orchestra: l'alternanza di soli archi al corno inglese risalta il significato delle parole. Maria ormai stanca della sua vita, sente le voci del mare³⁶, desiderosa di cambiamenti:

sono stanca di languire fra i moli e le taverne
contesa dagli schiavi come voi

L'alternativa viene fornita da Dimo il quale le promette una vita migliore, preannunciata dalle trombe sulle parole «Gloria a te» (ES.N.4), citazione verdiana che permette di intravedere la venerazione verso la donna da parte del navarca, della cui nave tutto è taciuto.



ES.N.4

Le domande di Maria permettono di effettuare una descrizione, seppur sommaria, della nave collocata in lontananza, che sarà la protagonista spaziale del secondo atto.

MARIA Dov'è la nave?
DIMO Al limite del molo
[...]
Ha tre lanterne a prora

I colori orchestrali definiscono le posizioni dei personaggi: da una parte Dimo promette il sapore della scoperta «andremo ad altre terre», «navigheremo ancora», accompagnato dal dolce e accattivante suono dell'arpa e della celesta, strumenti usati generalmente con funzione esotica, qui impiegati per sottolineare il 'diverso' dell'ignoto, contrapposte al corno che esprime lo stato di malinconia degli schiavi

³⁶ «La chiamata del mare» è stata affrontata nel cap.3.

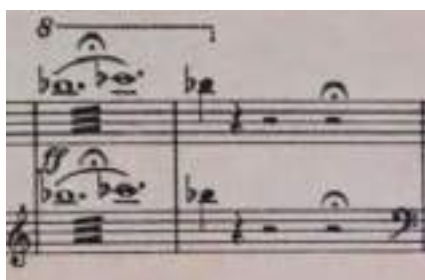
che vedono in Maria l'unica luce in un mondo così oscuro quale è Alessandria. Ad interrompere ciò le voci dei penitenti poste fuori scena, rappresentate da un coro solo femminile accompagnato da soli archi, che introduce la dimensione religiosa, sovrapponendosi a quelle precedenti: in lontananza sul molo una schiera di penitenti che salgono sulla nave; in primo piano Maria, contesa tra Dimo e gli schiavi.

L'impulso all'azione viene fornito dall'arrivo del Padre che racconta il suo tentativo di uccidere il figlio, impedito per volontà divina, ma che gli ha provocato una ferita nel costato: gli archi tornano in silenzio per rimarcare il suo sanguinamento (ES.N.5), soluzione adoperata dal compositore per esaltare l'effetto drammatico.



ES.N.5

L'atmosfera mistica viene interrotta dai legni e in modo particolare dalla cellula motivica associata all'inquietudine di Maria (ES.N.6):



ES.N.6

Il Figlio ne viene turbato: il tentativo di comunicare con la donna viene indicato in orchestra con la divisione dei violini primi: tre con la sordina, gli altri senza. I violini, associati alla bellezza interiore di Maria, rivelano la duplice condizione della donna che necessita latamente una svolta nella sua condotta, ma è ancora acerba per il cambiamento: la sua lussuria è ancora predominante. Misuride la riconosce e la addita quale «mal nemico»: tutti corrono verso la nave invocando l'aiuto del Cristo, con l'accompagnamento dell'orchestra piena.

A sipario chiuso l'orchestra esprime l'inquietudine presente sulla nave resa dall'amalgama dei legni alternati al suono del corno e del timpano, la cui sonorità allude alla luce pomeridiana, in contrapposizione al primo atto inscritto nelle tenebre. Il sipario si alza in corrispondenza dell'orchestra piena: la nave è ferma, senza rematori né timoniere, come descritto nella didascalia:

Sulla nave. Si scorge un tratto della coperta e, al fondo, il cassero cui salgono due scale. Sul cassero è issata una grande Croce. Fra le due scale, al centro, il boccaporto chiuso. Dall'alto pendono in festoni immobili le vele ammainate. Luce di meriggio inoltrato, vivissima. Il mare è fermo. Nessuna nuvola.

Viene ripresa la stessa combinazione orchestrale precedente l'alzata del sipario, a cui si aggiungono il fagotto e il controfagotto, compagine che illustra lo stato d'animo dei naviganti impauriti dall'assenza dell'equipaggio.

Dal boccaporto chiuso, come indicato nella didascalia della partitura, salgono le urla di un coro interno che canta le canzoni delle taverne accompagnate dal timpano e dalla grancassa, oltre che dal battere delle mani ad ogni battuta. La risalita di Dimo svela l'accaduto: un demone, incontrato ad Alessandria ha causato lo scompiglio della nave. In corrispondenza della parola «demone» risuonano i legni e gli ottoni, mentre il racconto è sugellato dagli archi soli. Maria sale dal boccaporto accompagnata dall'arpa, la celesta, il triangolo, i campanelli e gli archi completi per smontare la falsa fede dei penitenti che ella conosce singolarmente: l'orchestra definisce così la città di Alessandria³⁷ che viene contrapposta alla religiosità dei penitenti, indirizzati alla terra santa, caratterizzata dagli archi rafforzati dai corni e dai tromboni. Il Padre viene condotto nella stiva (nel luogo non visibile) e le viole e i violoncelli accompagnano il tramonto. Il diacono Silverio rivolge il suo appello ai pellegrini con l'accompagnamento del corno inglese e dei corni. Vi è nuovamente una rarefazione dell'orchestra, in funzione drammaturgica: Maria ha dunque trionfato. Infatti, in orchestra risuona la melodia dell'arpa alternata agli archi che tacciono per lasciare il posto ai legni. Lo scompiglio regna sulla nave.

Il dialogo tra la protagonista e il Figlio (ES.N.7), caratterizzato da quattro violoncelli soli, si inserisce nel secondo quadro caratterizzato da colori orchestrali scuri e una orchestra ridotta.



ES.N.7

Le frasi del figlio vengono inizialmente accompagnate dai violini primi e secondi divisi, oltre alle viole e ai quattro violoncelli (ES.N.8); successivamente tale dolcezza viene sostituita dal colore cupo dei violoncelli e del corno inglese che alludono alla morte (ES.N.9),

³⁷ Sul concetto della nave come emblema della città di Alessandria si è detto nel capitolo precedente.

Il Figlio *sentito, ma dolce*

cor . do... O Mari - a, mi - sero es - so - lo mi sen - to, e in.

$\text{♩} = 54$

ES.N.8

Il Figlio

Si: più bu . la... e senza auro . ra.

l'Andante calmo

rall:.....

pp

ES.N.9

concretizzata semanticamente dalla settima creata dal violino primo e dalle trombe (ES.N.10).

(rabbreviando)

pp

La mor . te...

ES.N.10

Maria cerca di sedurre il figlio chiedendo un bacio, ma l'uomo lancia un urlo che sveglia tutti: il coro si interroga creando l'effetto di stereofonia e dell'eco, sottolineato dall'accompagnamento dei timpani, violoncelli e contrabbassi. Il padre invita gli astanti ad udire il mare: agli accordi tenuti degli archi si sovrappongono le note sovra acute dell'ottone e dei violini che ricreano i lampi (ES.N.11), presagio funesto:

32 *Lo stesso tempo ma un poco m*

p subito

ES.N.11

Lo stesso frammento risulta variato per grado congiunto ascendente che accompagna lo scocco del dardo (ES.N.12).

Il Padre scocca il dardo; il bozzico a'ode un grido del Figlio col respon-
do un grido di Maria. Il giovane s'è buttato d'assai e lei ha rispo-

Maria
Il Figlio
Il Padre
col canto

Abi
Nel
l'ub - be - di - sce!

ES.N.12

Ritroviamo la divisione degli archi in corrispondenza dell'invocazione di Maria «Fammi capace di purezza» a cui segue la tempesta, punizione divina. L'imperversare della burrasca è realizzata dal frammento dei lampi accelerato in quartine di sedicesimi (ES.N.13) ripresa dall'ottavino e dal clarinetto che lasciano il posto alle quartine suonate dai corni, poi dal fagotto, successivamente insieme ai legni a cui si aggiungono i timpani e il tamtam.

Maria
O - si, Di - o Si - gno - re...

ES.N.13

I diversi colori orchestrali illuminano in tal modo le varie parti della nave in corrispondenza delle affermazioni «ai remi», «chiudete il boccaporto». Tutta l'orchestra chiude l'atto.

Il terzo atto mostra un luogo bucolico reso dalle lontane voci dei pastori all'alba, come riporta la didascalia dello spartito:

È l'alba. Fra le rupi l'ombra è tuttavia densa. Cielo e mare a poco a poco s'illuminano. S'odono voci di pastori, che giungono di lontano.

Il linguaggio musicale descrive la Galilea con la dolcissima melodia del violino primo che risuona prima dell'alzarsi del sipario. Quando la tela viene sollevata lentamente in orchestra gli archi si dividono:

dapprima i violini secondi, poi le viole, i violoncelli e infine i contrabbassi. I pastori, un coro interno di soprani, tenori e baritoni, chiariscono che è l'alba. La loro lontananza è enfatizzata non soltanto dalla loro disposizione – interna, dunque non visibile al pubblico – ma dalle sfumature espressive previste in partitura: dapprima un pianissimo (pp), poi un piano (p) che indica l'avvicinarsi dei pastori. La dimensione spaziale viene resa dall'alternanza di voci lontane e vicine (ES.N.14)



ES.N.14

I pastori giungono nello spazio visibile, entrando da sinistra, mentre Zosimo esce dalla sua caverna. L'orchestra assume una funzione di *couleur* locale, impiegando i corni che dipingono l'arcaicità del luogo. La spazialità viene resa dall'arrivo di Mahàt che da lontano (fuori scena) chiama l'anacoreta avanzando da sinistra per raccontare l'accaduto, mentre gli altri pastori lo nominano creando una sorta di eco, accompagnati dal clarinetto basso:

MAHÀT Stanotte... la burrasca...
ha sommerso una nave
ZOSIMO Dove?
MAHÀT Al largo:
di fronte a quella rupe. Già due morti
han toccato la riva
UN PASTORE Là... di fronte
a quella rupe... E il mare è così bello,
così placido e chiaro!

L'attenzione scenica è dunque rivolta alla rupe, limite oltre il quale è avvenuto il naufragio. «Il mare uccide e poi canta cullando i morti» afferma un pastore a cui segue la descrizione del moto delle onde reso dal corno inglese solo, associato alla morte, e il violoncello per indicare la calma del mare (ES.N.15)





ES.N.15

È tra le rupi che si nasconde Maria, la cui voce giunge da lontano:

ZOSIMO Dove sei? Dove sei?
MARIA Qui... fra le rupi...
non mi vedi?
[...]
ZOSIMO Eri su quella nave?
MARIA Su quella nave.
ZOSIMO E fin qui sei venuta?
MARIA Il mare mi ha buttata sulla riva...
come buia la notte!... ho camminato,
ho camminato... e qui sono caduta,
stremata, in questa fossa.

La fossa è il luogo scenico in cui Maria ha portato con sé il corpo del figlio e con l'aiuto di Zosimo il cadavere viene trasportato al di là della rupe, nel campo del visibile:

(Lentamente traggono dalla fossa il corpo del figlio)

MARIA Lo puoi
reggere? Come pesano
i morti! Ecco... così...

(Ella compone il cadavere, con religiosa cura)

L'erba sotto la testa...
e le mani sul petto... Guarda, Zosimo.
[...]
Ah, tu non sai
che è morto per salvarmi,
è morto per salvare me perduta,
me peccatrice.
Non sai ch'egli mi tolse dall'infamia
che mi teneva e mi levò nel cielo,
che mi portò innanzi a Dio,
lui, con questo suo volto di fanciullo,
con la sua voce triste, col suo amore
che piangeva, gridava... Ah, seppelliscimi
con lui, in una sola fossa...io stessa
l'apro...

(Si dibatte per terra, graffiando e percotendo la pietra)

...con le mie mani...
con tutta la mia carne... Ah no, non posso!
La pietra mi tortura... Santo, santo,
chiama i leoni del deserto,
chè vengano, chè squarcino la terra
con l'unghie forti e scavino
la fossa più profonda
de mare, più profonda
del cielo... ed io con lui...
con lui... per sempre...

La fossa viene delineata musicalmente dapprima dai legni e dagli staccati dei violoncelli (ES.N.16),



ES.N.16

successivamente dall' orchestra che sviluppa il frammento dell'inquietudine, ora dilatato (ES.N.17), per indicare la tomba in cui essere seppelliti insieme,



ES.N.17

«e ascolteremo| il mare... conteremo| le stelle», Maria riprende le parole pronunciate dal Figlio nel secondo atto, indicando la prossima ricongiunzione nell'aldilà. Il sonno di Maria viene rappresentato dalla parte strumentale indicata in partitura *in modo di "berceuse"*, durante il quale i pastori, chiamati da Zosimo, portano via il cadavere. La ninna nanna presenta diverse dissonanze: Maria vorrebbe congiungersi con il Figlio – probabilmente sogna questo –, i pastori invece la allontanano dal suo intento³⁸: infatti le propongono un giaciglio di erbe di fronte al mare. La donna richiede il corpo del suo salvatore, quando «scende dal cielo, improvvisa, la voce del figlio» che viene accompagnato

³⁸ «Maria s'è assopita. Cautamente Zosimo sale sul rialzo e chiama a cenni i pastori. Alcuni, guidati da Zosimo, si avvicinano e lentamente, senza destare Maria, sollevano il corpo del figlio. Zosimo affida il suo bastone crociato a un vecchio. E camminando dietro questa croce i portatori recano il corpo, passano fra i pastori reverenti, spariscono verso destra, oltre il rialzo.», *Giorgio Federico Ghedini, Maria d'Alessandria: tre atti e quattro quadri di Cesare Meano*, spartito, Ricordi, Milano, 1937, pp. 212-213.

dall'arpa e dalla celesta che contribuiscono a irradiare il palcoscenico di un'atmosfera mistica, contrapposta alla dimensione terrena del palcoscenico esplicitata dal clarinetto e dal violoncello. Le parole del Figlio avvengono su una acuta melodia del violino primo che si identifica con l'aldilà (ES.N.18).

Maria (tratt.:.....)
 pos - so ve - ni - re a te...
 La voce del Figlio
 (tratt.:.....) 54 Ver -
 poco pp di nuovo
 La voce del Figlio
 - ra - i, Ma - ri - a, ver -

ES.N.18

Un coro interno di ragazzi, che assurge alla funzione degli angeli, riempie il cielo di voci mentre il sole sorge, creando dunque un effetto di illuminazione divina, ove primeggiano i corni (ES.N.19)

Non ancora è compiuta,
 nel nome del nostro Signore,
 la tua passione, Maria!

(Il cielo si riempie di voci..... Il sole sorge..... Maria continua, trasognata e rapita, il suo
 RAGAZZI (interni)
 pp
 Coro
 Non an - cora è com - piu - ta, nel no - me del nostro Si - gno.
 Sopr. e Contr. (interni) ad libitum
 pp
 Non an - cora è com - piu - ta, nel no - me del nostro Si - gno.
 Andante poco mosso $\text{♩} = 84$
 pp

ES.N.19

mentre gli archi tacciono in corrispondenza delle parole relative al passato della donna (ES.N.20)

non s'è chiusa la tua vita,
 risorta dal buio inferno
 come piacque all'Eterno.

Non s'è chiu. -sa la tu.a vi. ta, ri.

57

124470

Es.N.20

Gli archi accompagnano il cammino della donna verso la santità, raggiunta con lo squillo delle trombe, poste fuori scena per evocare una dimensione festosa a cui segue l'alleluia cantato dal coro interno che sancisce l'avvenuto miracolo.

L'opera si caratterizza per una organizzazione strumentale più simile a quella vocale, cifra caratteristica di Ghedini, ponendo pertanto l'attenzione sul dramma e cercando di enfatizzare la parola, adoperando le famiglie strumentali in funzione descrittiva. *Maria d'Alessandria* si caratterizza per la presenza di diverse scelte stilistiche, tutte volte a dipingere la situazione che il libretto richiede. Solo «dopo aver sentito e rivissuto il dramma della protagonista», il compositore ha musicato la sua vicenda.

6.1 De-costruzione: chiarimenti di lessico

Il sostantivo «decostruzione» viene indicato per definire la filosofia di Jacques Derrida, che lo ha impiegato in diversi scritti: dapprima in *De la grammatologie* (1967), successivamente in *Freud e la scena della scrittura*¹ (1967) sviluppandone infine alcuni punti chiave nelle interviste con Julia Kristeva e Jean-Louis Houdebine, confluite nel volume *Position*². Il termine nella connotazione derridiana implica la decostruzione del logocentrismo tramite l'eliminazione delle opposizioni gerarchiche tradizionali a cui segue uno spiazzamento generale del sistema.

In un'opposizione filosofica classica, non ci imbattiamo mai nella coesistenza pacifica *vis-à-vis*, bensì in una gerarchia violenta. Uno dei termini comanda l'altro (assiologicamente, logicamente, ecc.) e sta più in alto di lui. Decostruire l'opposizione equivale allora, anzitutto, a rovesciare in un determinato momento la gerarchia.³

Derrida afferma che è necessario il superamento di queste opposizioni tramite il concetto della *différance*:

[la *différance*] è una struttura e un movimento che non si possono più pensare a partire dall'opposizione presenza/assenza. La *différance* è il gioco sistematico delle differenze, delle tracce di differenza, della *spaziatura* (*espacement*) mediante cui gli elementi si rapportano gli uni agli altri. Questa spaziatura è la produzione, nello stesso tempo attiva e passiva (la *a* di *différance* indica proprio questa indecisione rispetto all'attività e alla passività: indica ciò che non si lascia ancora comandare e distribuire da tale opposizione), degli intervalli senza cui i termini "pieni" non significherebbero, non funzionerebbero⁴.

La difficoltà nella spiegazione del termine viene illustrata dallo stesso Derrida nella sua *Lettera a un amico giapponese*, quando il filosofo cerca di spiegare a Toshihiko Izutsu, islamologo giapponese, cosa sia la decostruzione per permetterne una migliore traduzione del termine in giapponese.

La parola «decostruzione», [...] trae valore solo dalla iscrizione in una catena di sostituzioni possibili, da ciò che troppo pacificamente si chiama «contesto». [...] ha interesse solo in un certo contesto cui si sostituisce e si lascia determinare da molte altre parole, per esempio *écriture*, *tracce*, *différance*, *supplément*, *hymen*, *pharmakon*, *marge*, *entame*, *parergon*. [...]

Che cosa non è la decostruzione? tutto!

Che cosa è la decostruzione? nulla!⁵

¹ JACQUES DERRIDA, *Freud and the Scene of Writing*, «Yale French Studies», n. 48, 1972, pp. 74-117.

² JACQUES DERRIDA, *Position*, Paris, Éditions de Minuit, 1972. (trad. it. *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, a cura di Giuseppe Sertoli, Ombre corte edizioni, Verona, 1999²)

³ *Ivi*, pp.76.

⁴ Derrida, *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, cit., p.63

⁵ J. Derrida, *Lettre à un amis japonais*, in *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, pp.387-393 (trad. it di Maurizio Ferraris, *Lettera a un amico giapponese*, «Rivista di estetica», xxv, 1984, n.17, p. 4

Per Derrida, la decostruzione esiste solo se è iterabile, solo se può essere ripetuta in contesti diversi. L'esempio chiave è la firma. Cosa accade, afferma Derrida in *Marges*, se io stesso produco una contraffazione della mia firma? «La firma deve essere ripetibile, imitabile, iterabile; deve essere dissociabile dall'intenzione del presente [- si può firmare un assegno -] e unica nella sua produzione». Ai concetti cardine della decostruzione fin qui ricordati è necessario aggiungere il concetto di innesto. L'innesto è «un modello per pensare la logica dei testi - una logica che combina strategie grafiche con processi di inserzione e strategie per la proliferazione»⁶. La tecnica dell'innesto viene impiegata dal filosofo in *Glas* ove il testo è diviso in due colonne: da una parte viene presentata un'analisi sul concetto di famiglia di Hegel, dall'altra troviamo un ladro omosessuale. In questo libro vi è un problema di relazione tra i due testi, ovvero si coglie un senso del testo dato dalla relazione tra le due colonne, creando in tal modo un chiasmo. L'innesto dunque commenta un altro testo e se stesso, simulando una spiegazione che è un'aggiunta. Derrida afferma in *Sopra-vivere*: «Ogni testo è una macchina per la lettura multipla di altri testi».

Se prendessimo un elemento marginale di un testo e lo collocassimo al centro della sua argomentazione, rovesceremmo la gerarchia. Questa metodologia permette di considerare l'opposizione e di spiazzarla, creando un innesto, la paleonimia.

La decostruzione non consiste nello spostarsi da un concetto all'altro, ma nel rovesciamento e nello spiazzamento di un ordine concettuale. [...] Sono quei predicati [...] di cui viene liberata la forza di generalità, generalizzazione e generatività, che vengono 'innestati' su un "nuovo" concetto di scrittura⁷

La decostruzione ha influenzato diversi campi, tra cui la letteratura attraverso nuove modalità di scrittura. Si pensi alla seconda versione del romanzo di Maurice Blanchot *Thomas l'Obscur* ove il protagonista viene quasi completamente annullato, neutralizzato, in quanto privo di ogni caratterizzazione psicologica. Il testo assume una struttura circolare aprendosi e chiudendosi con l'immagine del mare in cui il *ressassement*⁸ conduce il presente nell'oblio.

Roland Barthes nel *Piacere del testo* invece, giunge alla nuova concezione del testo come spazio pluridimensionale in cui una molteplicità di scritti collidono; questa molteplicità converge in un unico luogo, il lettore, non più nell'autore. Altri scrittori invece si sono soffermati nell'individuare i tipi di lettore "ideale", o a porre un

⁶ J. CULLER, *Sulla decostruzione*, cit., p. 122

⁷ J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Édition de Minuit, Paris, 1972. (trad. it. *Margini della filosofia*, Biblioteca Einaudi, Torino, 1997, p.393)

⁸ FRANCESCO GARRITANO, *Maurice Blanchot ed il cerchio: una struttura eccessivamente trasgredita*, in *La de-costruzione. Testualità e interpretazione*, a cura di G. Dalmasso, Ets, Pisa, 1990, pp. 88-116.

discrimine tra le modalità di interpretazione di un lettore uomo e donna⁹.

Nell'estate del 1988 al Museum of Modern Art di New York fu allestita la mostra «Decoconstructivism»¹⁰ in cui venne presentato il lavoro di architetti quali Frank Gery, Reem Koolhaas, Zaha Hadid, Peter Eisenman accomunati dal Costruttivismo Russo, nonché dall'idea di dislocazione, deviazione e distorsione.

Si è qui solo delineato il complesso pensiero di Derrida con le sue implicazioni, ma esse per essere affrontate in maniera esaustiva richiederebbero una trattazione specifica. Ciò esula dai fini di ricerca di questa tesi, che ha come obiettivo la contestualizzazione del termine «decostruzione», inserito nel titolo di questa tesi ispirato dalla XIV Biennale di Architettura del 2014, *Fundamentals*, curata da Rem Koolhaas. Si precisa pertanto che all'interno di questa tesi il termine «decostruzione» non ha alcun legame con le teorie derridiane. Si propende quindi per l'utilizzo del termine «moltiplicazione»: la moltiplicazione dello spazio avviene, infatti, ad opera del linguaggio musicale e testuale – oltre che visivo. Tale posizione assume quale riferimento gli studi recentemente condotti sullo *spazio sensibile*¹¹ ad opera dell'Università Paris 8 con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Si ritiene importante soffermarsi brevemente sulla Biennale di architettura *Fundamentals*. La mostra ha individuato gli elementi fondamentali per la costruzione di un edificio e ha illustrato come le diverse modalità di disposizione dei *fundamentals* raccontano la storia dell'edificio e della società.

«Pensi proprio a questi elementi: pavimento, parete, soffitto, finestra, porta, facciata, balcone, camino, bagno, scala, rampa, scala mobile, ascensore. Di solito si pensa che ogni elemento sia stabile, e invece abbiamo scoperto - con la modernizzazione del XIX secolo - che alcuni di essi sono diventati macchine, o robot, o sono scomparsi quasi del tutto per esigenze di comfort o di sicurezza. Ogni elemento riflette perciò enormi cambiamenti sociali. [...]»¹²

Questa tesi prende spunto da quanto proposto da Koolhaas con *Fundamentals*, provando ad individuare gli elementi basilari dello spazio scenico. Vi è un'ovvia impossibilità dell'impiego dei fondamentali per l'opera, alla luce del fatto che gli spazi scenici funzionano diversamente dagli edifici, ai quali manca lo stato di *opus*: non avrebbe senso analizzare il ruolo della finestra o della porta in una scenografia. Pertanto si ritiene opportuno ampliare lo sguardo ad un livello macro, individuando alcuni luoghi scenici ricorrenti e

⁹ CULLER, *Sulla decostruzione*, cit.,

¹⁰ LIVIO SACCHI, *Architettura e decostruzione*, «Op.cit», n.75, maggio 1989, pp. 5-17

¹¹ *L'espace «sensible» de la dramaturgie musicale*, sous la direction de Héloïse Demoz, Giordano Ferrari et Alejandro Reyna, L'Harmattan, Collection «Arts 8 - Compositions», 2018

¹² HANS ULRICH OBRIST, *Finestre e scale: l'architettura*, «Il Corriere: il Club de La Lettura», disponibile online <http://lettura.corriere.it/finestre-e-scale-larchitettura/> [consultato online il 4.03.2020]

provando a ipotizzare paradigmi spaziali per comprendere come questi *pattern* si compongano.

A seguire alcune considerazioni preliminari sullo spazio scenico.

Si assume la differenza tra spazio scenico e luogo teatrale così come formulata da Mercedes Viale Ferrero¹³. La definizione dei luoghi avviene mediante la sinergia del testo poetico con il linguaggio musicale, corredati da una scenografia che ne sia la diretta espressione. «L'opéra est le lieu de rencontre entre théâtre et musique»¹⁴, afferma Lacombe, sottolineando la funzione dello spazio all'interno della rappresentazione.

Lo spazio scenico può collocare l'azione sia all'esterno, determinando uno spazio aperto, sia all'interno, soffermandosi su uno spazio chiuso, suggerendo in tal modo il passaggio dalla dimensione esteriore a quella interiore¹⁵. La contrapposizione spazio chiuso-aperto è cifra caratteristica delle opere ottocentesche, ad esempio nella *Carmen* alla piazza (ATTO I) si contrappone l'ambiente chiuso della taverna (ATTO II), fino ad arrivare alla arena (ATTO IV) ove l'azione precipita, configurandosi come luogo di esclusione ove i due protagonisti trovano la morte. Si riscontra dunque una diretta correlazione tra scenografia e significato dell'opera; l'evoluzione dei personaggi si intreccia con gli spazi rappresentati.

Alla contrapposizione dello spazio aperto-chiuso si aggiunge l'opposizione di diversi gruppi: dal conflitto religioso ebrei-cristiani de *La Juive*, a quello storico del popolo oppresso-oppressore *Guillame Tell*, ai conflitti sensualità-spiritualità della *Thaïs* – il tema religioso-esotico è un filone predominante nella musica francese, ampiamente sviluppato da Jules Massenet¹⁶.

L'opera lirica si differenzia dagli altri generi teatrali per la dissociazione del tempo: il tempo «rappresentato» e quello «della rappresentazione» che spesso non coincidono. Carl Dahlhaus ha sollevato tale criticità indagando la correlazione tra forma musicale e testuale. L'opera lirica presenta inoltre una terza dimensione, finora poco indagata, che è quella scenica, ove il tempo e lo spazio sono strettamente collegati. Le modalità di costruzione dello spazio vertono dunque su un piano prettamente visivo e un altro che deve dialogare con la dimensione temporale. Talvolta si possono rappresentare simultaneamente due eventi che sono lontani, geograficamente o temporalmente, impiegando «altri luoghi sonori». Rossini nel *Guillame Tell* impiega la musica «dans les coulisses» per creare sul palcoscenico uno spazio allargato; o la musica fuori scena può assumere una valenza simbolica per le scene di apparizione (*Macbeth*)¹⁷. Vengono così delineati spazi multipli grazie all'impiego della musica fuori scena che può assumere meramente il compito di

¹³ MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit.

¹⁴ HERVÉ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Librairie Arthème Fayard, Fayard, 1997, p.89

¹⁵ HERVÉ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, cit., pp. 94-95

¹⁶ Tra le opere a carattere religioso: *Hérodiade* (1884), *Marie Magdaleine*, *Thaïs* e *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902).

¹⁷ MICHELE GIRARDI, «*Et vive la musique qui nous tombe du ciel!*». *L'espace sensible sur la scène du XIX^e siècle*, cit.

couleur locale o, come accade a fine secolo, sublimare luoghi intangibili quali il sogno.

Il modo di organizzare lo spazio ha conosciuto una evoluzione dal Barocco al Novecento. In modo particolare nel corso dell'Ottocento l'attenzione degli artisti è stata catturata dalla tematica dell'esotico, dapprima accennato come luogo fantastico, in seguito delineato con minuzia di dettagli. Complici le scoperte archeologiche, l'oriente si è trasformato da luogo sconosciuto a luogo noto, fino alla completa assimilazione, avvenuta nel Novecento¹⁸.

L'orientalismo apparso in numerosi dipinti ottocenteschi ha mostrato donne 'straniere' mediate dal pregiudizio occidentale che non ha contestualizzato i costumi orientali, come afferma Eugène Fromentin, contribuendo in tal modo ad una visione distorta della realtà:

Décrire un appartement de femme ou peindre les cérémonies du culte arabe est à mon avis plus grave qu'une fraude: c'est commettre, sous le rapport de l'art, une erreur de point de vue¹⁹

La tematica del nudo femminile con la sua malignità, porta gli artisti a considerare *tòpos* femminile Dalila²⁰. Il fascino esercitato dalla *femme fatale* viene esorcizzato attraverso le figure leggendarie, mitologiche, storiche e religiose: Eva, Dalila, Lucrezia Borgia, Elena, Hérodiade, Salomé, Venere.

La *femme fatale* viene collocata in luoghi esotici ove si intreccia la tematica religiosa, contrapponendola alla *femme locale*, caratterizzata per il suo carattere angelico. Ne *L'Africaine* alla portoghese Inès si contrappone l'indiana Sélika, disposta a morire pur di liberare il proprio amato; o ancora Leila che con il *motif de la déesse* inonda i pensieri dei due addomesticatori di tigre.

La contrapposizione oriente-occidente che aveva visto la definizione di singoli luoghi, assume forme diverse sul finire del secolo in cui viene modificata la concezione dell'esotismo.

Si procederà di seguito tentando di individuare un canone ricorrente nelle opere a carattere esotico al fine di poter effettuare alcune considerazioni sulla concezione spaziale.

6.2 Paradigmi ipotetici dello spazio scenico

Thaïs, *Maria Egiziaca* e *Maria d'Alessandria* affrontano la redenzione della cortigiana alessandrina in modo diacronico e senza alcun legame né musicale né drammaturgico. Massenet appartiene alla generazione romantica, post-wagneriana che ha dovuto mescolare la tradizione francese primo ottocentesca di Halévy e Meyerbeer con le innovazioni apportate da Verdi e Wagner sviluppando uno stile eclettico a causa delle fonti impiegate, dal soggetto storico all'epico al fantastico al religioso. Respighi e Ghedini, invece, afferiscono alla generazione

¹⁸ R. P. LOCKE, *Musical exoticism. Images and Reflection*, cit.

¹⁹ *L'Orientalisme en Europe de Delacroix à Matisse. Centre de la Vieille Charité, Marseille, 27 mai-28 août 2011*, Marseille, Ville de Marseille, 2011, p.157.

²⁰ CORINNE E. BLACKMER, PATRICIA JULIANA SMITH, *En travesti. Women, Gender, Subversion, Opera*, New York, Columbia University Press, 1995, pp. 113-114.

dell'80²¹ che, impregnata dal melodramma ottocentesco, prova a dare risposte diverse all'internazionalizzazione della musica²² cercando di ristabilire il primato della musica strumentale italiana del passato. Solo in un secondo momento si dedicano alla musica per il teatro; nel nuovo genere hanno pertanto cercato di plasmare la musica strumentale per l'opera che, ormai ha perso i suoi antichi connotati²³. La tematica dell'esotismo è presente nelle tre opere con sfaccettature diverse²⁴: Massenet vive in un'epoca in cui la Francia risente del suo primato imperialista, ormai tramontato,²⁵ e il 'diverso' è stato rappresentato sin dalle prime spedizioni (*in primis* quella d'Egitto) e anche dai libri di viaggio, celebre quello di Flaubert, nell'ottica di 'spaesamento' nei luoghi lontani: dunque un esotismo descrittivo. Dalla seconda metà del secolo si riscontra un'accentuazione del peccaminoso e lussurioso collocati nell'Oriente che culmina con la *Décadence* periodo in cui l'Occidente è un riflesso dell'Oriente²⁶. La lussuria e la degenerazione presentano il loro fulcro nella *femme fatale* il cui atteggiamento viene letto come patologia²⁷: si pensi alla *Lakmé* e alla *Salome* o al balletto della prima versione della *Thaïs* che venne etichettato come «degenerato».

In seguito al miglioramento delle condizioni di viaggio i 'luoghi lontani' perdono lo *charme* esercitato in passato, in quanto ormai assimilati come familiari. Come fa notare Ralph Locke il potere imperialista aveva provocato l'avversione degli artisti che iniziarono a porsi interrogativi circa l'operato dei paesi occidentali mostratisi fino a quel momento nell'intento filantropico di civilizzazione di quelle popolazioni ritenute 'primitive'. I compositori quali Debussy, Strauss, Mahler rifiutano gli stilemi del passato in quanto ormai assimilati anche dagli strati sociali più bassi e confluiti nella vita

²¹ Ghedini (1892-1965) viene considerato l'ultimo esponente della generazione dell'80, seppur nato negli anni '90.

²² Si ricordi l'intento di 'sprovvincializzazione' promossa dalla SIMC. FIAMMA NICOLodi, *Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre*, cit., pp.141-161.

²³ L'opera a numeri chiusi era un ricordo lontano; la generazione verista aveva approntato il cambiamento radicale dell'opera in un unico atto impiegando rappresentazioni naturaliste. Si ricordi il grido di *Cavalleria rusticana* o l'uccisione mostrata ne *I Pagliacci*. Inoltre, negli anni Venti si era sviluppato l'interesse per la maschera – grazie all'innovazione di Pirandello – e la favola, in modo particolare quelle di Carlo Gozzi, che avevano terminato di svolgere la loro influenza a partire dagli anni Trenta, anni in cui il regime inizia a consolidarsi. VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 1986.

²⁴ Le analisi musicali delle tre opere, illustrate nella prima parte di questa tesi, hanno evidenziato le diverse modalità di esprimere l'esotismo da parte dei compositori.

²⁵ Massenet, in seguito alla sconfitta della battaglia di Sedan, compone *Le Cid* per mostrare la *grandeur* della nazione. Si legga SERENA LABRUNA, *Opéra et mise en scène: Massenet, Corneille et le mythe du Cid*, cit., pp.17-25.

²⁶ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Oriente prossimo e remoto nella musica francese fin de siècle*, in AA.VV., *Musica e oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, a cura di Claudio Toscani, Pacini Editore, Pisa, 2012, pp.111-156.

²⁷ Clair Rowden parla di degenerazione sociale e di isterismo, CLAIR ROWDEN, *Republican Morality and Catholic Tradition in the Opera: Massenet's Hérodiade and Thaïs*, Musik-Edition Lucie Galland, Weinsberg, 2004.

quotidiana, *Overt Exoticism* – per usare la definizione di Locke²⁸ che nomina in tal modo l'esotismo dell'epoca moderna–; a ciò si unisce la negazione della rappresentazione romantica, dovuta alle nuove correnti artistiche quali Primitivismo, Fauvismo, Cubismo che avevano suggerito una diversa rappresentazione della realtà, non più esatta riproduzione, ma interpretazione della stessa²⁹. L'esotismo incorpora, inoltre, le scale pentatoniche ed esatoniche, oltre agli arabeschi – è il *Submerged Exoticism*;³⁰ esso viene definito: «as the tendency [...] for general musical style to incorporate distinctive scales, harmonies, orchestral colors, and other features that had previously been associated with exoticism realms».

La tematica dell'esotismo viene scarsamente sviluppata nell'opera italiana ove i compositori vivono in una cultura impregnata dapprima di dannunzianesimo ed in secondo luogo dalla rottura con il verismo operata dalla «generazione dell'80», che ne determina l'interesse verso la favola e la maschera.³¹ La tematica della maschera viene proposta anche dai pittori futuristi, con intenti diversi da quelli pirandelliani, ma pur sempre come elemento di rottura con il passato. Si pensi alla scenografia di Depero, commissionata da Diaghilev per *Le chant du rossignol* di Stravinskij ove l'attore viene sostituito da un manichino: i complessi plastici resi dai giochi di luce e dall'impiego di rumori conferiscono l'idea della meccanicità. I costumi, rivestimenti rigidi di metallo, ingabbiano l'attore facendogli assumere gesti meccanici, assimilabili a quelli dei robot³².

Alla luce delle considerazioni effettuate possiamo scomporre il quesito riguardo alle modalità di costruzione dello spazio scenico del luogo esotico analizzandola in due periodi cronologici diversi quali i) dalla metà alla fine dell'Ottocento – periodo a cui afferisce Massenet – e ii) la prima metà del Novecento, per i due compositori italiani.

È necessario dunque individuare il paradigma spaziale dell'Ottocento e del Novecento. Se per l'esotismo musicale Locke ha isolato parametri quali gli intervalli, le scale cromatiche e impiego di particolari timbri,³³ il discorso non è così semplice per l'articolazione

²⁸ La tendenza alla ricerca della originalità che avviene in questo periodo, unita alla negazione della vecchia metodologia della rappresentazione esatta della realtà, viene chiamata da Locke *Overt Exoticism*. RALPH P. LOCKE, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, pp.214-217.

²⁹ Si pensi ai dipinti di Picasso ove i volti appaiono deformati in quanto rappresentati geometricamente; il dipinto *Les Femmes d'Alger* ne è un esempio.

³⁰ Locke individua tre sfaccettature dell'esotismo nel periodo 1890-1960: *Overt*, *Submerged* e *Transcultural Exoticism*. Quest'ultimo definisce la tendenza ad impiegare melodie appartenenti ad altre culture che vengono in tal modo assimilate come 'diverse'. Per maggiori dettagli si rimanda a RALPH P. LOCKE, *Musical Exoticism. Images and reflections*, cit., pp.215-244.

³¹ VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, cit.

³² Questi costumi non verranno realizzati, probabilmente per le difficoltà di movimento che avrebbero causato agli attori, ma furono importanti a livello internazionale. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni, Roma, 1995, pp.114-125.

³³ JONATHAN DAVID LITTLE, *The influence of European Literary and artistic Representations of the 'Orient' on Western Orchestral Compositions, ca.1840-1930*:

dello spazio scenico. Gli elementi individuati dall'architetto Rem Koolhaas quali finestre, porte, scale, muri, pavimenti, facciate, balconi, caminetti, corridoi, i *fundamentals*,³⁴ non sono applicabili alla scenografia in quanto la spazialità di un luogo scenico è differente da quella di un edificio per il suo status di *opus*. Nel corso dell'800 nel filone esotico si può facilmente riscontrare la tendenza al contrasto tra l'Occidente e l'Oriente reso evidente dalla scenografia che riserva lo stupore per il luogo lontano. Il luogo del diverso dà vita a un vero e proprio *dépaysement* che è solitamente una città, contrapposta al locus ameno rappresentato dall'occidente. Questa dicotomia città-campagna/lussuria-tranquillità era stata già impiegata da Verdi ne *La Traviata*, opera in cui la protagonista, seppur pentita per la sua condotta moralmente deprecabile, non raggiunge il grado di santità³⁵. Si pensi anche alla *Manon* ove al monastero si contrappone il gioco d'azzardo o la lussuria dei palazzi della città. Possiamo pertanto considerare questa contrapposizione, alla luce dei numerosi studi che hanno evidenziato la contrapposizione occidente vs oriente, un *topos* ottocentesco.

Quali opere considerare per la definizione del paradigma? Si sceglieranno quelle che affrontano la tematica dell'esotismo e della *femme fatale/fragile* comprese in un arco temporale successivo alla seconda metà del XIX secolo, in virtù dei cambiamenti di concezione della scenografia che diventa sempre più attenta al particolare e alla riproduzione archeologica, fino agli anni '90 dell'800 perché iniziano a verificarsi le evoluzioni nella messa in scena con la comparsa di una nuova figura professionale: il regista.³⁶ Dunque, per indagare i *topoi* delle opere ottocentesche è necessario individuare opere che rispecchino le seguenti caratteristiche:

- 1) L'arco cronologico deve essere compreso dal 1850 al 1890 per il primo gruppo e 1890-1940 per il secondo, (alla luce delle considerazioni effettuate sull'evoluzione dell'esotismo musicale);
- 2) Il soggetto dell'opera deve essere religioso ed esotico;
- 3) La presenza della *femme fatale/fragile*;
- 4) Le opere devono rispecchiare una organizzazione formale simile.

Per definire un paradigma bisogna prima definire dei parametri. La metodologia impiegata da librettisti, compositori e scenografi vede l'impiego del contrasto come *leitmotiv*, antitesi resa dai luoghi sacri, quali il tempio contrapposto alla dimora femminile e alla prigione;

from oriental inspiration to 'exotic' orchestration, Edwin Mellen Press, Lewiston, New York, 2011.

³⁴ *La Biennale di Venezia. 14^a Mostra internazionale di architettura. Fundamentals. Catalogo della mostra (Venezia, 7 giugno-23 novembre 2014)*, Marsilio, Venezia, 2014. *Fundamentals. Elements of architecture*, curata da Rem Koolhaas, Biennale di Architettura, Venezia, 2014.

³⁵ MERCEDES VIALE FERRERO, *Di alcune eclettiche Sante della scena musicale novecentesca*, cit.

³⁶ GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'Opera italiana*, vol.5, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Edt, Torino, 1987, pp.125-174.

infine i luoghi profani come la città rappresentata mediante una piazza o una terrazza. Nel ventaglio delle opere che rispecchiano le caratteristiche sopra indicate si sono individuate: *Aida* (1871), *Samson et Dalila* (1877) e *Hérodiade* (1881). Di seguito si cercherà di delineare il modo in cui vengono rappresentati questi aspetti nelle opere selezionate.

6.2.1 I casi di *Aida*, *Samson et Dalila*, *Hérodiade*

Le tre opere sono accomunate da una trama al centro della quale vi è la *femme fatale* e l'aspetto esotico assume un ruolo rilevante. In *Aida* vi è il triangolo amoroso verdiano in cui alla dimensione umana viene contrapposta quella politica: Aida ama Radamès a tal punto da proferire «l'empia parola»³⁷, ma la sua appartenenza agli etiopi e la richiesta del padre la pongono in una condizione di fragilità. La schiava etiope non è dunque una *femme fatale*, potremmo meglio definirla *femme fragile*,³⁸ come lo sarà anche Cio-Cio-San. Il conflitto della protagonista tra amore e patria – che la pone in una posizione di debolezza – è evidente nella scena ove Amonasro le chiede di carpire il segreto militare del nemico dall'uomo amato. Il sovrano etiope esercita il suo potere patriarcale permettendo così di decolpevolizzare la figlia perché «si piega al ricatto affettivo del padre»³⁹. Il consolidamento del rapporto amoroso tra Aida e Radamès conosce diverse possibilità “di realizzazione”: dall'utopia della fuga dei due amanti in Etiopia, suggerita dal padre, che si infrange con l'impossibilità di Radamès di vivere su un suolo straniero, alla aspirazione al deserto come luogo di libertà, in cui i due innamorati potranno vivere insieme. Il contrasto etnico, unito a quello politico, impedisce alla coppia una reale soluzione: essi trovano la loro libertà nell'essere murati vivi, in una tomba collocata in una dimensione spaziale sviluppata verticalmente, voluta da Verdi.⁴⁰

Nell'opera di Saint-Saëns la tematica della donna seduttrice si innesta su un soggetto biblico: i filistei guidati dal prete di Dagone seppur incitati contro gli ebrei di Sansone, temono la grandezza dell'uomo e non agiscono. Il Grand Prête ordina a Dalila di carpirne il segreto della grandezza adoperando le armi seduttive. Dopo il fallimento dei primi tre tentativi, il quarto è quello in cui la *femme fatale* finge di aprirsi all'uomo «Mon coeur s'ouvre à ta voix» e chiedendogli una prova d'amore riesce a estorcergli il segreto. Sansone viene imprigionato e deriso. La *femme fatale* viene qui mostrata nella sua violenza, resa dal timbro scuro del mezzo soprano, in contrapposizione alle eroine orientali interpretate da soprani di coloratura. Dalila viene

³⁷ Julian Budden sottolinea come l'atteggiamento della donna sia ascrivibile alla dimensione pubblica del suo amato. JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Da Don Carlos a Falstaff*, vol.3, Edt, Torino, 1988.

³⁸ La definizione di *femme fragile* viene presentata da Locke: RALPH P. LOKE, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, cit., p.185.

³⁹ GUIDO PADUANO, *Aida e la distanza relativa*, in *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, cit., p.104.

⁴⁰ L'idea della divisione dello spazio scenico viene attribuita a Verdi da Du Loche. G. VERDI, *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, Accademia d'Italia, Roma, 1947, IV, pp. 5-6. JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Da Don Carlos a Falstaff*, cit.

considerata anche donna isterica, conformemente al periodo in cui viene rappresentata⁴¹. L'opera approda all'Opéra soltanto nel 1892,⁴² anno in cui il compositore intravede la possibilità di rappresentare il suo capolavoro nel tempio parigino, ove si sarebbe dovuto mettere in scena *Hérodiade* di Massenet, anche questa un'opera a carattere religioso ed esotico che aveva destato notevoli scandali all'indomani della prima rappresentazione presso il teatro *Le Monnaie* di Bruxelles, un decennio prima⁴³. Fu Louis Gallet, librettista di Massenet a rassicurare Saint-Saëns:

Mon cher ami. Vous me navrez avec vos resolution extremes. Comment, si on ne donne pas *Dalila* avant *Hérodiade*, vous quitterez Paris pour toujours!⁴⁴

L'opera di Saint-Saëns approda a Parigi, dopo un lungo periodo di gestazione e dopo essere stata rappresentata in altri teatri⁴⁵. Accomunatale per il soggetto biblico è *Hérodiade*, opera in cui Erode, sposato con Erodiade, è attratto da Salomè. Nel libretto del francese, il Battista viene rappresentato innamorato di Salomè, e soltanto l'agnizione finale svela che Erodiade è la madre della fanciulla. In quest'opera Salomè non presenta i tratti della *femme fatale*, o ancora il demonio come lo sarà nell'opera di Strauss: opera in un solo atto caratterizzata da un continuo fluire musicale. Il personaggio femminile incarna pienamente la donna che conduce l'uomo alla perdizione, la cui sensualità è legata alla malattia. Tuttavia l'opera del tedesco non può essere considerata tra le opere necessarie per indagare i canoni degli spazi scenici ottocenteschi, in quanto in un solo atto ed esempio di *Literaturoper* – oltre che composta nei primi anni del Novecento. *Hérodiade* posiziona la vicenda religiosa in contesto esotico dove la *femme fatale* assume i tratti di una *femme fragile* che, scoperta la verità, si pugnala.

Le opere selezionate affrontano la tematica della donna 'orientale' che seduce l'uomo occidentale, rispecchiando il rapporto del sé e l'altro e mostrandosi talvolta come *femme fatale*, talaltra come *femme fragile*. Dall'analisi dei luoghi mostrati in queste tre opere prese come campione si può riscontrare la presenza della successione *tempio – dimora – città – prigionia* (mostrata nella seguente tabella) che contribuisce a mostrare il contrasto *Occidente – Oriente*

⁴¹ È lo stesso compositore ad affermare che vorrebbe una Dalila isterica, come riportato nella lettera del 18 febbraio 1894: «J'aimerais à voir une Dalila hystérique, un Samson illuminé, un prêtre fanatique.[...]». Riferimento ripreso da MARIE-GABRIELLE SORÉ, *Samson et Dalila ou comment ébranler les colonnes du temple*, in *Opéras et religion sous la III^e République*, cit. p.115. Soré inoltre sottolinea che Dalila incarna perfettamente le paure maschili della seconda metà del secolo poiché mostrata come donna dominatrice, sessualmente libera, priva di vincoli istituzionali e seduttrice. *Ivi*, p.114

⁴² *Ivi*, p.107.

⁴³ ROLAND VAN DER HOEVEN, *Entre odeurs de souffre et de sainteté. Les créations des opéras de Massenet au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles*, *Ivi*, pp.123-145.

⁴⁴ Lettera di Louis Gallet a Saint-Saëns, 28 gennaio 1892, in MARIE-GABRIELLE SORÉ, *Samson et Dalila ou comment ébranler les colonnes du temple*, cit.

⁴⁵ *Ibidem*. Saint-Saëns iniziò a comporre l'opera nel 1859, come è attestato sulla partitura; nel 1867 compone un frammento del secondo atto e nel 1870 avviene la svolta grazie all'incontro con Franz Liszt.

Aida

- I.2 Tempio
- II.1 Sala nell'appartamento di Amneris
- II.2 Ingresso della città di Tebe
- III Le rive del Nilo
- IV.2 Prigione

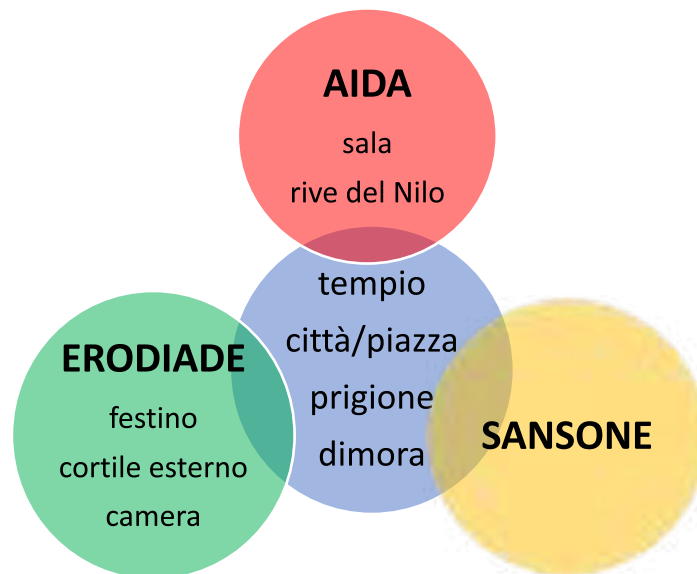
Samson et Dalila

- I Piazza pubblica a Gaza (a sn il portico del tempio di Dagon)
- II Dimora di Dalila
- III La prigione e il tempio

Hérodiade

- I.1 Cortile esterno al palazzo di Erode
- II.1 La camera di Erode
- II.1 La piazza di Gerusalemme
- III.1 La dimora di Phanuel
- III.2 Il tempio sacro
- IV.1 Il sotterraneo
- IV.2 La festa

Lo schema presentato di seguito mostra gli ambienti in comune alle tre opere e quelli specifici per ciascuna opera. Si confronteranno questi parametri con la *Thaïs*.



6.2.2 Il '900: la mancanza di un paradigma

La crisi della figura del librettista, avvenuta già dalla fine dell'Ottocento, determina un cambiamento nella scelta dei soggetti delle opere. A differenza di quanto accade in Germania, ove con la *Salome* di Strauss si inaugura la *Literaturoper*, ovvero «l'impiego di un testo preesistente che non vede la mediazione del librettista», in Italia

questo processo avviene con un certo ritardo.⁴⁶ Infatti, gli unici esempi ascrivibili a tale genere sono le opere che hanno utilizzato i testi di D'Annunzio, quali *La Figlia di Iorio*, *Francesca da Rimini* e *La Nave*.⁴⁷ Terminata questa fase di dannunziana infatuazione,⁴⁸ «la generazione dell'80» favorisce il ritorno al «glorioso passato» che predilige la scansione recitativo-aria scegliendo diversi soggetti. Infatti, non è possibile individuare un'unica tendenza poiché i temi impiegati sono svariati: vi è da un lato la predominanza nella scelta dei soggetti fiabeschi e delle maschere,⁴⁹ specchio della frammentazione dell'uomo; dall'altro lato, una piccolissima percentuale di opere a carattere religioso, definite «schegge di francescanesimo».⁵⁰

Nella ricerca del paradigma del '900 l'arco cronologico che si sceglie di affrontare è quello degli anni Venti e Trenta, ponendo come *terminus post quem* il 1935, anno in cui – con la nascita del MinCulPop – il regime inizia ad intervenire nelle scelte del teatro lirico, censura già impiegata nel 1934 quando viene vietata l'opera *Il Figlio Cambiato* di Malipiero, favorendo in tal modo la «restaurazione dell'opera», ovvero riproponendo vecchi schemi del passato adoperati in funzione

⁴⁶ CARL DAHALHAUS, *Dal melodramma musicale alla Literaturoper*, Astrolabio, Roma, 2014³.

⁴⁷ *La figlia di Iorio*, su musiche di Francesco Franchetti (La Scala, 1906). *Francesca da Rimini*, di Zandonai, (Regio di Torino, 1914), *La nave* di Italo Montemezzi, (La Scala, 1915). JÜRGEN MAEHDER, *The Origin of Italian Literaturoper: Guglielmo Ratcliff, Parisinia, and Francesca da Rimini*, in *Reading Opera*, edited by Arthur Groos and Roger Parker, Princeton University Press, Princeton, 1988, pp.92-128. RAFFAELE MELLACE, *Prolegomeni a una lettura della «Nave». Una collaborazione tra D'Annunzio, Montemezzi e Tito Ricordi*, in *D'Annunzio musico Imaginifico. Atti del convegno internazionale di studi. Siena, 14-16 luglio 2005*, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, Leo S. Olschki, Firenze, 2008, pp.417-453. ADRIANA GUARNIERI, *Musicalità della parola e sublimazione della musica nella «Fedra» di D'Annunzio e di Pizzetti*, «Musica e storia», 7/1999, pp.211-245. VINCENZO BORGHETTI e RICCARDO PECCI, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, EDT, Torino, 1998.

⁴⁸ Si ricordi quanto sostenuto da Guido Salvetti, il quale ha definito quasi inesistente la collaborazione tra il poeta e la generazione dell'Ottanta. Va ricordato però che vi furono diverse poesie musicate dai compositori della generazione dell'80, in modo particolare nella produzione delle liriche da camera. Si pensi alla *Sera fiesolana* (1899), musicata nel 1923 da Alfredo Casella. GUIDO SALVETTI, *I rapporti con la generazione dell'80: una «favola bella»*, in *D'Annunzio musico imaginifico. Atti del Convegno internazionale di studi. Siena, 14-16 luglio 2005*, (a cura di) Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, cit., pp.125-144. MILA DE SANTIS, *Aspetti della lirica da camera su testi di d'Annunzio*, *ivi*, pp.215-251. ADRIANA GUARNIERI, *I musicisti di d'Annunzio: la lirica da camera*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, EDT, Torino, 2002, pp.167-196.

⁴⁹ VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, cit.

⁵⁰ JÜRGEN MAEHDER, *Vie giuste, vie traverse e sensi unici nella librettistica italiana del primo Novecento*, in *La produzione musicale di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità. Atti del convegno, Rovereto, 8-10 settembre 2011*, a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso, Accademia Roveretana degli Agiati-Edizioni, Rovereto, 2014, p.310. MARCO BEGHELLI, *Schegge di francescanesimo*, in *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Atti del 4° Convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo"*, (a cura di) Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Casa Musicale Sonzogno, Milano, 2005, pp.193-210.

celebrativa del regime. Si preferiscono soggetti come i grandi condottieri la cui associazione con il duce è immediata, quale il *Nerone* di Mascagni seppur accolto dalla critica come un «fossile»⁵¹; o lo stesso Malipiero (dopo la caduta della sua opera) rivolge la sua attenzione su soggetti classici quali *Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra* ed *Ecuba*. Virgilio Bernardoni sottolinea che questo cambiamento non deve essere letto come subordinazione al regime, ma come evoluzione della poetica malipieriana: «sono occasioni per creare delle figure [...] che non sono più maschere, ma esseri vivi privi dello spessore simbolico ed evocativo dei personaggi del primo periodo»⁵².

La tabella seguente illustra alcune opere e musiche di scena rappresentate nel periodo compreso tra il 1900 e il 1939, scelte perché afferenti ai compositori della «generazione dell'80» e rappresentate sul suolo italiano e francese.

DATA	LUOGO	TITOLO	COMPOSITORE
1900	ROMA Teatro Costanzi	<i>Tosca</i>	G. Puccini
	PARIGI Opéra Comique	<i>Louise</i>	G. Charpentier
	VENEZIA La Fenice	<i>Cenerentola</i>	E. Wolf-Ferrari
	MILANO Teatro lirico	<i>Zazà</i>	R. Leoncavallo
1901	MILANO	<i>Le maschere</i>	P. Mascagni
	PARIGI Opéra Comique	<i>L'ouragan</i>	A. Bruneau
	PARIGI Opéra Comique	<i>Grisélidis</i>	J. Massenet
1902	MONTE CARLO Théâtre de l'Opéra	<i>Le jongleur de Notre Dame</i>	J. Massenet
	PARIGI Opéra Comique	<i>Pelléas et Mélisande</i>	C. Debussy
	MILANO Teatro Lirico	<i>Adriana Lecouvreur</i>	F. Cilea
1903	NIZZA	<i>Marie-Magdaleine</i>	J. Massenet
	MILANO Teatro alla Scala	<i>Siberia</i>	U. Giordano
1904	MILANO Teatro alla Scala	<i>Madama Butterfly</i>	G. Puccini
	TORINO Teatro Vittorio Emanuele	<i>Resurrezione</i>	F. Alfano
1905	MONTE CARLO Théâtre de l'Opéra	<i>Chérubin</i>	J. Massenet
	PARIGI Opéra Comique	<i>L'enfant roi</i>	A. Bruneau

⁵¹ FIAMMA NICOLodi, *Mascagni e il potere*, in AA.VV., *Mascagni*, Electa, Milano, 1984, pp.195-225. JÜRGEN MAEHDER, *Vie giuste, vie traverse e sensi unici nella librettistica italiana*, cit., pp. 297-320.

⁵² V. BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, cit, p.167

1906	MONTE CARLO Théâtre de l'Opéra	<i>La figlia di Jorio</i>	A. Franchetti
	PARIGI Opéra	<i>Ariane</i>	J. Massenet
1907	MONTE CARLO Théâtre de l'Opéra	<i>Thérèse</i>	J. Massenet
	MILANO Teatro alla Scala	<i>Gloria</i>	F. Cilea
	PARIGI Opéra Comique	<i>Ariane et Barbe-Bleue</i>	P. Dukas
	MILANO Teatro Lirico	<i>Marcella</i>	U. Giordano
	BOLOGNA Teatro Comunale	<i>Paolo e Francesca</i>	L. Mancinelli
1909	PARIGI Opéra Comique	<i>Bacchus</i>	J. Massenet
1910	ROMA Teatro dell'Opera	<i>Majà</i>	R. Leoncavallo
	MONTE CARLO Théâtre de l'Opéra	<i>Don Quichotte</i>	J. Massenet
	PALERMO Teatro Massimo	<i>Mese mariano</i>	U. Giordano
	PARIGI Opéra Comique	<i>Macbeth</i>	E. Bloch
1912	MONTE CARLO Théâtre de l'Opéra	<i>Roma</i>	J. Massenet
	PARIGI	<i>Daphnis et Chloe</i>	M. Ravel
1913	MILANO Teatro alla Scala	<i>L'amore dei tre re</i>	I. Montemezzi
	PARIGI	<i>Panruge</i>	J. Massenet
	MILANO Teatro alla Scala	<i>Parisina</i>	P. Mascagni
1914	TORINO Teatro Regio	<i>Francesca da Rimini</i>	R. Zandonai
	VENEZIA Teatro La Fenice	<i>I quattro Rusteghi</i>	E. Wolf-Ferrari
1915	MILANO Teatro alla Scala	<i>Fedra</i>	I. Pizzetti
1916	PARIGI Opéra Comique	<i>Les quatre journées</i>	A. Bruneau
1917	MONTECARLO	<i>La rondine</i>	G. Puccini
	ROMA Teatro Costanzi	<i>Lodoletta</i>	P. Mascagni
	FIRENZE Politeama Fiorentino	<i>La sacra rappresentazione di Ibram e Isaac</i>	I. Pizzetti
1920	PARIGI	<i>Le sette canzoni</i>	G.F. Malipiero
1921	ROMA Teatro Costanzi	<i>Il piccolo Marat</i>	P. Mascagni
1922	MONTE CARLO Théâtre de l'Opéra	<i>Amadis</i>	J. Massenet
	MILANO Teatro alla Scala	<i>Debora e Jaele</i>	I. Pizzetti
1923	MILANO Teatro alla Scala	<i>Belfagor</i>	O. Respighi

1924	PARIGI	<i>La giara</i>	A. Casella
1925	VENEZIA Teatro La Fenice	<i>Gli amanti sposi</i>	E. Wolf-Ferrari
1926	MILANO Teatro alla Scala	<i>Turandot</i>	G. Puccini
	VENEZIA Teatro La Fenice	<i>La Mandragola</i>	M. Castelnuovo-Tedesco
1927	PARIGI	<i>Oedipus Rex</i>	I. Stravinskij
1928	MILANO Teatro alla Scala	<i>Fra' Gherardo</i>	I. Pizzetti
1930	ROMA Teatro Reale	<i>Lo Straniero</i>	I. Pizzetti
1932	ROMA Teatro Reale	<i>La donna serpente</i>	A. Casella
	VENEZIA Teatro Goldoni (II Biennale)	<i>La favola di Orfeo</i>	A. Casella
		<i>Maria Egiziaca</i>	O. Respighi
		<i>La Grançeola</i>	A. Lualdi
1933	FIRENZE	<i>La rappresentazione di Santa Uliva</i>	I. Pizzetti
1934	ROMA Teatro Reale	<i>La fiamma</i>	O. Respighi
	VENEZIA Teatro Goldoni (III Biennale)	<i>Teresa nel bosco</i>	V. Rieti
		<i>Una favola di Andersen</i>	A. Veretti
		<i>Cefalo e Procri</i>	E. Krenek
1935	MILANO Teatro alla Scala	<i>Nerone</i>	P. Mascagni
	FIRENZE (MMF)	<i>L'Orsèolo</i>	I. Pizzetti
		<i>Savonarola</i>	M. Castelnuovo tedesco
1936	ROMA Teatro Reale	<i>Cyrano de Bergerac</i>	F. Alfano
	VENEZIA Ca'Rezzonico (IV Biennale)	<i>La madre</i>	L. Liviabella
	GENOVA	<i>Giulio Cesare</i>	G.F. Malipiero
1937	BERGAMO Teatro delle Novità	<i>Maria d'Alessandria</i>	G.F. Ghedini
		<i>Stella d'Oriente</i>	M. Jacchia
		<i>Amore sotto chiave</i>	E. Carducci
	VENEZIA Teatro Goldoni (V Biennale)	<i>Morte e deificazione di Dafni</i>	A. Veretti
	FIRENZE (MMF)	<i>Il deserto tentato</i>	Alfredo Casella
1938	FIRENZE (MMF)	<i>Antonio e Cleopatra</i>	G.F. Malipiero
		<i>Le vergini savie e le vergini folli</i>	F. Liuzzi
	BERGAMO Teatro delle Novità	<i>Medusa</i>	B.Barilli (librettista O.Schanzer)
		<i>La cattedrale</i>	M.Mariotti (librettista A.De Stefani)

		<i>Lancillotto del lago</i>	P. Donati (librettista A. Rossato)
1939	VENEZIA Teatro La Fenice	<i>Re Hassan</i>	G.F. Ghedini
	BERGAMO Teatro delle Novità	<i>S. Caterina da Siena</i>	S. Zanon (librettista C. Dozzo)
		<i>Rosaspina</i>	G. Confalonieri

(Legenda: in giallo i soggetti religiosi, in rosso quelli fiabeschi, grandi condottieri in verde)

Da questa tabella, infatti, si evince che non è possibile individuare un'unica tendenza nella scelta dei soggetti, come accade nell'Ottocento, ma vi è una molteplicità che impedisce una formulazione ipotetica di paradigma. Non è possibile individuare un *topos* se le opere che affrontano la tematica selezionata sono in numero assai limitato e non rispecchiano la tendenza predominante dell'epoca: si rischierebbe di ricavare una visione viziata nella forma. La tematica del soggetto religioso, che ha perso la brillantezza esotica lasciando il posto al gusto neogotico⁵³ dal sapore primitivo, occupa un posto di nicchia nelle tematiche del periodo selezionato. Le musiche di scena e le opere ascrivibili al filone religioso – che ha ormai perso gli antichi connotati dell'esotismo ottocentesco – sono *La sacra rappresentazione di Abram e Isaac* (1917), *Fra Gherardo* (1928), *Il San Francesco d'Assisi*, *Giuliano* (1928), *La rappresentazione di Santa Uliva* (1933), *Cecilia* (1934), *Margherita da Cortona*, *Santa Caterina da Siena* (1939), – oltre alle due opere oggetto di questa tesi⁵⁴. Il fascino per i martiri conosce gli albori con le musiche di scena per *Le Martyre de Saint-Sébastien* di Debussy (testo di D'Annunzio) e sviluppa il senso di primitivismo che caratterizza il primo trentennio del Novecento a cui si unisce il fondamentale contributo dei colori dei *Balletti Russi* importati da Sergej Diaghilev il quale influenza notevolmente i pittori futuristi, molti dei quali svolgono la mansione di scenografo al Maggio musicale fiorentino⁵⁵. Le scenografie proposte sono talmente innovative che alcune non vengono realizzate,⁵⁶ ma il festival–icona

⁵³ FIAMMA NICOLodi, *Riflessi neogotici nel teatro musicale del Novecento*, cit.

⁵⁴ L'opera *Margherita da Cortona* era stata proposta a Puccini da D'Annunzio, ma non fu mai realizzata; *Santa Caterina da Siena* era stata proposta da D'Annunzio a Respighi, Vgc; viene musicata da Zanon per il III anno del Teatro delle Novità di Bergamo. Il *Giuliano* è un'opera di Riccardo Zandonai (Arturo Rossato librettista), *Cecilia* di Licinio Refice (1934), *La rappresentazione di Santa Uliva* di Pizzetti fu rappresentata al primo festival del Maggio musicale fiorentino (1933). JÜRGEN MAEHDER, *Vie giuste, vie traverse e sensi unici nella librettistica italiana del primo Novecento*, cit. FIAMMA NICOLodi, *Guido M. Gatti, organizzatore del primo Maggio musicale fiorentino*, in ID., *Novecento in musica*, Bologna, Il Saggiatore musicale, 2018, pp.147-158.

⁵⁵ MORENO BUCCI, *I disegni del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario I (1933-1943)*, Leo S. Olschki, Firenze, 2010. S.SINISI, *Cambi di scena*, cit.

⁵⁶ Pittori futuristi quali Balla e Depero collaborano con Diaghilev per le scenografie di due importanti opere di Igor Stravinskij: *Feu d'artifice* per Balla e *Le chant du rossignol* per Depero. Entrambe le collaborazioni non hanno esiti positivi: Balla

del fascismo aspira a confrontarsi con le tendenze europee fortemente permeate dall'impresario russo.⁵⁷

Ciononostante, l'influenza russa non riesce ad apportare un cambio di passo nella scenografia dell'opera lirica che ritorna ad ancorarsi alla certezza del gusto del passato, scelta motivata anche dalle nuove indicazioni fornite e sublimata dal regime nella scelta dei soggetti.

L'elemento fantastico predomina negli anni Venti: l'emblema è rappresentato da *La Donna Serpente* di Casella la quale illustra un ritorno all' "antico teatro" dove predomina l'elemento magico.

All'inizio degli anni '30 si verifica la crisi dell'avanguardia teatrale italiana, rappresentata dalla «generazione dell'80», che non costituì mai una scuola.⁵⁸ L'unica voce fuori dal coro è rappresentata da Malipiero, additato insieme a Casella di non contribuire alla formulazione di una estetica nazionale, nel *Manifesto dei musicisti* del 1932⁵⁹.

La tematica predominante fino agli anni Trenta, come riscontrabile dalla tabella, è quella della marionetta/maschera che riporta nell'arte il tema del doppio e della frammentazione che culmina con *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello. L'unico musicista ad avere una visione del teatro simile a quella pirandelliana è dunque Gian Francesco Malipiero⁶⁰ che, dopo una prima fase di rigetto dell'opera ottocentesca, ritorna all'impiego delle maschere e della commedia dell'arte. La censura dell'opera *Il Figlio cambiato*, avvenuta nel 1934⁶¹, segna l'inizio della terza fase compositiva di Malipiero che rivolge i suoi interessi verso i filoni classici, in linea con il regime. Per la scelta dei soggetti non bisogna inoltre dimenticare i *dictat* fascisti nella scelta dei temi – in modo particolare con la nascita del MinCulPop –, ricordando però che l'influenza non fu così predominante agli inizi

utilizza accorgimenti per coordinare il gioco delle luci con la musica, fallendo; Depero invece propone dei costumi così rigidi da impedire il movimento dell'attore, richiamando in tal modo la sua idea di marionetta e pertanto i suoi figurini non furono realizzati. Inoltre, i contatti tra il mondo russo e italiano trovano un alleato nella rivista *Comoedia*. Una cronaca del *Corriere d'Italia* del 9 marzo 1917 riporta la presenza di importanti personalità artistiche per la rappresentazione dell'*Augellin Belvedere*: tra questi vi era Respighi. SILVANA SINISI, *Cambi di scena*, cit.

⁵⁷ FIAMMA NICOLodi, *Guido M. Gatti, organizzatore del primo Maggio musicale fiorentino*, cit., pp.147-158.

⁵⁸ GUIDO SALVETTI, *I rapporti con la generazione dell'80: una «favola bella»*, cit.

⁵⁹ «Corriere della Sera», 17 dicembre 1932. Tale manifesto fu firmato anche da Respighi

⁶⁰ Gian Francesco Malipiero. "C'era una volta un musicista". *Tabù e idiosincrasie registiche negli scritti inediti*, a cura di Carmelo Alberti, Angelo Colla Editore, Vicenza, 2003.

⁶¹ Il censore Leopoldo Zurlo aveva mostrato qualche perplessità sull'opera, ma il duce aveva concesso la rappresentazione. Quando la sera della prima l'opera venne fischiata, il duce strategicamente cambiò opinione andando incontro al gusto del pubblico vietandone la rappresentazione. Nel rapporto informativo riguardo all'opera si legge: «Il Duce avrebbe manifestato chiaramente la sua contrarietà e si sarebbe compiaciuto col pubblico che protestava, trovando anzi che gli spettatori furono anche troppo poco vivaci nelle loro opposizioni.». F. NICOLodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, cit., p.359. LEOPOLDO ZURLO, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1952. V. BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, cit.

degli anni Trenta.⁶² Le opere *Maria Egiziaca* e *Maria d'Alessandria* vengono rappresentate nei rispettivi festival perché i loro compositori rientrano nel "circolo fascista".⁶³

Se non è possibile individuare una sistematica presenza di trame e di conseguenza di spazialità comuni, si può però riflettere sull'impiego di colori vivaci nei bozzetti delle opere che sono state rappresentate nel Trentennio non soltanto a Firenze, ma anche alla Scala, Venezia e Bergamo – nonostante quest'ultima riesca ad inaugurare il *Teatro delle Novità* soltanto nel 1937. Questi centri, i più produttivi del suolo italiano, presentano un comune network di personalità rilevanti: Guido Salvini, tecnico della Scala, lavora anche al Maggio musicale fiorentino, oltre a collaborare anche con la Biennale di Venezia;⁶⁴ stesso dicasi per la figurinista che inizia ad affermarsi in questi anni e diventerà personalità di primissimo piano: Titina Rota. A ciò bisogna aggiungere gli organizzatori che, seppur di fede fascista, chiamarono per i loro festival personalità rilevanti.

⁶² Si è visto nei capitoli iniziali come il regime non intervenga direttamente nella scelta dei soggetti, ma quanto i legami con esso siano determinanti per ricevere i finanziamenti, seppur modesti. L'operato della censura di quegli anni mira a far modificare il testo in modo che rispetti i canoni della morale e della religione. L'inasprimento si verifica dal 1935 con la nascita del MinCulPop e in modo particolare nel 1937 quando diviene ministro Dino Alfieri: alcune opere vengono trascritte *ex novo*. Si ricordi che le opere nuove rappresentate nei festival vengono indicate da apposite commissioni, come stabilito dall'Art.10 del D.R. 1936. Ciononostante, l'intervento della censura è presente, come accade per *Maria d'Alessandria* di Ghedini, il cui libretto venne modificato, eliminando le parti in cui il Figlio e Maria sarebbero apparsi al pubblico come il Cristo e la Maddalena. CURT SACHS, *Musica e regime*, cit. *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, cit. FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, cit. SERENA LABRUNA, *Festival musicali nel ventennio: dalla Biennale al Teatro delle Novità*, in *Atti dell'Ateneo di Lettere Scienze Arti di Bergamo*, vol. LXXXII/2, A.A. 2018-2019 [in corso di pubblicazione]. Si leggano inoltre i cap.2-3.

⁶³ Respighi non ebbe mai la tessera del partito, ma va ricordato che era stato nominato *Accademico d'Italia*, carica deliberata dal duce. È noto l'apprezzamento del Capo del governo nei confronti del compositore. Nel telegramma inviato da Mussolini a D'annunzio il 22 ottobre 1930, Mussolini dichiara il suo apprezzamento per il talento sinfonico di Respighi. *Carteggio D'annunzio-Mussolini*, a cura di Rendo De Felice e Emilio Mariano, Mondadori, 1971, p.294. (Trascritto dalla Nicolodi in FIAMMA NICOLODI, *Musici e musicisti nel ventennio fascista*, cit., p.354.) Respighi non fu un aperto sostenitore del regime, ma rientra tra quelli che usufruirono dei vantaggi apportati da esso. Si rammenti la vicenda della rappresentazione della *Maria Egiziaca* che continuò ad essere rappresentata dopo l'emanazione delle leggi razziali. Circolare del Ministero della Cultura Popolare – Direzione Generale per il Teatro, Div I, n.7720, 22 marzo 1940, cit in FIAMMA NICOLODI, *Musici e musicisti nel ventennio fascista*, cit. pp.27-28.

⁶⁴ Guido Salvini collabora con Adriano Lualdi per la II Biennale di Musica: sua l'idea di utilizzare un velluto nero per la rappresentazione delle Opere del Teatro da Camera. È inoltre un importante tecnico della Scala. MARINA DE LUCA, DANIELA VANNI, *Guido Salvini o della nascita della regia in Italia*, Edizioni dal Sud, Bari, 2005. VITTORIA CRESPI MORBIO, *Titina Rota. Teatro cinema pittura*, Amici della Scala, Grafica Step Editrice, Parma, 2015. ID., *Titina Rota alla Scala*, Amici della Scala, Umberto Allemandi & C., Torino, 2005. FIAMMA NICOLODI, *Guido M. Gatti, organizzatore del primo Maggio musicale fiorentino*, cit. MORENO BUCCI, *I disegni del Maggio Musicale fiorentino. Inventario 1 (1933-1943)*, Fondazione Carlo Marchi Studi, vol.30, L. S. Olschki, Firenze, 2014.

Pertanto si può tentare di analizzare le opere di questo periodo ponendo particolare attenzione all'impiego del colore e della luce nei bozzetti: *Maria Egiziaca* risente molto dell'influenza dei Balletti Russi per via del trittico – realizzato da Nicolas Benois⁶⁵; *Maria d'Alessandria* invece presenta un impianto scenografico che rispecchia la deviazione di gusto degli anni Trenta, anni in cui si ritorna al verismo musicale, periodo in cui assume rilevanza una nuova figura professionale: il regista, colui che coordina gli artisti e ne cura i movimenti e la cui scenografia può essere paragonata ai lavori dei pittori-scenografi del periodo, tra cui Primo Conti, Gino Carlo Sensani e Felice Casorati⁶⁶.

6.3 Tre opere a confronto

6.3.1 *Thaïs* e il paradigma ottocentesco

Nel tentativo di delineare il paradigma ottocentesco sono stati individuati i luoghi comuni alle opere appartenenti al filone esotico-religioso, nonché il tempio, la piazza, la prigione e la dimora.

Confrontandoli con *Thaïs* si riscontrano delle differenze: innanzitutto il tempio e la dimora appaiono condensati in un unico spazio che compare nel primo quadro del secondo atto.

La dimora di *Thaïs*, emblema della sua intimità esplicitata dal letto – oltre che dall'alcova, si contraddistingue per caratterizzarsi come tempio pagano ove predomina la statua di Eros. Questo particolare desta l'attenzione del compositore:

[...] et puis un Éros adorable, une petite terre cuite de la grandeur! La Statuette est peinte – comme toutes les statues grecques. [...]⁶⁷

Il luogo privato viene enfatizzato dal contrasto con la scena precedente, ove la scenografia risulta allargata. Infatti, la dimora di Nicias, riprendendo i connotati del tempio di Adriano⁶⁸, ingloba al tempo stesso la dimensione intima – il dialogo dapprima con Athanaël, successivamente con la meretrice – e quella pubblica, resa dal banchetto preparato per la cortigiana a cui partecipano anche i commedianti, istrioni, appartenenti al mondo del teatro e filosofi⁶⁹. L'ingresso della protagonista viene collocato in una scena pubblica ove viene acclamata come «rosa d'Alessandria». Da una panoramica

⁶⁵ Si consulti la scheda presente online sul sito *Russi in Italia*, <http://www.arterussamilano.it/schede/nicola-benois-2/>. Si citano solo alcuni testi, vista l'importante mole di bibliografia relativa. NICOLA BENOIS, *L'allestitore teatrale*, in GUIDO FRETTE, *Scenografia teatrale*, Gorlich Editore, Milano, 1995, pp. XXIII-XV. *L'arte di Benois Nicola*, «Amica», 1936, maggio-giugno, n.5-6, pp.8-9. Benois Nicola *pittore e scenografo. Sua mostra d'arte di Como*, «Illustrazione italiana», 1944, 26 gennaio 1944, p.68. NOVIKOVA NAVA VLADA, *Nicola Benois. Da San Pietroburgo a Milano con il teatro nel sangue*, Fuoril[u]ogo, 2019.

⁶⁶ MORENO BUCCI, *I disegni del Maggio Musicale fiorentino. Inventario 1 (1933-1943)*, cit.

⁶⁷ A. MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, cit., p.119

⁶⁸ «La maison de Nicias est bien pâle, bien nue... |C'est du temps d'Hadrien», *Ibidem*.

⁶⁹ Nel romanzo *Nicias* è espressione della dottrina epicurea a cui si contrappongono altri filosofi nel banchetto che rimanda al *Simposio* di Platone. Sulle differenze tra il romanzo e il libretto si rimanda al Capitolo 1.

della città, si passa dunque ad un ambiente recondito, raccolto che è la dimora di Thaïs.

Il luogo intimo della protagonista, contrapposto alla scena collettiva della città, mostrata attraverso la dimora di Nicias nel quadro precedente, sintetizza le peculiarità della città di Alessandria evocata dalle maschere collocate in alto, simbolo dell'edificio teatrale, e si costituisce come uno spazio unico invece delle due spazialità distinte del tempio e della dimora, come individuato dal paradigma ottocentesco. Questa condensazione permette di mostrare la protagonista nel suo lato nascosto, rappresentato dalla dimora, ma al tempo stesso nella sua funzione pubblica, ovvero quella di sacerdotessa di Venere. Le dimensioni, esteriore e interiore, sono al tempo stesso giustapposte e contrastanti. La cortigiana conosce la sua conversione cristiana nel tempio pagano: sacro e profano si scontrano, determinando il predominio del sacro, sancito dall'atto purificatorio dell'incendio.

Scorrendo l'organizzazione formale dell'opera si evince che nel capolavoro del francese vi è un altro parametro alterato: l'assenza della prigione. A nessun personaggio viene inflitta la reclusione nella prigione come accade invece al Battista in *Hérodiade*. Vi è però una condanna che si esplica nel luogo della tranquillità, nonché la Tebaide. D'altronde l'opera mostra un meccanismo di conversione a chiasmo ove i due protagonisti si scambiano le posizioni: Athanaël da cenobita si trasforma in uomo desideroso di lussuria e Thaïs da donna dedita all'amore carnale a santa.

La Tebaide si configura pertanto come una prigione di dolore per il monaco che è ossessionato dalla sacerdotessa alessandrina la quale tormenta i suoi pensieri. Nella visione del terzo atto vi è la dissociazione temporale tra ciò che viene espresso nel sogno e la realtà. La visione rimanda a un passato che è ormai scomparso: Thaïs ad Alessandria immersa nella lussuria nella sua funzione di sacerdotessa di Venere.

La protagonista d'altro canto conosce la conversione nel monastero ove per diversi mesi prega e digiuna. Il luogo di 'reclusione' è il cortile del convento delle albine circondato dal giardino, luogo aperto e luminoso, contrapposto al buio della prigione e al temporale che invade la Tebaide. Massenet fornisce indicazioni precise riguardo a tale cortile:

C'est donc bien la cour d'un couvent –
Le cloître avec l'arbre antique et le puits au milieu –
C'est encore un reste d'*atrium*, un peu du *patio* qui viendra.
– Je le répète, c'est la cour intérieure d'un couvent et non un passage dans des rues –
– Le figuier antique aux rudes branches doit être le point principal.
– Le puits, le puits de vieille date est là –
– Il y a là des souvenirs qui doivent faire penser à la simplicité antique des âges primitifs –
– Jésus, Marie, Joseph pourraient venir se reposer sur cet arbre vénérable, près de ce puits, dans cette petite cour intérieure, abri fermé qui éloigne du siècle!... [...] ⁷⁰

⁷⁰ A. MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, cit. p.120

È nel cortile dunque che avviene l'espiazione dei peccati della cortigiana fino al raggiungimento dell'estasi mistica. Al buio della prigione si sostituisce la luce dell'oasi ove il convento è collocato. Il contrasto luminoso è determinante nell'opera: è riscontrabile non soltanto nelle maquette, ma anche nel linguaggio musicale. La dimensione scenica infatti rispecchia l'idea del compositore⁷¹, «les maquettes doit être en relation directe avec le caractère de la partition», sottolinea Massenet. Lo stesso librettista chiarisce l'importanza del connubio suono-immagine per il compositore:

[...] si sensible qu'il soit à la pureté de la forme littéraire et à son contour recherché, l'est plus encore à la puissance et au relief de l'image; son esprit en reçoit une impression très intense, très aiguë; il n'hésiste pas alors à déblayer, pour la mieux percevoir, la mieux saisir, la mieux posséder, tout ce qui enveloppe et accompagne rythmiquement cette image, qu'elle soit d'ailleurs matérielle or morale, pittoresque ou psychologique. C'est pour cette image qu'il construit son edifice musical; il lui en fait un temple où elle est mise en pleine lumière et en pleine valeur; il la reproduit dans les diverses détails de son architecture; il fait converger sur elle toutes les forces expressives dont il dispose. [...]72

Il primo atto è ambientato nella morigerata Tebaide, resa musicalmente in la minore con timbri scuri, ove l'assenza della terza ne richiama l'austerità. Il mi acuto dei flauti evoca un'aura di esotismo, oltre a svolgere la funzione di eco che contribuisce a creare nella mente dello spettatore l'idea dello spazio⁷³. Il deserto si caratterizza per la predominanza di note ribattute in metro binario, contrapposte alle sestine in mi maggiore del secondo quadro che illuminano il palcoscenico, mostrando una frizzante Alessandria d'Egitto. La solarità della città, oltre ad essere indicata nella partitura, è riscontrabile nelle indicazioni fornite dal compositore:

il est bien convenu que l'austérité, l'anarchisme, la simplicité la couleur antique doivent appartenir au 1er décor et surtout au dernier!
-le 2^d acte est au soleil, à la gaîté, à la frivolité, au brillant, à la couleur locale, aux détails amusants. Il faut que l'on vive de la vie de cette époque enfin!⁷⁴

Nel luogo della conversione, l'Oasi, i metri – binari e ternari – si mescolano assumendo un significato diverso. L'oasi è il vero luogo di pace e di religiosità, in quanto incontaminato da ogni contatto con il mondo esterno. È un luogo distante sia dall'occidente che dall'oriente: in tal modo Massenet dimostra di non voler esprimere un giudizio personale sull'oriente. La vicenda che interessa il compositore è la conversione della *femme fatale* e la condizione del cenobita che, seppur mostrato come esaltato, viene a sua volta convertito da quella che è diventata una *femme fragile*. Questo chiasmo si pone in linea con il sincretismo tra Oriente e Occidente, mostrando come le differenze tra luoghi geograficamente lontani siano ormai sbiadite, permettendo

⁷¹ Si ricordi la nota inviata a Gallet del 28 juillet 1893, *Ivi*, p.119

⁷² Louis Gallet, «A propos de *Thaïs. Poésie mélodique*», *Le Menestrel*, 11 mars 1894, n.10, p.74. J. C. BRANGER, *Massenet et ses livrets: du choix du sujet à la mise en scène*, cit., p.274.

⁷³ G. CONDÉ, *Commentaire littéraire et musical*, cit. p.28.

⁷⁴ A. MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, cit. p.119

di mostrare sul palcoscenico un soggetto quasi blasfemo. A ciò si aggiunga una differente concezione spaziale che non mostra più i luoghi singolarmente, ma li unisce, sottolineando come l'oriente sia lo specchio dell'occidente. La concezione spaziale ottocentesca inizia a disgregarsi, accorpando spazi diversi, costruendoli diversamente appunto, fino a raggiungere l'apice nel Novecento ove il melodramma prediligerà la musica alla scenografia.

6.3.2 *Maria Egiziaca e Maria d'Alessandria: eccezioni religiose*

Le opere dei due italiani appartengono, come si è detto, a due correnti diverse, seppur fra esse intercorrano solo cinque anni di distanza. *Maria Egiziaca* afferisce alla concezione dell'«opera da concerto» di Respighi, inserita nel “teatro da camera”, nel tentativo di rispondere alle nuove esigenze dei musicisti che si illudono di poter ristabilire la predominanza della musica strumentale italiana nell'orizzonte europeo. La scelta di creare opere in cui la scenografia abbia un'importanza e un costo ridotto rispetto al passato risponde da un lato ad esigenze meramente economiche, dall'altro lato sono dettate dai gusti del pubblico che inizia ad apprezzare maggiormente il cinema. L'opera lirica nel Novecento è ormai al tramonto: gran parte delle possibilità espressive sono state realizzate. Respighi propone un'opera che è facilmente rappresentabile per via della scelta del trittico come scenografia, dipinto da Nicolas Benois. Il pannello, configurato come una scatola per giocattoli, rispecchia il gusto primitivo di quegli anni, stilizzato in tre episodi: dalla città di Alessandria, evocata dal porto – in modo particolare dalla nave –, alla città santa identificata dal tempio e dalla soglia che sancisce il confine tra sacro e profano, alla grotta nel deserto, ove il leone ha scavato la fossa. Lo spazio viene definito dalla prossemica e dal libretto, oltre che dall'impiego dell'orchestra in funzione descrittiva. L'aspetto gotico viene reso dalla cornice dorata che rimanda allo spazio della chiesa. La particolarità di quest'opera risiede nell'aver proposto una sacra rappresentazione in un luogo profano, quale una sala teatrale. Il luogo della rappresentazione medievale è uno spazio paratattico, ma al tempo stesso dinamico perché interessa diverse parti della chiesa. In questo caso lo spazio è limitato al palcoscenico, circoscritto a sua volta dal trittico ove è il movimento dei personaggi a creare lo spazio.

Maria d'Alessandria invece, presenta una concezione spaziale neo-ottocentesca, la cui scenografia si pone in linea con le correnti novecentesche. A tal proposito i bozzetti di Barbieri presentano delle affinità con alcuni lavori di pittori-scenografi del Maggio Musicale Fiorentino, tra i quali Primo Conti (FIG.1), Felice Casorati (FIG.2-3) e Pietro Aschieri (FIG.4-5); meno marcata l'affinità con il famoso pittore-scenografo Mario Sironi⁷⁵ (FIG.6-9)

⁷⁵ Mario Sironi per il Teatro. *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Firenze 3 maggio-30 giugno 1991*, a cura di Moreno Bucci e Chiara Bertolotti, Firenze, Ente Autonomo Teatro Comunale, 1991. *Mario Sironi. I figurini ritrovati*, a cura di Mario Penelope, Milano, Nuove edizioni Mazzotta, 1989. *Pittori a teatro. Bozzetti scenografici al Teatro dell'Opera di Roma*, a cura di Maria Grazia Messina e Jolanda Nigro Covre, Roma, Edizioni Seam, 1994.

FIG.1. Bozzetto realizzato da Primo Conti per il *Trovatore* (IV.2),
realizzato nel 1938 per il Maggio Musicale Fiorentino.

FIG.2. Bozzetto de *La Vestale* (Atto II), realizzato da Felice
Casorati per il Maggio Musicale Fiorentino.

FIG.3. Bozzetto de *La Vestale* (Atto III), realizzato da Felice
Casorati per il Maggio Musicale Fiorentino.

FIG.4. Bozzetto del *Mosè* (Atto I.1) di Pietro Aschieri, realizzato per il Maggio Musicale Fiorentino nel 1935.

FIG.5. Bozzetto del *Mosè* (Atto II.1) di Pietro Aschieri, realizzato per il Maggio Musicale Fiorentino nel 1935.

FIG.6. Bozzetto di Mario Sironi, *I Lombardi alla prima crociata* (Atto III.2) per il Maggio Musicale Fiorentino, 1948 (n. inv.147)

FIG.7. Bozzetto di Mario Sironi, *I Lombardi alla prima crociata* (Atto III.2) per il Maggio Musicale Fiorentino, 1948 (n. inv. 154)

FIG.8. Foto di scena

FIG.9. Foto di scena

Vi è un'affinità evidente nell'impiego del colore rosso, sia per caratterizzare le architetture (FIG.1,7), sia per descrivere l'atmosfera (FIG.4,5). Nei bozzetti di Barbieri il rosso enfatizza la funzione del faro, luogo dominato dal fuoco («il fuoco non aspetta» cantano gli schiavi), ma al tempo stesso evoca l'atmosfera della «vampa rossa» del secondo atto, simbolo della sensualità della protagonista.

I bozzetti di *Maria d'Alessandria* mostrano la città alessandrina citata dal suo faro e la sfinge (ATTO I), la nave (ATTO II) – mostrata scenicamente –, infine la grotta nella terra santa (ATTO III). La composizione assume le caratteristiche di un'opera religiosa che riprende alcuni tratti veristi, mescolando stili diversi. Ghedini ha adoperato un'orchestrazione “simil da camera” per la modalità di scrittura impiegata: ha fatto tacere alcune famiglie strumentali in funzione espressiva. Come sottolineato dallo stesso compositore, il vero protagonista è il coro, il quale condensa la città di Alessandria sulla nave diretta verso la terra santa.

Osservando i bozzetti dell'opera si nota, come detto sopra, una particolare attenzione ai colori: dal rosso acceso del faro al blu del boccaporto che enfatizza la tripartizione dello spazio sulla nave: i) il livello dello spazio visibile della nave, metafora della vita reale; ii) il boccaporto, nascosto, simbolo dell'inferno; iii) il cassero al di sopra con la croce, il paradiso.

Elemento scenico imponente è la nave che ingloba il mondo intero e quando l'equilibrio viene perturbato dal 'demone' viene ripristinato dall'intervento della divinità che ne causa il naufragio. La tripartizione spaziale del secondo atto riecheggia il terzo atto de *L'Africaine* e il secondo quadro del quarto atto de *Aida*.

Nell'opera di Meyerbeer la nave presente in scena permette la costruzione spaziale su piani diversi: il primo ponte mostra gli alberi, il secondo cela le due stanze, come riporta la didascalia del libretto:

Le théâtre représente la coupe d'un vaisseau dans sa largeur. Elle offre aux yeux des spectateurs le premier pont et l'intérieur du second. Sur le premier pont s'élèvent les mâts et au fond la dunette derrière laquelle on aperçoit la mer. Le second pont, éclairé par une lampe, est partagé en deux compartiments, don't l'un est la chambre d'Inès, l'autre celle de l'amiral.⁷⁶

Anche la nave di don Pedro presenta il cassero ove la mattina i marinai pregano. Questo modo di rappresentare la nave permette di creare un effetto tridimensionale ove i diversi spazi sono giustapposti. La concezione spaziale verticale è presente anche in *Aida* ove in alto è rappresentato il visibile e in basso la prigione ove i due protagonisti troveranno la morte.

La concezione spaziale della nave nella *Maria d'Alessandria*, seppur verticale, cela alcuni spazi che vengono evocati dal linguaggio musicale, come il canto delle taverne e la degenerazione che non possono essere mostrati al pubblico.

Nelle tre opere analizzate in questa tesi l'intervento del *deus ex machina* è diversificato: nella *Thaïs* l'apparizione è affidata al

⁷⁶ *L'Africaine: libretto e guida all'opera*, a cura di Emanuele Bonomi, «La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014,1, p.88

linguaggio musicale, strumento espressivo e più efficace di qualsiasi effetto scenico; in *Maria Egiziaca* la forza superiore viene resa dall'orchestra e dalle indicazioni fornite dagli angeli; in *Maria d'Alessandria* invece è la protagonista a riconoscere nella tempesta l'intervento divino, ma vi è anche l'impiego assai banale della chiamata dall'alto da parte del Figlio che circonda quest'opera al filone religioso impiegando soluzioni poco teatrali.

Le tre opere adoperano concezioni spaziali diverse, in linea con i rispettivi periodi a cui appartengono. *Thaïs* presenta l'impianto ottocentesco che tende a ricreare gli ambienti sul palcoscenico, impiegando il linguaggio musicale in funzione espressiva, allargando lo spazio visibile mostrato allo spettatore, con l'effetto di moltiplicare lo spazio. L'opera ha ormai raggiunto le massime potenzialità negli effetti scenografici e drammaturgici. Le altre due, invece, presentano una evoluzione che è strettamente intrecciata con il cambiamento dell'esotismo verso un gusto primitivo che non mira più a distinguere il *noi* dall'*altro*, ma avendone assimilate le caratteristiche utilizza il 'lontano' per collocare le vicende in un'epoca remota. La scelta del trittico come scenografia ricalca i nuovi gusti novecenteschi che prendono spunto dai Balletti Russi, importati da Diaghilev, i quali cercano di limitare lo spazio della scenografia per conferire maggior spazio sul palcoscenico ai ballerini. Questa scelta è impiegabile per una sacra rappresentazione, quale è *Maria Egiziaca*, ove il prezioso trittico assume le caratteristiche di una cornice dorata ove i principali protagonisti sono gli interpreti, la cui gestualità, unita alla musica didascalica, contribuisce a narrare la vicenda. La musica, l'interpretazione dei personaggi uniti alla semplice scenografia permettono di 'creare' ulteriori spazi. Ulteriormente diversa è la concezione spaziale dell'opera bergamasca, ove l'impianto scenografico risponde ad esigenze di estetica dettate dal regime che propone un ritorno all'antico melodramma, in modo particolare quello verista. La scenografia impiegata è imponente, ma nella messa in scena del *Teatro delle Novità* si sottolinea l'importanza di una figura professionale che inizia ad affacciarsi anche nel panorama italiano: il regista. È a Mario Frigerio che Ghedini affida la messa in scena, non curandosi di alcun aspetto visivo. Le tre opere mostrano dunque come le concezioni spaziali siano legate da un lato alle peculiarità dell'opera, dall'altro debbano rispondere all'estetica del periodo in cui vengono rappresentate. Dall'Ottocento alla fine del secolo si riscontra dunque una evoluzione del linguaggio spaziale che cerca di condensare più luoghi, caricandoli di significato, fino alla limitazione della scenografia per le opere del primo trentennio del Novecento che subiscono l'influenza russa che ha permeato la Francia e di conseguenza molti compositori italiani, tra cui Respighi. I compositori della «generazione dell'80» nel loro intento riformatore compongono opere la cui orchestrazione è molto semplificata – se la si confronta con quelle del secolo precedente – ricalcando le caratteristiche della musica strumentale. Nel Novecento però l'esotico ha perso il suo fascino, aprendo la strada ad altre tematiche, quali quella della fiaba e delle maschere che rispecchiano la frammentazione umana.

Conclusioni

Questa tesi si inserisce nel nuovo ramo della musicologia che considera l'opera lirica non soltanto nella dimensione testuale e musicale, ma anche nel suo aspetto visivo. Le opere esaminate si collocano nella dimensione esotica al centro della quale vi è la *femme fatale*. Le tre opere mostrano una diversa concezione spaziale che rispecchia da un lato il contesto storico-musicale, dall'altro le intenzioni del compositore.

Nella prima parte di questa tesi si sono analizzate le tre opere singolarmente, procedendo dapprima all'analisi della fonte drammaturgica comparata al piano testuale del libretto; successivamente, si è effettuata l'analisi musicale al fine di mostrare le singole peculiarità delle opere. In modo particolare per *Thaïs* si è ritenuto opportuno focalizzarsi sulla seconda edizione, in quanto entrata nel repertorio, e si è effettuato un confronto con la fonte drammaturgica. Sono stati individuati alcuni aspetti che non sono confluiti nel libretto, ma sono stati inseriti nelle maquettes dagli scenografi. L'analisi musicale ha evidenziato la *Méditation* come fulcro dell'opera e centro del chiasmo, cifra caratteristica dell'opera. Per la *Maria Egiziaca*, opera poco conosciuta, si è proceduto nel ricostruire la genesi dell'opera e la sua rappresentazione al festival della *Biennale di Musica* di Venezia, collocandola nel contesto fascista. La ricerca documentale effettuata ha permesso di ricostruire il complicato sistema produttivo durante il periodo fascista e il conseguente ruolo dei musicisti. L'analisi musicale insieme alla corrispondenza con lo scenografo Benois e al librettista Guastalla ha permesso di focalizzarsi sull'idea compositiva e scenografica del compositore. Per *Maria d'Alessandria* si è ricostruito il contesto del Teatro delle Novità, collocandola all'interno della nascita dei festival musicali nati durante il periodo fascista. Viste le scarse informazioni iniziali si è provveduto alla ricostruzione del contesto-storico musicale delle tre opere, con un'approfondita ricerca documentale in rapporto al periodo fascista. La partitura di *Maria d'Alessandria* è stata analizzata in sinergia con il libretto e la corrispondenza del compositore, utile per comprendere le peculiarità di un'opera che è stata rappresentata pochissime volte, ma che incontrò il favore del pubblico al punto da spingere l'editore Ricordi ad acquistarne la partitura.

Dopo aver effettuato lo studio monografico su ciascuna opera si sono affrontate alcune tematiche trasversali alle opere analizzate. In primis Alessandria d'Egitto, 'narrata' diversamente nelle tre opere: in *Thaïs* emerge dal contrasto con il deserto della Tebaide e viene rappresentata dal teatro, simbolo di decadenza – proprio quel teatro in cui si mimano gli amori di Afrodite. Per le opere dei compositori italiani invece la città è stata trasportata sulla nave, eterotopia per eccellenza. L'applicazione del concetto di eterotopia ha permesso di confermare ulteriormente la dicotomia del sé e dell'altro, 'binarismo' ampiamente utilizzato nelle opere a carattere esotico, come dimostrano gli studi di Ralph Locke. Infine, al concetto di eterotopia appartiene anche il teatro, considerazione che ci permette di

sottolineare che nelle tre opere selezionate il diverso è stato trasportato in un luogo 'altro' impiegando l'eterotopia. Queste categorie, temporalmente posteriori alla composizione delle opere, ci offrono fertili chiavi di interpretazione.

Il quinto capitolo è stato incentrato sulla costruzione dello spazio mediante il piano testuale, il linguaggio musicale, e le indicazioni sceniche, reperite per *Thaïs* e *Maria Egiziaca*, oltre alla corrispondenza dei compositori. Per l'opera di Ghedini le considerazioni effettuate sono incentrate sulle informazioni ricavate dall'analisi musicale e librettistica a cui si sono aggiunte le lettere del compositore che hanno rivelato un aspetto importante: Ghedini non è interessato alla messa in scena che delega al regista. Ciò che importa al piemontese è il linguaggio musicale e la sua espressione nei personaggi. Dal momento che i figurini sono andati perduti e che non vi è alcun documento che attesti la messa in scena della prima bergamasca e alla luce della volontà chiaramente espressa dal compositore, l'analisi spaziale che è stata proposta è il frutto dell'interazione del linguaggio musicale e testuale.

Va sottolineato che l'analisi delle scenografie ha rivelato quanto esse siano il frutto dell'interazione tra figure quali scenografo e compositore, o librettista-compositore e come ogni particolare assuma un profondo significato all'interno della composizione. Dalle lettere inviate a Louis Gallet, Massenet sottolinea diverse volte le caratteristiche di alcuni oggetti scenici nella *Thaïs* quali la statua di Eros, richiesta dipinta, o la dimora di Nicias presentata come riproduzione del tempio di Adriano. Si è riscontrata dunque la ricerca del particolare con perizia archeologica, in nome della verosimiglianza, sviluppatasi già dalla seconda metà del secolo, come accade per l'*Aida* di Verdi. Diverso il caso Respighi-Benois, poiché il sodalizio Respighi-Guastalla aveva già ideato le caratteristiche dell'opera chiedendo allo scenografo la costruzione del trittico, suggerendo l'idea della scatola dei giocattoli, per la loro «opera da concerto». Il compositore si affida alla maestria del promettente Benois che dà luogo al trittico gotico, denso anch'esso di rimandi a simbologie religiose, note al compositore, come dimostrano i suoi appunti, quali la fossa scavata dal leone, simbolo di santità. Agli antipodi vi è Ghedini il quale, non curante della messa in scena, si affida totalmente all'organizzazione teatrale bergamasca e alla professionalità del M° Giuseppe Dal Campo e del regista Mario Frigerio, dimostrando come la peculiarità del compositore sia il linguaggio musicale e la sua principale preoccupazione siano gli interpreti.

Nell'ultimo capitolo si è chiarita la collocazione del termine «decostruzione», inserito nel titolo di questa tesi. Non vi era (e non vi è) alcun intento filosofico nell'impiego di tale termine. Il sostantivo è stato inserito in seguito allo stimolo fornito dalla Biennale del 2014 in cui Rem Koolhaas ha voluto individuare i fondamentali dell'architettura e analizzarne la loro composizione nel corso del tempo. Il termine era stato suggerito dall'analisi diacronica delle tre opere che mostrano una concezione spaziale diversa, in cui si passa da

spazi tridimensionali a bidimensionali per tornare alla tridimensionalità nell'opera di Ghedini. Si è scelto, alla luce delle implicazioni che il termine «de-costruzione» comporta, di sostituirlo con il sostantivo «moltiplicazione» che esplicita meglio l'idea di uno spazio che non è soltanto quello visivo, ma anche quello creato dalla musica e dal piano testuale, come dimostrano i recenti studi sullo *spazio sensibile*. Prendendo spunto da quanto operato da Koolhaas ho ritenuto opportuno provare ad individuare dei paradigmi ipotetici che permettessero di comprenderne la loro evoluzione. Sono riuscita a definire il paradigma ottocentesco, definendo parametri precisi e circoscritti; per le opere novecentesche non è stato possibile individuare un preciso paradigma, in seguito alla frammentazione delle tematiche che spaziano dal tema fantastico a quello religioso-esotico, fino a temi dei grandi condottieri del passato.

Infine, si è operato un confronto tra gli spazi della *Thaïs*, con il canone spaziale ottocentesco, per mostrare come l'opera a partire dalla fine dell'Ottocento inizi a discostarsi dalla concezione spaziale della metà del secolo, traguardando il XX secolo. Per le opere degli italiani, non essendovi un paradigma di riferimento, si sono considerati i documenti importanti per la definizione dello spazio. Per *Maria Egiziaca*, oltre all'analisi musicale e testuale, le *Avvertenze sceniche* unite all'analisi iconografica del trittico hanno permesso di ricostruire la concezione spaziale dell'opera in maniera completa. Per l'opera di Ghedini si sono privilegiati il linguaggio musicale e il libretto, in virtù delle idee espresse in modo inequivocabile dal compositore per il quale la dimensione performativa deriva direttamente dalla sua partitura e dalle sue idee. La messa in scena non desta il suo interesse. Inoltre, ad oggi non sono stati ritrovati né i copioni del regista Mario Frigerio, né i figurini di Titina Rota. Pertanto, l'unica analisi spaziale possibile è quella che considera lo spazio creato dal linguaggio musicale e dal libretto. I bozzetti di Contardo Barbieri, seppur collocandosi nel filone novecentesco, in linea con i lavori di alcuni pittori-scenografi del Maggio Musicale Fiorentino, quali Primo Conti, Gino Carlo Sensani, Felice Casorati – per citare quelli con maggiori affinità iconografiche – non aggiungono alcuna informazione allo spazio che è ben definito dal linguaggio musicale e testuale.

Questa tesi ha voluto proporre uno sguardo macroscopico su tre opere prive di ogni legame musicale e testuale – soltanto *Maria Egiziaca* e *Maria d'Alessandria* hanno la stessa fonte – al fine di contribuire ad una visione spaziale delle opere in modo diacronico per indagare le modalità di costruzione dello spazio. Le tre opere hanno dimostrato come la dimensione spaziale non sia soltanto quella visiva, ma anche quella creata dal linguaggio musicale e testuale. Motivi per i quali si ritiene possano essere fecondi percorsi di ricerca che assumano l'opera non più come emblema del solo linguaggio musicale, ma anche dell'interazione tra musica, testo e scenografia.

APPENDICE ICONOGRAFICA

Avvertenze

Nella seguente appendice iconografica sono state inserite soltanto quattro delle sette maquettes relative all'opera *Thaïs*. In modo particolare *Une place devant la maison de Thaïs*, realizzata da Eugène-Louis Carpezat (incompleta) e il bozzetto *Le jardin du monastère d'Albine* realizzato da Marcel Jambon (in cattivo stato di conservazione) non sono state inserite in quanto già pubblicate nel saggio di MERCEDES VIALE FERRERO, *La santità sulle scene teatrali*, «Thaïs», «La Fenice prima dell'opera 2002-2003», 1, pp.107-120. Il bozzetto relativo a *L'Oasi* non è stato inserito in quanto è andato perduto.

Riguardo le fotografie della prima interprete di Thaïs, Sibyl Sanderson, citate nella parte monografica, si rimanda allo studio di KAREN HENSON, *Photographic diva: Massenet, Sibyl Sanderson, and the soprano as spectacle*, in ID. *Opera Acts*, Cambridge University Press, 2018, pp. 88-121.

Il *livret de la mise en scène* qui presentato è la trascrizione dell'esemplare custodito presso F-Po. Si sono normalizzati alcuni accenti e le *plantations* sono state disegnate con il programma di grafica Adobe Illustrator.

Thaïs (1898)

Compositore: Jules Massenet

Librettista: Louis Gallet

Fonte: romanzo *Thaïs* di Anatole France

THAÏS SCENOGRAFIA *

Fig. 1 *La Thébaidè* (I.1),(III.2), maquette di Marcel Jambon, F-Po

Fig. 2 *La Terrasse de la Maison de Nicias à Alexandrie*, maquette di Eugène Carpezat (I.2), F-Po

* Di seguito si riportano soltanto quattro bozzetti invece dei sei effettivi. Per i bozzetti mancanti si rimanda pertanto al saggio di MERCEDES VIALE FERRERO, *La santità sulle scene teatrali, «Thaïs», «La Fenice prima dell'opera 2002-2003»*, 1, pp.107-120:113, 115,117. Il bozzetto raffigurante L'Oasi è sfortunatamente andato perduto.

Fig. 3 *La chambre de Thaïs che elle*, maquette di Eugène Carpezat (II.1), F-Po

Fig. 4 *La tentation: jardin merveilleux*, maquette de décor en volume di Marcel Jambon(III.2) (eliminato nella edizione del 1898), F-Po

Fig. 5 *C'est Thaïs la prostituée*, stampa di G. Doré, 1861

Fig. 6 Tézier, *Thaïs ou La tentation de St. Antoine à l' Opéra*, 1894, F-Po

LUCY BERTHET

Fig. 7 Ritratto di Lucy Berthet su *Le Journal illustré* 7 janvier, 1894

Fig. 8 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 9 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 10 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 11 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 12 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 13 Lucy Berthet nel ruolo di *Thaïs* immortalata quando parla alla statua di Eros (II.1), F-Pnas

Fig. 14 Lucy Berhet canta l'aria «O mon miroir fidèle», (II.1),
fotografo Reutlinger, F-Pnas

Fig. 15 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 16 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 17 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 18 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 19 Lucy Berthet canta l'aria «O mon miroir fidèle»,
(II.1), F-Pnas

Fig. 20 Lucy Berhet canta l'aria «O mon miroir fidèle»,
(II.1), foto de l'Opéra, F-Pnas

Fig. 21 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 22 Lucy Berthet mentre canta l'aria «O mon miroir fidèle», F-Pnas

Fig. 23 Lucy Berthet nel ruolo di *Thaïs*, F-Pnas

Fig. 24 Lucy Berthet in *Thaïs* (Atto IV), F-Po

Fig. 25 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 26 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 27 Lucy Berthet, F-Pnas

Fig. 28 Lucy Berthet, carte de visite tratte dall'album
Reutlinger, F-Po

Fig. 29 Lucy Berthet, carte de visite tratte dall'album
Reutlinger, F-Po

Fig. 30 Lucy Berthet, carte de visite tratte dall'album
Reutlinger, F-Po

Fig. 31 Athanaël (Delmas) con il bastone (I.1), F-Po

Fig. 32 Athanaël (Delmas) invoca l'aiuto divino (I.1), F-Po

Fig. 33 Athanaël (Delmas) durante il balletto della *Téntation* (edizione 1894), F-Po

Fig. 34 Delmas, F-Po

ALBINA

AUGUISSOL

Fig. 35 M.me Beauvais, F-Po

Fig. 36 Ritratto di M.me Auguissol (Crobyle), F-Po

Fig. 37 La morte di Thaïs, F-Po

Fig. 38 Berthet e Delmas (II.1), F-Pnas

Fig. 39 Nicias (Alvarez) con le schiave Crobyle (Auguissol) e Myrtale (Heglon)(I.2), F-Po

Fig. 40 Delmas (Athanaël) e Berthet (Thaïs) nella scena del battesimo nell'Oasi (III.1), F-Po

Fig. 41 Sybil Sanderson (*Thaïs*) nella sua stanza (II.1), F-Po

Fig. 42 Sybil Sanderson (*Thaïs*) parla con Eros (II.1), F-Po

Fig. 43 Sybil Sanderson in *Thais*, F-Po

Fig. 44 *Thaïs*, F-Po

Fig. 45 *Nicias*, F-Po

Fig. 46 *Palemone*, F-Po

Fig. 47 *Commediante*, F-Po

Fig. 48 Commediante, F-Po

Fig. 49 Commediante, F-Po

Fig. 50 Un attore, F-Po

Fig. 51 Un borghese, F-Po

Fig. 52 Un filosofo, F-Po

Fig. 53 Un filosofo, F-Po

Fig. 54 Un filosofo, F-Po

Fig. 55 Una corifera, F-Po

Fig. 56 Figuranti, F-Po

Fig. 57 Un teatrante, F-Po

Fig. 58 Un servitore

Fig. 59 La suonatrice di flauto

MARIA EGIZIACA

Compositore: Ottorino Respighi

Librettista: Claudio Guastalla

Fonte: *Vite dei SS. Padri* di Domenico Cavalca

Prima rappresentazione (forma semiscenica): Carnegie Hall, New York, 16 marzo 1932

Prima rappresentazione scenica: Teatro Augusteo, Roma, aprile 1932

Seconda rappresentazione scenica: Teatro Goldoni, Venezia, 10 settembre 1932 (II Festival di Musica-Biennale di Venezia)

TRITTICO DI NICOLA BENOIS

Fig. 60 Trittico di Nicola Benois, I-Mr

Fig. 61 Figurini del I episodio, I-Mr

Fig. 62 Figurini del III episodio, I-Mr

Fig. 63 Figurini del II episodio, I-Mr

MARIA EGIZIACA

Teatro Goldoni, Venezia 10 settembre 1932

INTERPRETI

MARIA	Maria Caniglia
PELLEGRINO	Emilio Ghirardini
MARINAIO	Alfredo Sernicoli
UN COMPAGNO	Gianna Perea Labia
UN ALTRO COMPAGNO	Edmea Limberti
IL LEBBROSO	Alfredo Sernicoli
IL POVERO	Edmea Limberti
	Alfredo Sernicoli
LA CIECA	Gianna Perea Labia
L'ABATE ZOSIMO	Emilio Ghirardini

DATA 10 Settembre 1932

LUOGO Teatro Goldoni

DIRETTORE CORO Veneziani

DIRETTORE Ottorino Respighi

D'ORCHESTRA

COMPOSIZIONE 25 elementi della Scala:

ORCHESTRALE **Primo flauto:** Arrigo

Tassinari

Secondo flauto: Carlo Ceard

Oboe: Mario Colombo

Clarinetto: Luigi Omodio

Fagotto: Aldo Montanari

Primo corno: Michele

Allegri

Secondo Corno: Angelo

Omodei

Tromba: Telesio Massari

Trombone, Marco

Addimandi

Arpa Giuseppina Sormani

Roveri

Timpani Francesco

Pellegrini

Clavicembalo: Corradina

Mola

Violini primi:

Mario Gorrieri

Alfredo Mazzotto

Federico Graziani

Violini secondi:

Ferruccio Roveri

Giovanni Galdi

Amiocare Alessandri

Augusto Rossi

Viole

Guglielmo Koch
Ernesto Polenghi
Orlando Ferrari

Violoncelli

Ezio Mastinenghi
Gino Milioli
Mario Gallini

Contrabassi

Arturo Chierici
Battista Bertelli

Coro di 15 componenti (S,
MS, T, BT)

SCENOGRAFIA Nicola Benois

MATERIALI Guido Salvini, segretario

SCENOGRAFICI tecnico della Scala di Milano
fornisce:

- a. Panneggio di velluto
nero (700 m)
- b. Drappeggio di moire
verde
- c. Apparecchi di
illuminazione
- d. Praticabili
- e. Tappeto

COSTUMI Ditta Caramba (2 costumi
maschili, 3 femminili)

FOTOGRAFO Giacomelli Venezia

MACCHINISTA Arturo Bongiovanni
(organico della Scala)

DIRETTORE DI SCENA Claudio Testa

REGISTA L. Wallerstein

Organizzazione del *Festival*

PRESIDENTE DELLA BIENNALE Conte Maria Volpe di Misurata
PRESIDENTE Adriano Lualdi
SEGRETARIO GENERALE DELLA BIENNALE Antonio Maraini
SEGRETARIA Ada Finzi

PRESIDENTE ESECUTIVO A. Lualdi
VICE PRESIDENTE A. Casella
SEGRETARIO GENERALE M. Labroca, M. Giuranna
DIRETTORE AMMINISTRATIVO G. Cosattini
TESORIERE A. Stocca
MEMBRI F. Asta, R. Barazzoni,
G. Bianchini, A. Cartoni, R.
Forges Davanzati, G. Levi,
U. Levi, M. Lazzari,
G.F. Malipiero, S. Magrini,
P. Milone, C. E. Oppo,
U. Ravenna, E. Trenitaglia,
E. Zorzi

Fig. 64 Pianta scenica definitiva, I-Mr

Fig. 65 Pianta scenica apparsa nella prima edizione dello spartito (1931), successivamente modificata perché errata, I-Mr

MARIA D'ALESSANDRIA

Fig. 66 Contardo Barbieri, *Faro d'Alessandria* (Atto I), I-BgFD

Fig. 67 Contardo Barbieri, *La nave* (Atto II), I-BgFD

Fig. 68 Contardo Barbieri, *Il deserto* (Atto III), I-BgFD

Fig. 69 Foto di scena (Atto II), I-BgFD

Fig. 70 Foto di scena (Atto III), I-BgFD

MARIA D'ALESSANDRIA

COMPOSITORE	G.F. Ghedini
LIBRETTISTA	Cesare Meano
LUOGO	Teatro Donizetti di Bergamo
DATA	9.IX.1937
DIRETTORE D'ORCHESTRA	Giuseppe Dal Campo
INTERPRETI	
MARIA	Serafina di Leo
IL PADRE	Antenore Reali
IL FIGLIO	Nino Bertelli
DIMO	Andrea Mongelli
IL CUSTODE DEL FUOCO	Aristide Baracchi
L'AGUZZINO BEBRO	Eraldo Coda
L'AGUZZINO EUNO	Amilcare Pozzoli
NEMESIO	Angelo Mercuriali
MISURIDE	Matilde Aruffo
LA CIECA	Ebe Ticozzi
ANTIMO	Giuseppe Menni
IL DIACONO	Angelo Mercuriali
ZOSIMO	Luigi Borgonovo
MAHAT	Angelo Mercuriali
PRIMO PASTORE	Matilde Aruffo
SECONDO PASTORE	Ebe Ticozzi
TERZO VECCHIO PASTORE	Amilcare Pozzoli
QUARTO PASTORE	Aristide Baracchi
QUINTO PASTORE	Giuseppe Menni
REGISTA	Mario Frigerio
MAESTRO DEL CORO	Roberto Benaglio
FOTOGRAFO	Da Re

TOPOGRAFIA DELL'ORCHESTRA

PALCOSCENICO												
De Checchi	Martinenghi			Domenichew Girardelli Persico Parmeggiani Mazzotti Bonzo Ligabue Coralli Erreni Colamai Nastrucci Zampa Govieri Avanzini			Ferrari Polenghi Labò Bianchetti Kok Valdinoci	Azzi Del Campo	Stefanoni	Tabanelli		
	Gambirasio	Gentili	ARPE					BATTERI A	TIMPANI			
	Nastrucci	Murara	Esposito CELESTE					Boccialli	Scorza			
	Martinenghi	Miglioli	CAMPANEL LI					TAMBURI	TUBA			
Montenec chi	VIOLONCELLI			VIOLE			VIOLE					
Bertelli	Azzeni									Campesi Leidi Lombardini		
Semprini	Venturini	Amodio	Gialdi Golferini									
Azzi	Amadei	Bodini	Illari Finzi Alessandri Antonoli									
Legraman ti	Pietramag -giore	Ventura	Freddi	Borea	Franchini	Graziani Rossi Castellotti Berlendis						
CONTRA- BASSI	Liverani	Garbagnat i	Qurciolo	Miotti	Ferioli	TROMBE						
CORNIA	FAGOTTI	CLARINI	OBOI	FLAUTI		TROMBONI						
PIANOFORTE						DIRETTORE D'ORCHESTRA						
Giuseppe del Campo Gianandrea Gavazzeni Armando La Rosa Parodi												

Lettera di *Titina Rota* a Bindo Missiroli in risposta alla lettera del 28/8/1937

Gent.mo Missiroli,

spedisco oggi diverse fotografie: 5 della Maria d'Alessandria - 3 della Stella D'Oriente e 8 del balletto. Di questo balletto dovremo parlare quando verrò a Bergamo. Quando fate l'antiprova il 6/9 matt? Verrei il giorno prima col costume della Di Leo; tutti gli altri costumi li faccio spedire.

Non avendo potuto comunicare con tutti gli artisti le sarò molto grata se vorrà dire a quelli che verranno per la Maria (tutti indistintamente) di prodursi dei sandali come calzature. Per i trucchi bisogna che Frigerio decida un po' secondo le caratteristiche di ognuno; ad ogni modo "Il Padre", "Il Diacono" e il Figlio non devono far niente di speciale (avendo in testa delle acconciature, se il tenore ha pochi capelli si procuri un parrucchino corto e riccio. Zosimo deve avere una bella barba bianca. A Dimo ho, scritto mandando il disegno. Per Nemesio guardare figurino e per Misuride bastano due trecce bionde. Scusi di tutto ciò ma sono più tranquilla scrivendolo a Lei.

Arrivederci presto.... e in attesa del primo sacchetto d'oro (di cui ho grande urgenza!) la saluto molto cordialmente.

Titina Rota

DISPOSIZIONI SCENICHE

Thaïs

Comédie lyrique en 3 Actes et 7 Tableaux

— de —

Louis Gallet

d'après le Roman d'Anatole France

Musique

— de —

J. Massenet

Mise en scène

Paris

Au Ménestrel, 2^{bis}, Rue Vivienne, Heugel & C^{ie}.

Editeurs Propriétaires pour tous pays

Tous droit de reproduction, de traduction et de représentation
réserver

y compris la Suède et la Norvège

Note pour l’Affiche

Thaïs

Comédie Lyrique en 3 Actes

Poëme de M. Louis Gallet

d’après le Roman de M. Anatole France

Musique de Mr.

Massenet

N.B.
pour le
Directeur

Si le Ballet est exécuté
l’ouvrage aura 7 tableaux;
sans le Ballet: 6 tableaux
«Mettre le nombre de tableaux sur
l’affiche selon la combinaison
adoptée.»

Pas de Prénom

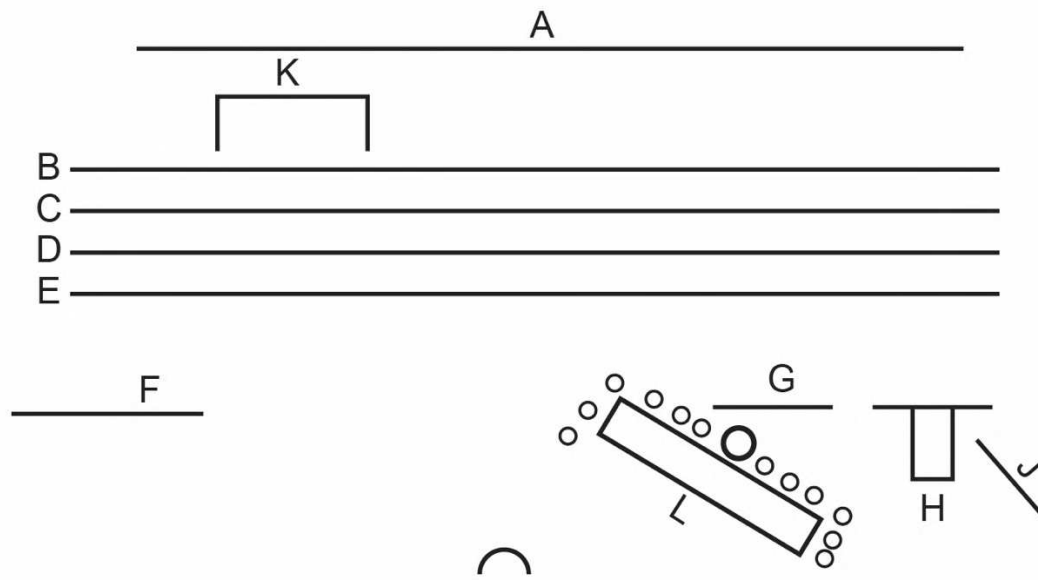
Avis

La mise en scène s'adapte avec
la
représentation de l'Opéra.

La partition 1^{ère} édition n'est pas
divisée de même – c'est à dire que le 1^{er}
acte (à l'Opéra) a deux tableaux
la Thebaïde - la Terrasse
et le 2^d acte a deux tableaux
la Chambre de Thaïs
et la Place
le 3^{ème} acte a deux tableaux – si l'on
supprime le ballet (comme à l'Opéra)
La Thébaïde – Le Monastère des Filles
Blanches

— Si l'on fait une 2^d édition elle sera pareille
à la représentation de l'Opéra

Acte 1^{er} (La Thébaïde)



Le théâtre représente les cabanes des Cénobites au bord du Nil.
Décor de 3 plans, plus la vision.

- A. Rideau pantalon représentant une partie du théâtre d'Alexandrie.
- B. Rideau d'air descendant derrière la toile de fond pour masquer la vision
- C. Toile de fond (le désert)
- D.E. Deux fermes descendant dans les dessous
- F.G. Deux châssis d'arbres reliés par un plafond; dans le milieu du châssis G la porte d'une cabane en toile métallique praticable au 3^e acte seulement.
- H. Lit d'Athanaël qui rentre dans le châssis au 3^e acte
- J. Porte d'une cabane masquée par un rideau
- K. Praticable sur lequel paraît Thaïs
- L. Une grande table et 13 sièges. Sur la table sont placés deux pots d'eau, une salière, un plat de miel, une coirbeille remplie d'hysope, une corbeille remplie de pain - 13 assiettes et 13 coupes. La Vision est placée dans la partie jardin du rideau.

A l'Opéra les Cénobites sont chantés par 7 coryphées artistes, ténors et basses, et 4 coryphées des chœurs 2 second ténors (1 1^{ère} basse et 1 seconde basse)

Le siège de Palémon est plus élève quel es autres.
La corbeille à pain doit être placée à l'extrémité de la table cour.
L'hysope à cote
Le sel et le 2 pots d'eau au centre.
Le plat de miel à l'extrémité de la table allant au jardin.
Il reste un siège libre à la face cour pour Athanaël.

En disant: «Voici le pain», le Cénobite passe la corbeille pour che chacun en prenne un morceau. Ce mouvement fait, la corbeille est remise en place.

Les Cénobites chargés de dire les mots «Et le sel – Et l'hysope –Voici le miel –Voici l'eau» font le mêmes mouvements que le premier.

Palémon se lève pour dire avec onction: «Chaque matin...». A la fin de sa phrase il s'assied lentement.

Les Cénobites disent la tête baissée et les mains pintes, entre eux et presque murmurants: «Que les noirs démons de l'abîme, ecc».

Les mots: « Athanaël! Athanaël! Bien longue est son absence!» sont dits avec respect. «Quand donc reviendra-t-il? Quand donc?» sont dits avec intérêt.

Palémon dit mystérieusement: «L'heure de son retour est proche. Les Cénobites après avoir écouté avec une attention marquée le récit de Palémon, disent avec foi: « Athanaël est un élu de Dieu».

Sur l'andante lento le Cénobite ténor se lève et dit en regardant dans la direction du jardin: «Le voici».

Sur la troisième mesure qui suit cette phrase, Athanaël entre derrière le châssis F, il tient un grand bâton à la main, il s'avance lentement comme épuisé de fatigue et de chagrin.

Palémon, qui est levé, s'approche de lui pour dire: « Frère, salut, la fatigue t'accable».

Athanaël Palémon

Les Cénobites ténors se lèvent et disent avec empressement: «Repose-toi», en lui indiquant sa place vide à table.

Palémon revient prendre sa place.

Le Cénobite ténor vient prendre le bâton et le dépose à coté du lit.

Athanaël vient prendre sa place à la table.

Les Cénobites ont repis leur place et écoutent avec un intérêt marqué le récit d' Athanaël, qui repousse doucement les mets qu'on lui présente.

Athanaël dit d'un ton sombre, comme hanté et se parlant à lui-même: «La ville est livrée au pèché».

Les Cénobites disent avec une curiosité calme et simple: «Quelle est cette Thaïs?».

Athanaël sortant un peu de sa torpeur dit: «Une prêtresse infâme et y retombant de suite: «Du culte de Venus».

Sur le Cresc.Poco rit. Athanaël se lève lentement avant les premiers mots, va dire humblement avec charme et comme se souvenant d'un passé lointain: «Hélas! Enfant encore».

Peu à peu, plus sombre, plus agité, il dit: «Je l'ai connue».

Il dit avec beaucoup d'expression en gagnant le côté jardin:«Et je voudrais gagner cette âme à Dieu».

Sur la ritournelle qui suit cette phrase, Palémon descend à la gauche d'Athanaël pour dire:«Ne nous mélonz jamais aux gens du siècle».

Au troisième «Ah Dieu!» commencer la nuit sur la scène et dans la salle.

Athanaël Palémon

A la vue de la nuit les Cénobites se lèvent l'un après l'autre.

Après sa phrase, Palémon se retourne et dit aux Cénobites: «La nuit vient. Prions et dormons».

Les Cénobites répondent avec dévotion: «Prions»

Tout les Cénobites sortent derrière la coulisse G en disant avec une crainte mystérieuse, le front courbé et le mains jointes: «Quel es noirs démons de l'abîme».

Ordre de la sortie:

Les Basses

Les Ténors

Palémon

A l'Opéra, un chef de chant placé dans la coulisse bat la mesure.

Athanaël traverse la scène, vient s'agenouiller sur le pied de son lit puis se couche sur le «un peu plus lent» pag 14.

Les théâtres éclairés à l'électricité devront éteindre les herse et la rampe d'avant-scène. Nuit très accentuée dans la salle.

L'apparition est éclairée par une herse et deux portants verres bleus placés derrière les chaises F G.

Dés quel es Cénobites sont sortis, enlever doucement le rideau B.

A l'attaque de l'allegro page 15 donner du Vision: feu aux portants et à la herse placée derrière la toile de fond qui éclairent l'apparition.

A la 11^e mesure Eteignez

A la 12^e mesure Allumez

A la 17^e mesure Eteignez

A la 21^e mesure Allumez

A la 37^e mesure Thaïs laisse tomber son manteau. Eteignez les portants et la rampe et descendez vivement le rideau B.

Pendant la Vision, le sosie de Thaïs, portant le même costume que Thaïs au second tableau du 1^{er} acte, est placé le dos tourné au public sur le praticable K et mime les amours d'Aphrodite.

L'orchestre qui accompagne cette scène est placé au plan côté jardin et composé de:

Une flûte

Une clarinette

Un cor anglais

4 harpes

Un orgue Mustel

Les acclamations se font au lointain jardin à l'aide de cornets (artistes des chœurs).

A la disparition de la Vision, Athanaël qui s'est éveillé se lève complètement et dit avec épouvante et colère: «Honte! Horreur!».

On rend le feu à la rampe at aux herse

«Seigneur! Seigneur!» Il descend en scène pour terminer cette phrase puis tombe à genoux et se prosterne face au public. Il commence dans cette position la phrase: Toi qui mis la pitié dans nos âmes».

Il se relève et dit avec enthousiasme: «Je me lève et je pars».

Athanaël de plus en plus exalté dit:«Donc l'azur, je vois penchés vers elle.

Sur le deux mesures qui suivent: «De la vie éternelle» il remonte et appelle dans la coulisse G: «Frères, frères, levez-vous tous, venez! Venez!» puis va prendre son bâton et vient reprendre le milieu de la scène.

Palémon et les Cénobites basses entrent par la coulisse G et gagnent côté jardin. Les ténors sortent de la cabane J et viennent occuper le côté cour.

Palémon Athanaël

Athanaël dit avec chaleur en s'adressant à tous: «Ma mission m'est révélée».

Mouvement des Cénobites.

A la fin de sa phrase, Athanaël s'incline devant Palémon qui détourne la tête et lui dit avec une douce expression et comme un tendre reproche: «Mon fils...».

Pendant cette phrase, Athanaël a les yeux levés vers le ciel et dit du geste à tous ceux qui font un mouvement pour le retenir: «Dieu le veut!» puis il sort par la coulisse F.

Les Cénobites basses s'agenouillent en regardant dans la direction de la coulisse F.

Palémon remonte et se tient debout.

Les ténors gagnent côté jardin et s'agenouillent.

_____F

G_____

Un chef de chant bat la mesure à Athanaël et aux Cénobites. Athanaël remonte dans les coulisses toujours de plus en plus loin. «Fais le fort comme l'Orchange!».

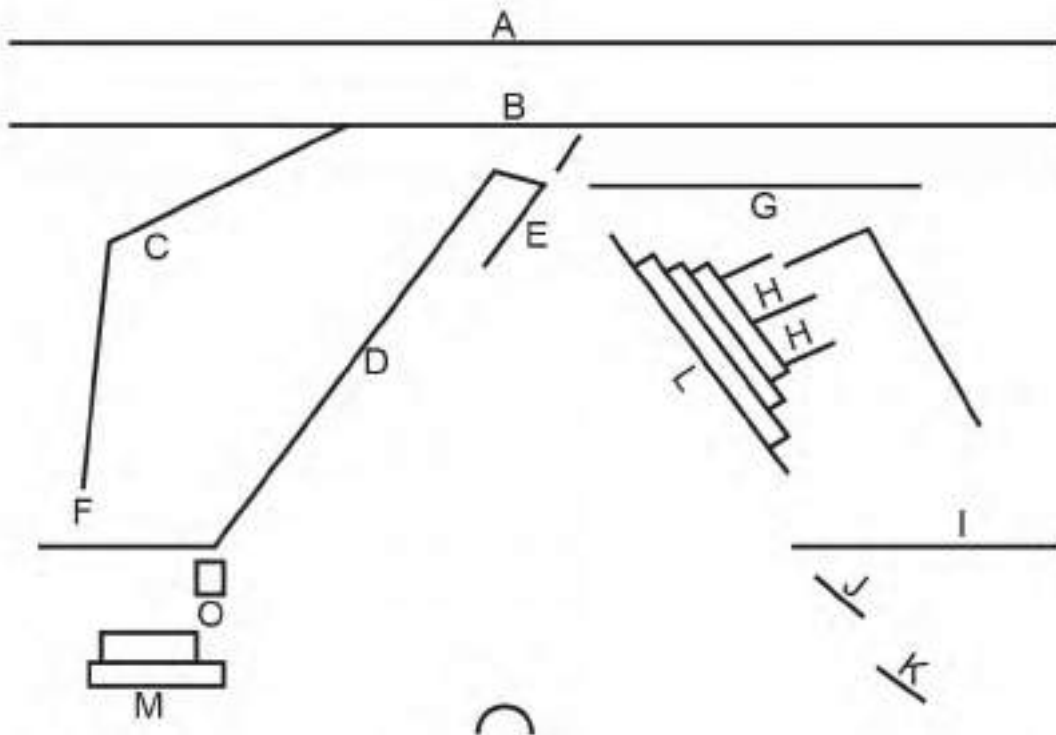
Athanaël remonte de nouveau. Sur le dernières note chantées le rideau baisse tréu lentement.

Avis: Note au sujet de la division des tableaux et des actes.

A l'Opéra	1 ^{er} acte - 2 tableaux	La Thébaïde La Terrasse
	2 ^e acte - 2 tableaux	La Chambre La Place (sans le Ballet)
	3 ^e acte - 2 tableaux	La Thébaïde Le Monastère
<u>Dans la partition 1^{ère} édition</u>	1 ^{er} acte - 1 tableau	La Thébaïde La Terrasse
	2 ^e acte - 3 tableaux	La Chambre La Place (sans le Ballet)
	3 ^e acte - 2 tableaux	La Thébaïde Le Monastère

Acte 1^{er}

2^e Tableau (La Terrasse de la Maison de Nicias à Alexandrie)



- A. Rideau de mer et bandes de mer (la mer très bleu)
le ciel d'un bleu clair intense
- B.D. Fermes représentant une balustrade
- F. Entrée
- C. Châssis panorama représentant la ville d'Alexandrie
(la ville très blanche, très ensoleillée)
- E. Pente
- G. Châssis d'arbre

- H.H. Palais de Nicias, fermé par deux rideaux
- L. Quatre marches
- I. Châssis d'arbre
- J.K. Terrains, massifs de fleurs
- O. Tabouret
- M. Banc de pierre avec dossier (Eclairage plein feu, salle et scène)

Le rideau se lève sur la 6ème mesure qui précède la fin de l'introduction.

Au lever du rideau, Athanaël tenant son bâton à la main arrive par l'entrée F et vient prendre le milieu de la scène.

Entendant des pas, le Serviteur étendu sur le banc M prend le bâton appuyé sur le dossier du banc, se lève et se tient au dessus du banc pour dire brusquement: «Va, mendiant, cherche ailleurs ta vie».

Athanaël

Serviteur

Athanaël répond doucement: «Mon fils, fais s'il te plait».

Le serviteur se lève le bâton et marche sur Athanaël pour dire: «Hors, d'ici, mendiant»

Athanaël dit fermement et avec calme: «Frappe si tu le veux, mais avertis ton maître, va».

Devant le regard et l'attitude calme d'Athanaël, le Serviteur s'arrête puis passe devant Athanaël.

Arrivé au bas des marches L, il s'arrête, regarde encore Athanaël et rentre dans la maison.

Pendant l'allegro maestoso, Athanaël s'approche de la balustrade D pour contempler la vue d'Alexandrie et dit en place au public: «Voilà donc la terrible cité».

Athanaël

Après le mots: «O ma patrie! Mon berceau, ma patrie!» Athanaël va déposer son bâton contre la terrasse D, puis gagne le milieu du théâtre pour dire: «De ton amour, j'ai détourné mon cœur». Il dit à l'avant-scène: «Venez! Venez! Anges du Ciel!»

Après son air, Athanaël remonte vers le palais. Il s'arrête en entendant les rires dans le palais.

Le premier éclat de rire a lieu les rideaux fermés.

Aussitôt après les rideaux s'ouvrent et Nicias paraît au haut des marches les bras appuyés sur le épaules de Crobyle et de Myrtale.

Athanaël

Les dernier éclats de rire doivent être chantés au bas des marches L. Nicias aperçoit Athanaël, quitte Crobyle et Myrtale et court vers lui pour dire: « Athanaël, c'est toi».

Athanaël Nicias

Nicias dit son récitatif très légèrement et de bonne humeur. Crobyle et Myrtale regardent avec étonnement Nicias pressant dans ses bras cet inconnu.

Athanaël et Nicias descendent au milieu de la scène.

Crobyle et Myrtale remontent et se tiennent au fond.

Myrtale Crobyle

Athanaël Nicias

Athanaël dit avec calme: «Nicias, tu connais...»

Nicias répond en riant: «Certes! Je la connais!»

Athanaël dit avec conviction: «Je veux la ramer à Dieu».

Nicias éclat de rire.

Athanaël avec assurance: «Je veux la ramer à Dieu».

Nicias dit bas à l'oreille d' Athanaël et en riant: «Crains d'offenser Vénus».

Athanaël toujours convaincu: «Dieu me protégera», et avec calme: «Où puis-je voir cette femme?»

Nicias souriant: «Ici même».

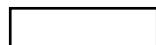
Vers la fin de cette conversation ils se dirigent vers le banc M.

Après les mots: «Que tu vas lui donner», Athanaël s'assied sur le banc M.

Nicias se dirige vers Crobyle et Myrtale qui s'approchent, pour leur dire: «Crobyle et Myrtale»

Myrtale Crobyle

Nicias



Athanaël

.

Après les mots: «De parer mon bon Athanaël, Crobyle et Myrtale se dirigent vers les marches L, frappent dans leurs mains. Le serviteur paraît descend les marches et après avoir échangé quelques paroles, il rentre dans le palais.

Nicias est allé prendre place sur le banc près d' Athanaël.

Crobyle et Myrtale se dirigent en riant vers ce banc.

Le serviteur revient aussitôt portant un coffret qu'il dépose sur le tabouret O et sort. Myrtale et Crobyle se mettent en mesure en riant de procéder à la toilette d' Athanaël.



Myrtale

Crobyle

[]
Athanaël Nicias

Crobyle dit à part à Myrtale: «Il est jeune».

Myrtale de même à Crobyle: «Il est beau».

Myrtale après avoir touché la barbe d' Athanaël dit à Crobyle: «La barbe est un peu rude».

Celle-ci répond: «Ses yeux sont pleins de feu». Après cet mots Crobyle prend dans le coffret un bandeau d'or et le pose sur la tête d' Athanaël qui le retire et le pose sur le banc.

Nicias se lève et gagne le milieu de la scène.

Myrtale et Crobyle tenant chacun un bracelet à la main viennent s'agenouiller devant Athanaël et lui passent chacun un bracelet au bras.

[]
Athanaël

Nicias

Myrtale Crobyle

En disant: «La robe maintenant», Myrtale va prendre la robe.

En disant avec câlinerie: «Quitte ce noir cilice» Crobyle fait le mouvement de le lui enlever.

Athanaël se lève vivement en disant: «Ah! Femmes, pour cela, jamais!»

Myrtale et Crobyle, s'abord effarouchées par le brusque refus d' Athanaël reviennent doucement près de lui et lui passent une robe brodée par dessus sa tunique.

Après avoir passé la robe, Athanaël se rassied.

Position pour l'ensemble

Myrtale

[]
Athanaël

Crobyle

Nicias

Nicias dit avec familiarité et en souriant: «Ne t'offense pas de leur raillerie».

Après l'ensemble Myrtale va prendre de riches sandales et les présente à Athanaël qui les refuse.

Crobyle prend un flacon de parfum dont elle verse le contenu sur la tête et les joues d' Athanaël.

Aux mots: «Sur les joues, Athanaël se lève et va vers Nicias.

Myrtale et Crobyle se réunissent et la reprise du quatuor se chante dans la position suivante:

Myrtale

Crobyle

Athanaël

Nicias

Grandes exclamations poussées au dehors face jardin par les artistes des chœurs.

Comédiennes

Histrions et Philosophes

Au bruit des exclamations, Nicias remonte vers la terrasse et après avoir regardé du côté de la ville, il revient vers Athanaël qui a gagné côté cour pour dire en souriant: «Garde-toi bien!»

<u>Myrtale</u>	<i>Crobyle</i>	<u>Nicias</u>	<u>Athanaël</u>
Sur la ritournelle		Entrent par le plan F.	

- 1° 2 joueuses de flûte qui se placent au milieu du théâtre
- 2° 8 Comédiennes. 2 par 2 elles viennent se placer avant-scène jardin.
- 3° 8 Comédiennes (chœurs sopranos) côté cour
- 4° 8 Histrions, 4 premiers ténors côté cour au-dessus
4 seconds ténors côté cour au-dessus
- 5° 8 Philosophes, 4 premières basses au fond
4 seconds basses au fond

Les Comédiens et Comédiennes chœurs descendent avant-scène cour.
Les Philosophes se tiennent sur deux lignes au fond.

- 6° Thaïs après avoir salué les personnages, côté cour, se dirige côté jardin. Thaïs marche sur le rythme de la musique avec la désinvolture indiquée par les danseuses comédiennes à leur entrée. Les Comédiennes ballet font un mouvement vers elle.
- 7° 6 Comédiens ballet. Ils se tiennent derrière les philosophes.

Les Histrions, Comédiens, Comédiennes et philosophes s'inclinent devant elle. Les mots: « Thaïs, sœur des Karité», sont dits avec admiration et vénération par tous. Après l'entrée de Thaïs, Crobyle et Myrtale remontent et vont se placer, une de chaque côté, au haut des marches L.

	<u>Comédiens</u>	<u>Myrtale</u>
	<u>Philosophe</u>	<i>Crobyle</i>
		<u>Histrions</u>
<i>Comédiennes</i>		<i>Comédiennes</i>
<u>Thaïs</u>	<u>Nicias</u>	<u>Athanaël</u>

Nicias, après s'être approché de Thaïs, remonte et dit en s'adressant à tous: «Hermodore, Aristobule, ecc.».

Sur la ritournelle qui suit: «Soient avec vous», commence la sortie.
Tous rentrent dans le palais H, dont Myrta et Crobyle tiennent les rideaux ouverts.

Ordre de la sortie:

1. 2 joueuses de flûte
2. Comédiennes ballet
3. Comédiennes chœur
4. Histrions chœur
5. Philosophes et Athanaël. Ce dernier avant d'entrer jette un regard sur Thaïs.
6. Comédien ballet
7. Myrta et Crobyle

Thaïs se dispose à la suivre. Elle passe devant Nicias qui l'arrête en lui prenant la main droite et la conduit vers le banc M sur lequel il prend place. Thaïs se tient près du banc. C'est là qu'elle dit la phrase: «C'est Thaïs».



Nicias se lève et la prend par la main pour dire: «Nous nous sommes aimés une longue semaine».

Après les mots: «Libre...loin de tes bras»

Nicias Thaïs

Thaïs dit avec amertume: «Ah! Demain! Je ne serai plus rien...qu'un nom».

Ils remontent dans la direction du palais et s'arrêtent.

Les philosophes sortent du palais et viennent se grouper au fond.

Athanaël s'arrête sur les marches, dans une attitude sévère en regardant Thaïs.

Thaïs à sa vue dit à Nicias en le montrant: «Quel est cet étranger?»

Philosophes

Nicias Thaïs

Athanaël

Nicias dit assez bas et négligement: «Un philosophe à l'âme rude» et avec ironie: «Prends garde, il est ici pour toi!».

Thaïs dit avec une légèreté malicieuse: «Qu'apporte-t-il? L'amour?».

Aux mots: «Il veut te convertir à sa sainte doctrine, Thaïs répond sur le même ton que précédemment: «Qu'enseigne-t-il?».

Athanaël descend les marches et s'avance doucement pour dire: «Le mépris de la chair, l'amour de la douleur».

Les comédiennes ballet sortent du palais et descendent côté cour.

Athanaël

Nicias Thaïs

Thaïs après avoir regardé longuement avec un sourire d'incredulité: «Va...passe ton chemin». A la fin de cette phrase, elle gagne côté cour. Pendant ce temps, les philosophes descendent à l'avant-scène jardin. Les comédiennes chœur, histrions, comédiennes, Myrtale et Crobyle sortent du palais H et viennent prendre les positions suivantes:

Les Comédiennes chœur gagnent côté jardin au dessus des philosophes. Les histrions derrière les comédiennes. Les Comédiens ballet se tiennent au fond. Myrtale et Crobyle viennent se placer à droite et à gauche de Nicias.

Comédiens

Histrions
Comédiennes
Philosophes
Myrtale Nicias Crobyle

Comédiennes

Athanaël

Thaïs

Tout le monde doit suivre avec un sentiment d'étonnement et prendre une part active à ce qui va se passer.

Athanaël qui a écouté Thaïs avec une sombre colère et dit avec éclat: «Ah! Ne blasphème pas!». Sur la mesure allegretto, Thaïs s'approche d' Athanaël et va pour le toucher. Celui-ci recule. Elle dit avec une sorte de câlinerie ironique: «Qui te fait si sévère».

Thaïs

Athanaël

Elle dit avec une charme et séduction: «Assied-toi près de nous, couronne toi de roses». Tous font un mouvement vers Athanaël et disent avec le même sentiment que Thaïs: «Assieds-toi près de nous. Les Comédiennes et Comédiens ballet font les gestes voulus pour exprimer les paroles chantées.

Athanaël dit avec ardeur: «Non! Je hais vos fausses ivresses et gagne côté cour. A ce moment, les Comédiennes ballet remontent.

Nicias Thaïs

Athanaël

Thaïs s'approche d'Athanaël et va pour le toucher. Athanaël la repousse et reprend le milieu de la scène.

Sur l'andante sans lenteur, les comédiennes ballet remontent et viennent se grouper couchées de chaque côté des marches L.

Thaïs vient prendre la main d'Athanaël, celui-ci passe vivement devant elle.

Thaïs après avoir dit: «Ose venir, toi qui braves Vénus», remonte la scène, se dirige vers le palais. Arrivée au haut des marches elle se dispose à reproduire la scène des amours d'Aphrodite.

Tout le monde a les yeux fixés sur Athanaël qui, à la vue de Thaïs qui a retiré son manteau, recule épouvanté par tant d'audace et sort vivement par la pente E en faisant un geste d'horreur. Mouvement d'hilarité de tout le monde.

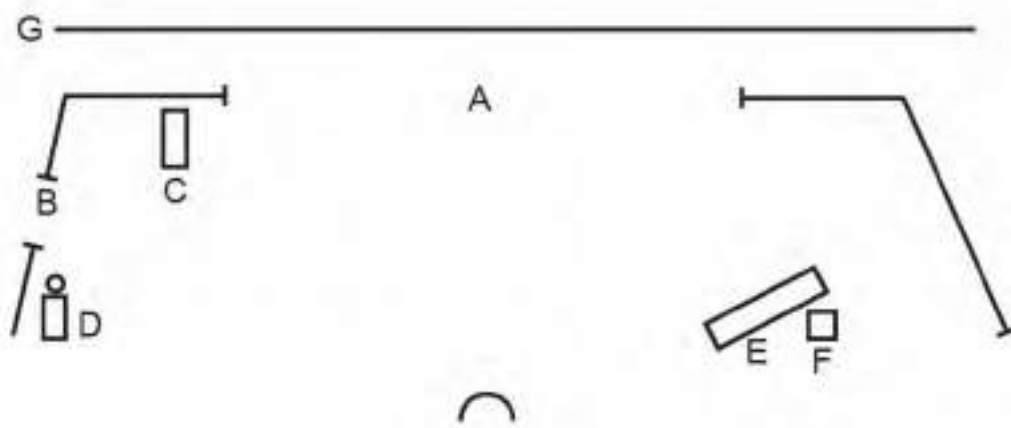
Le Rideau baisse

Un rayon de lumière électrique éclaire le groupe de Thaïs

Fin du 1^{er} Acte

Acte 2^e

(La Chambre de Thaïs chez elle)



- A. Porte fermée par des rideaux.
- B. Id. avec rideaux relevés laissant voir la chambre de Thaïs (éclairage invisible-clarté rouge).
- C. Colonne au-dessus de laquelle se trouve une lampe à esprit de vin allumé.
- D. Statue de Vénus sur une socle garni de fleurs
- E. Lit de repos.
- F. Tabouret sur laquelle est placé un miroir à main.
- G. Rideaux représentant le fond d'une grotte.

(à l'Opéra il y a un second rideau (rideau souple) grande draperie, relevée de chaque côté. Ce rideau s'abaissera à la fin de ce tableau sur le rêve de Thaïs).

Au lever du rideau habituel, sur l'allegro moderato, Thaïs suivie de 4 comédiennes ballet entre par la porte A. Elles descendent en scène, côté jardin.

Thaïs retire son manteau qu'elle remet aux comédiennes et après les avoir remerciées, les invite à se retirer et les conduit jusqu'à la porte A par laquelle elles sortent. Puis elle se dirige vers le lit de repos E sur lequel elle prend place en disant avec lassitude et amertume: «Ah! Me voila seule, seule enfin!».

A l'Opéra on chante:



Voir partition 2^e édition-conforme à la représentation

Au lieu de: «Ah! Je suis fatiguée!»


(Paroles marquées dans la partition)

1^{ère} édition


Thaïs


Sur la ritournelle qui suit les mots: «Le bonheur», Thaïs, rêveuse, prend le miroir placé sur le tabouret F et s'y contemple dans une position gracieuse, en se couchant sur son bras gauche, le miroir dans la main droite.

La première partie de l'air se dit étendue sur le lit, le miroir à la main, sur l'avant-dernier: «Éternellement». Sur le tempo, elle se regarde encore dans le miroir, ses traits se contractent, elle dépose le miroir sur le tabouret F et dit en se dressant et prêtant l'oreille comme si une voix lui parlait dans l'ombre: «Ah! Tais-toi, voix impitoyable». Elle dit sourdement: «Thaïs, tu vieilliras!» et avec effacement: «Ne serait-elle pas Thaïs», puis se calmant peu-à-peu: «Non! Non!». Aux mots: «de pratiques magique» elle se dirige vers la statue de Vénus à laquelle elle dit: «Toi, Vénus»

 Thaïs

Les paroles: «Vénus, invisible et présente» sont dites comme un murmure et avec dévotion.

Sur la dernière mesure du *poco più mosso*, Athanaël entre silencieusement et s'arrête au fond. (Il vient du côté cour).

----- A -----
Athanaël
 Thaïs

A sa vue, Thaïs dit avec charme: «Etranger, te voilà, comme tu l'avais dit».

Athanaël dit comme murmurant une prière du fond du cœur, palpitant: «Seigneur! Seigneur!».

Thaïs dit avec un sourire engageant: «Allons, parle à présent». Elle gagne côté cour et s'assied sur le lit E.

Athanaël descend en scène:

Athanaël

Thaïs

Thaïs dit en souriant: «Tes hommages»

Aux mots: «Prends garde de m'aimer!»

Athanaël reprend avec chaleur: «Ah! Je t'aime, Thaïs».

Thaïs, ironique, en riant, se lève et s'approche d'Athanaël qui a gagné un peu, côté jardin: «Ah! Ah! Montre-moi donc ce merveilleux amour!»

Athanaël Thaïs

Aux mots: «Un amour vrai n'a qu'un langage» Thaïs descend un peu.

Athanaël

Thaïs

Athanaël dit comme un reproche: «Thaïs ne raille pas, l'amour que je te prêche c'est l'amour inconnu!»

Thaïs passe côté jardin en disant légèrement: «Qui, tu vien bien tard»

Athanaël

Thaïs

Athanaël fougueux et sombre, dit: «L'amour qui tu connais».

Thaïs dit avec hauteur: «Je te trouve hardi, ect.».

Athanaël dit avec ampleur et un enthousiasme croissant l'allegro maestoso.

Thaïs troublée dit en le regardant à la dérobée et avec un sentiment de crainte: «A la vie éternelle».

Athanaël

Thaïs

Sur la musique qui suit: «A la vie éternelle!» Thaïs prenant une résolution remonte au-dessus d'Athanaël pour dire d'abord tout en tremblant: «Eh bien, fais-moi connaître...» et avec un doux effroi mystérieux: «Je t'obéis...Je suis à toi».

Athanaël dit à part et avec effroi, d'une voix suffoquée...«un tumulte effrayant».

Pendant la phrase d'Athanaël, Thaïs s'approche de la statue de Vénus».



Thaïs

Athanaël

Thaïs dit avec calme et comme extasiée: «Vénus invisible présente».

Pendant cette phrase, Athanaël sous le charme de Thaïs remonte insensiblement la scène, en reculant il s'approche doucement de Thaïs comme attiré par un aimant.

Athanaël

Thaïs

C'est là où il dit: «Pitié!»

Sur l'allegro agitato, Athanaël reprenant violemment possession de lui-même redescend en scène, enlève la robe qu'il jette loin de lui, puis remonte au-dessus de Thaïs pour dire: «Je suis Athanaël».

Thaïs tombe à genoux en disant: «Ah!»



Thaïs

Athanaël

Thaïs dit avec désespoir: «Pitié», et avec des sanglots: «Ne me méprise pas», à l'Opéra on chante: «Ah, par pitié, tais-toi!» (même notes dans la partition) – la 2^{ème} édition de la partition mentionne ce changement de paroles –, et le derniers: «Pitié, pitié, non, ne me fais pas mourir!».

Athanaël dit enthousiasme: «No, je l'ai dit!» Thaïs se relève pour dire avec ardeur: «Ah! Je sens, etc».

Thaïs

Athanaël

Nicias dit dans la coulisse côte cour avec gaité at charme: «Thaïs, idole fragile». Entendant ces paroles, Thaïs dit en descendant avec un sentiment de répulsion: «No, jamais!». Comme à elle-même, avec agitation: «Mon âme n'est plus même». Avec dédain et colère: «Il n'a jamais aimé personne», et brusquement: «Il n'aime que l'amour». Thaïs passe devant Athanaël, et se dirige vers le lit E en disant: «Ah! Vas, dis-lui»

Athanaël



E

Athanaël dit avec autorité: « A ton seuil, à ton seuil, jusqu'au jour». En disant les derniers: «Ah! Ah!» elle tombe sur le lit, la tête dans ses deux main... cette fin de scène doit donner l'illusion d'une attaque de nerfs commençant par un éclat de rire strident et se terminant par des sanglots violents.

Athanaël dit du geste: «à bientôt» et sort.

Le rideau baisse (c'est le rideau simple)

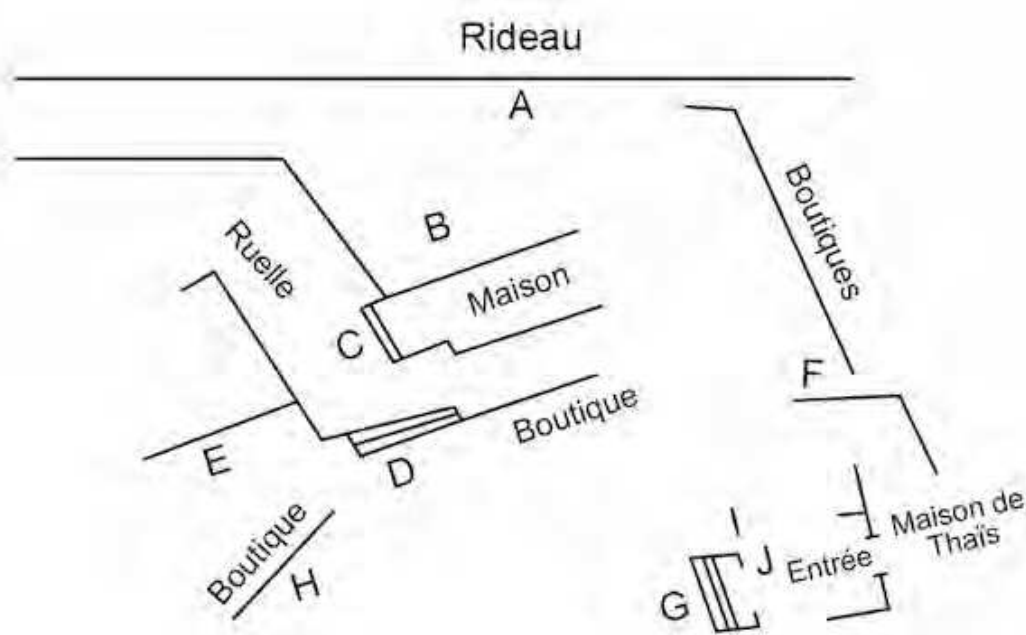
(L'orchestre continue et s'arrête seulement pour faciliter le rappel)

Avis: Pendant que l'orchestre de la salle exécute la Méditation les chœurs se trouvent sur la scène derrière le rideau. Un chef les dirige. Un harmonium soutient en peu les voix. Tout le monde quitte la scène quelques mesures avant la fin de ce morceau d'orchestre.

Acte 2

2^e Tableau

(Une place à
Alexandrie)



La place publique effet de nuit, puis de jour.

- A. Rideau de fond, celui du 2^e Tableau du 1^{er} Acte
- B. Maison derrière laquelle est placé le petit orchestre (les fenêtres de cette maison sont éclairées en dedans)
- C. Marches de la maison
- D. Marches de la ruelle
- E.F. Entrées
- G. Marches de la maison de Thaïs (leuer discrète et mystérieuse dans l'intérieur de cette maison)
- H. Châssis oblique représentant une botique
- I. Petite lampe antique allumée Sur une console fixée au mur bien en vue du public.
- J. Petite statuette de l'amour

Au lever du rideau, Athanaël est assis face au public sur les marches G.

Sur la 21^e mesure, Thaïs sortant de la maison H paraît. Elle prend une lampe I placée sur une console fixée au mur, l'élève au dessus de sa tête pour voir sur la place, elle descend ainsi les marches G; à la vue d'Athanaël elle repose la lampe sur la console et revient à lui pour dire mysiériquement et à la voix basse en se penchant vers lui: «Père, Dieu m'a parlé».

A la voix de Thaïs, Athanaël qui s'est levé, dit également à voix basse: «Thaïs, je t'attendais».

Thaïs Athanaël

Thaïs dit toujours à voix basse et avec humilité: «Ta parole est restée dans mon cœur comme un baume divin, etc» et avec soumission: «Vers-toi je viens ainsi que tu l'as commandé».

Athanaël lui prend la main et l'amène en scène en disant: «Va, courage, ma sœur».

Thaïs Athanaël

Thaïs dit humblement: «Que faut-il faire?».

Thaïs dit avec ambition: «Albine, fille des Césars?».

Athanaël dit simplement: «Et la servante la plus pure». Avec mystère: «Là, je t'enfermerai, etc.». Avec enthousiasme: «Va! N'en doute pas!» et avec âme: «Afin, d'essuyer les pleurs!».

Thaïs dit avec joie: «Ah! Mène-moi, mon père» et va pour remonter.

Athanaël dit avec autorité et violence: «Mais d'abord, anéantis tout, et passe devant Thaïs.

Thaïs dit avec résignation: «Père, qu'il en soit ainsi».

Après ces mots, elle se dirige vers la maison, puis s'arrête avec un sourire devant la petite statuette d'Eros (J).

Athanaël gagne côté jardin. Thaïs prend la statuette et la présente à Athanaël. (Une vive clarté de lune éclaire Thaïs pendant qu'elle chante toute la scène).

Athanaël Thaïs

Athanaël dit avec une explosion de colère en saisissant la statuette: «Nicias! Nicias! Ah! Maudis la source empoisonnée». Aux mots: «Qu'il soit anéanti! Il la jette violemment loin de lui».

Thaïs dit la tête baissée et toute tremblante: «Que tout ce qui fuit moi retourne à la poussière, aux mots: «Viens! Viens!» ils remontent et entrent dans la maison: «Le jour vient peu à peu».

Nicias et ses amis, 2 1^{ers} ténors, 2 2^{es} ténors, 4 1^{res} basses sortent de la maison G (C), descendent les marches D et viennent se placer côté jardin

Basses
2^e Ténors
1^{ers} Ténors

Nicias

Les amis disent légèrement à Nicias en montrant la maison de Thaïs: «On dort encore chez Thaïs».

Nicias dit insoucieusement: «Qu'on y dorme».

Les mots: «Pouvre ami» sont dits en riant.

Nicias toujours sur le même ton: «La fortune a du-moin compense!»

Les amis toujours en riant: «Ah! Ah! Ah! Qui donc près d'elle te remplace?».

Nicias toujours sur le même ton: «Peut- être!».

Et avec indifférence: «Egayons-nous, ne pouvant plus aimer». Toujours en riant et gaïment: «Ah! Ah! Chantons sa victoire». Aux mots: «Ne pouvant plus aimer, Athanaël sort de la maison une torche allumée à la main et parai tau haut des marches G.

A sa vue, Nicias dit avec ironie: «Ah! C'est lui, Athanaël!».

Les amis de même: «Athanaël».

Tout s'inclinent devant lui et disent légèrement: «Thaïs a donc désarmé ta raison?» ils se le montrent en disant: «Ah! Ah! Voyez sa face glorieuse!».

Amis de Nicias
Nicias

Athanaël



Athanaël dit d'un ton sévère, en jetant sa torche qui s'éteint sur le sol: «Ah! Taisez-vous!». Ils descend les marches G et gagne le milieu. Plein jour.

Amis de Nicias

Nicias

Athanaël

Aux mots: «La voici» Thaïs sort de la maison, descend les marches G.

Pendant cette scène, le peuple, chœur, hommes et dames venant par les entrées E.C.F. envahit le théâtre, le chœur est divisé en 2 partie, moitié côté jardin. Les amis de Nicias, basses, font partie du 1^{er} chœur et vont se joindre à leur parties côté cour.

Les femmes sont groupées au fond.

2^e Chœur

1^{res} et 2^{es}

Basses

2^{es} T.

1^{ers} Ténors

3^e et 4^e Dessus

Nicias

Athanaël

1^{ers} et 2^{es} Dessus

Thaïs

1^{er} Chœur

Basses (1^{es}
et 2^{es})

Ténors (2^{es}
et 1^{ers})

Etonnement général à la vue de Thaïs.

Athanaël prend Thaïs dans ses bras en disant: «Viens, ma sœur et fuyons à jamais».

Thaïs

Athanaël

Ils se disposent à traverser la scène.

Nicias leur barre le passage en disant: «Jamais! Non!». Mouvement de la foule en répétant ces mots.

En disant: «Thaïs tu nous quitterais!» Nicias prend Thaïs dans ses bras.

Athanaël redescend, les sèpare et fait passer Thaïs devant lui

Nicias Athanaël Thaïs

Après les mots: «Elle est la part de Dieu!» Athanaël prend Thaïs et cherche vainement à se frayer un passage.

A chaque: «Non! Non! Non!» mouvement menaçant de la foule.

Un homme du peuple (1^{er} Ténor, groupe jardin) se détache et lance une pierre à la tête d'Athanaël en disant: «A toi, satyre, à toi». Ce qui excite les rires de la foule.

Athanaël et Thaïs, l'un près de l'autre, très calme, regardent la foule menaçante.

Aux mots: « À mort! À mort! À mort!» la foule va se jeter sur Athanaël.

Nicias remonte vivement la scène, se place devant Athanaël et Thaïs, prend de pièces d'or dans son escarcelle et dit en les jetant à poignées: «Voilà de quoi vous apaiser». La vue de l'or calme l'effervescence populaire, tous abandonnent Athanaël et Thaïs et se mettent en mesure de ramasser les pièces d'or à terre.

En disant: «Allez!» Nicias s'adresse à Athanaël et Thaïs qui traversent la scène se dirigeant vers la Rue à l'entrée de laquelle ils s'arrêtent.

Athanaël

Thaïs

Nicias

Nicias dit avec émotion: «Adieu Thaïs»

Thaïs repond avec âme: «Ah! Pour jamais, adieu!». Ils sortent.

Nicias et ses amis jettent de nouveau de l'or à l'avant scène cœur.

Nouvelle et grande clameur de la foule.

Le Rideau baisse vivement (C'est le rideau habituelle)

Fin du 2^{ème} Acte

Pour le nouveau tableau, l'Oasis voir la fin.

Acte 3

6^e Tableau

(La Thébaïde)

Même décor qu'au 1^{er} tableau.
Les deux battants de la porte de la cabine G sont en toile métallique.
Des corbeilles de fruits sont placées devant la ferme E.
Les Cénobites ténors sont groupés côté jardin.
Les Cénobites basses sont groupés côté cour.
Palémon occupe le milieu de scène.

Avis Le tonnerre, les éclairs, le vent, la pluie, sont place côté jardin.
Il faut les éclairs, le tonnerre, la pluie depuis le lever du rideau jusqu'à l'entrée d'Athanaël.

Cénobites Ténors

Palémon

Cénobites basses

Tous regardent le ciel avec une vague terreur. Palémon s'adresse à tous pour dire: «Rentrons dans nos cabanes et nos grains...».

Le Cénobite ténor qui est au lointain descend pour dire: «Athanaël, qui l'a vu?»

Sur l'attaque de *l'andante lente*: Athanaël sort de la tente I, avant scène cour. Il a les yeux fixes, l'air farouche, le corps comme brisé. Il gagne le milieu de la scène.

Les Cénobites dissent avec respect: «C'est lui qui vient».

Athanaël passe au milieu d'eux comme s'il ne les voyait pas. Ce qui motive les parole «Sa pensée est absente, elle est auprès de Dieu!».

Les Cénobites ramassent les paniers de fruits et sortent côté cour en disant: «Respectons son silence, laissons-le-seul, laissons le seul!».

Athanaël se tourne vers Palémon qui se dispose à suivre ses frères et lui dit avec humilité: «Demeure après de moi».

Athanaël Palémon

Il dit d'une voix suffoquée: «Eh bien, en moi... la paix est morte». Il dit en frémissant: «En vain, j'ai flagellé ma chair».

Au dernier: «Thaïs», il tombe à genoux comme écrasé de honte, face au public, aux pieds de Palémon.

Palémon dit doucement et simplement en passant la main sur la tête d'Athanaël: «Ne t'avait pas dit: ne nous mêlons jamais, mon fils, aux gens du siècle».

Aux mots: «Que Dieu t'assiste!» Athanaël se lève.

Après avoir dit: «Adieu!» Palémon remonte et sorte côté cour.

Athanaël se dirige lentement vers le lit H, s'agenouille, étend les bras pour une muette et fervente oraison. Après quoi, il s'allonge, les mains jointes et s'endort. Baisser le feu dans la salle et à la rampe.

Après le Ballet.

A l'attaque de l'allegro moderato, l'intérieur de la cabane G s'éclaire en bleu pour laisser voir Thais dans son costume du 2^e Tableau du 1^{er} Acte qui attaque avec un grand charme et une séduction provocante: «Qui te fait si sévère».

Avis - Si le Ballet est supprimé cette scène suit immédiatement ce qui précédoit le Ballet.

Athanaël se lève et se tourne pour dire: «Thais».

----- Thais -----
G

Athanaël

Après les mots: «Quelle erreur est la tienne?» Thais paraît en scène.

Athanaël dit haletant: «Ah! Satan! Arrière! Ma chair brûle», et éperdu: «Je meurs». Le rideau d'air se lève.

Sur les derniers: «Ah! Ah!» Thais remonte vers la cabane G pour dire: «Viens! Viens! Thais!»

Sur l'*allegro* la cabane s'éteint.

La lumière parait tau fond pour éclairer la vision. A l'attaque du *Lent* on voit le jardin du monastère.

Vision Thais (le sosie de Thais) couchée sur un banc, entourée de religieuses agenouillées priant à son chevet.

Athanaël se retourne et apercevant la vision dit avec un cri d'épouvante et en reculant: «Ah!» (Les voix sont placées au lointain jardin.)

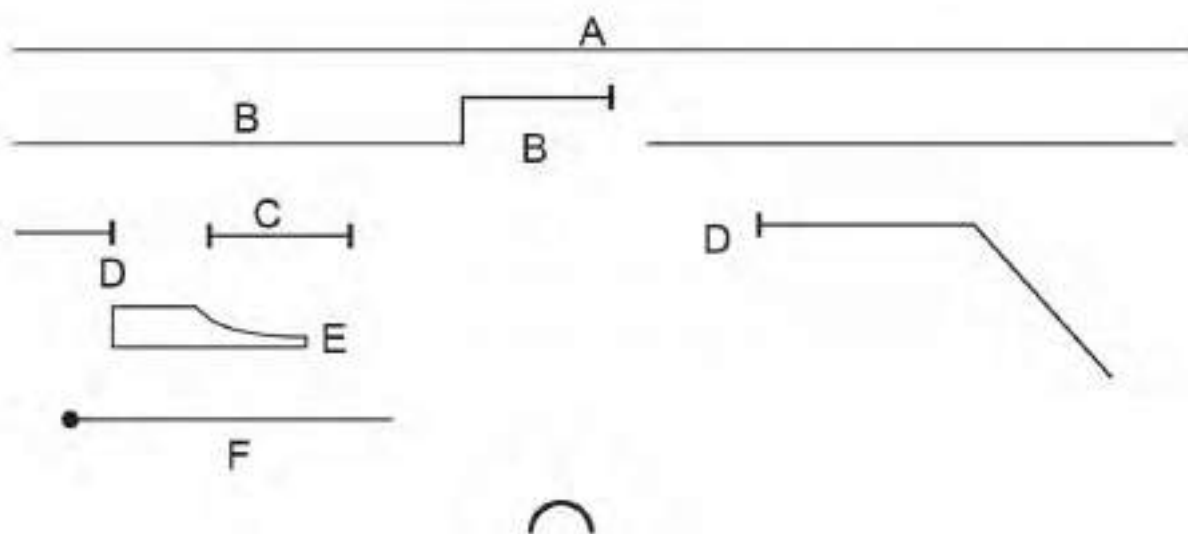
Sur le dernier: «Thais va mourir!» la lumière s'éteint. On baisse vivement le rideau d'air. (Pendant cette dernière scène éclairs et tonnerre.)

Athanaël dit «Thais va mourir! Thais va mourir!» en place avec égarement, puis descend en scène pour dire avec une passion furieuse: «Alors pourquoi le ciel...» Il dit avec désespoir et sans respire: «Ma Thais, ne meurs pas». Les mots «Sois à moi», sont dits avec délire. Sur le dernier: «A moi» il remonte vivement et sort côté jardin.

Le Rideau baisse (rideau de manovre)
(L'orchestre continue et ne s'arrête pas pour le rappel).

Acte 3^e

7^e Tableau (Le Monastère des filles blanches)

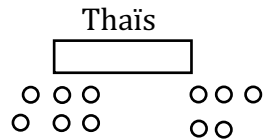


- A. Rideau de fond (ciel bleu intense)
- B. Mur de jardin avec porte conduisant à l'intérieur.
- C. Un grand arbre (contraste avec la blancheur du Monastère)
- D.D. Châssis d'arbres avec parties obliques. La partie oblique de la cour représente la porte d'une cellule.
- E. Lit de repos couverte en étoffe blanche.
- F. Tapis de verdure avec un coussin de verdure sur lequel Thaïs tombe à la fin.

Au lever du rideau Thaïs est couchée sur le lit de repos E. Le chœur des filles blanches est chanté par 3 premiers sopranos, 3 seconds sopranos, 3 premiers contraltos, 3 seconds contraltos.

Onze sont agenouillées, les mains jointes autour du lit où Thaïs est couchée. La 12^e est debout derrière le banc et prodigue des soins à Thaïs. Albine est debout près d'elle les yeux fixés sur Thaïs.

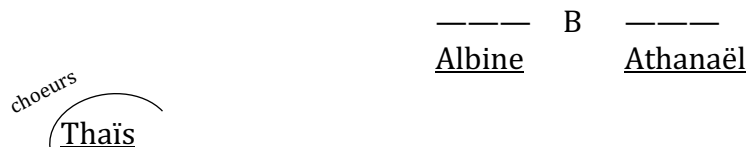
○ Albine



C'est dans cette position que les filles blanches disent presque murmuré: «Seigneur, ayez pitié de moi».

Sur la mesure qui suit le chœurs, Albine descend en scène, côté cour, pour dire au public en désignant Thaïs «Dieu l'appelle et ce soir». A la fin de sa phrase elle remonte et va reprendre sa place.

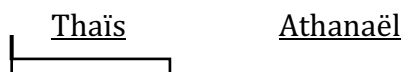
Sur l'*allegro agitato*, Athanaël, très pâle, très troublé, entre vivement par la porte B. Albine va vers lui avec respect. A la vue d'Albine, il s'efforce de maîtriser son émotion. Albine dit simplement en s'inclinant: «Sois le bienvenue»



Athanaël dit avec un trouble, en égarement qu'il essaie de contenir: «Oui, Thaïs!»_ Il dit avec angoisse en l'apercevant: «Thaïs».

Les filles blanches se sont levées et sortent à la suite d'Albine 2 par 2 derrière le châssis D en disant la reprise du chœur: «Seigneur, ayez pitié de moi». Le chœur finit dans la coulisse.

Athanaël s'approche du lit et tombe à genoux en disant: «Thaïs», à voix basse et douloureusement.



Thaïs ouvre les yeux et dit en regardant Athanaël avec douceur: «C'est toi, mon père!». Sur l'*andante religioso*, Thaïs se lève sur son séant et dit dans l'extase et n'écoutant pas que lui dit Athanaël: «Te souvient-il de l'eau de la fontaine». Athanaël dit avec attendrissement: «J'ai le seul souvenir de ta beauté mortelle».

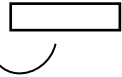
Athanaël dit avec ardeur: «Ah! Je me souviens seulement» et avec anxiété: «Quand j'ai parlé, je t'ai menti».

Thaïs toujours sans l'écouter et dans le ravissement dit: «Et la voilà, l'aurore».

Athanaël dit avec fièvre et comme pour le convaincre: «Non! Le ciel...rien n'existe...» et avec adoration: «Je t'aime!».

Sur le *rall*, p. 214, elle se lève tout à fait, descend en avant du tapis F pour dire toujours au public: «Deux séraphins».

Athanaël se lève également et se tient au dessus d'elle pour dire avec chaleur: «Viens! ...Tu m'appartiens».

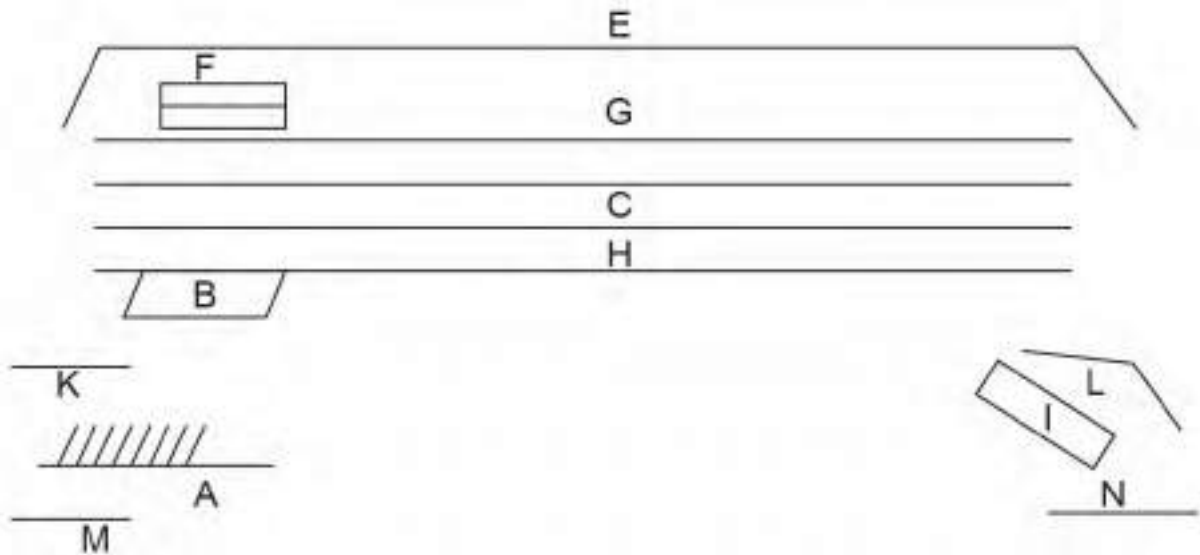
E
F  Athanaël
Thaïs

Aux mots: «Ah! Le ciel!» Thaïs élève les deux bras perpendiculairement vers le ciel comme pour l'atteindre, puis en disant: «Je vois Dieu!» Thaïs chancelle; Athanaël, fou de douleur, s'approche. Il la reçoit dans ses bras en disant: «Thaïs». Il la couche sur le tapis de verdure et tombe à genoux pour dire les yeux levés vers le ciel: «Pitié» puis laisse tomber sa tête dans ses mains.

Athanaël
Thaïs étendue

Le rideau baisse.

L'Oasis



Lettres E. Ferme d'horizon très ensoleillé. Côté jardin, les cellules des fillos blanches. F gradin de 2 marches. G et H, fermes de palmiers laissant voir le fond. C. praticable allant du jardin à la cour. B Monticule. A terrain masquant la descente qui conduit au puits. I. Tas de sable gradne!
K, L, M, N, châssis de palmiers.

A l'Opéra, ce décor prend quatre plans et n'a qu'un seul plafond.

Sous les plamiers, un puits, plus loin, pour le voyageurs, un abri dans la verdure; plus loin, à la lisière du sable incendié de soleil, les cellules blanches de la retraite d'Albine.

Plein jour rampe d'avant scène, côté jardin éteint.

Le rideau lève sur la 10^e mesure de l'Introduction.

Au lever du rideau, une jeune fille, une cruche devant elle, se tient près de la descente A, côté jardin, qui conduit au puits.

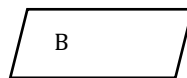
_____ A
jeune Fille

Une deuxième jeune fille, venant du puits, une cruche sur l'épaule, arrive au haut de la descente A, monte le monticule B et disparaît par le chemin C côté cour.

La jeune fille placée près de la descente A, prend sa cruche et descend au puits. Pendant ce temps, une troisième jeune Fille, pourtant également une cruche et accompagné d'une petite fille tenant à la main une coirbeille de fruits, arrivent par le chemin C, descendent le monticule B et viennent se placer en avant de la descente A. A ce moment, la deuxième fille est arrivé au haut de la descente A, gravit le monticule B, descend les marches F et sort derrière la ferme de palmiers G, côté cour. La troisième jeune fille descend à son tour au puits, la petite fille reste en scène et sort avec sa compagne par le monticule B et le côté jardin. Tous ces mouvements occupent les 27 mesures de symphonie pages 204, 205, 206. Sur la 28° mesure, Athanael et Thais, marchant sur une seule ligne, arrivent côté cour, par le chemin C; ils s'arrêtent au haut du munticule B. Athanael tient un bâton à la main.

Athanael

Thais



Thais, accablé de fatigue, se toutenant à peine, dit: «L'ardent soleil m'ecrase», Athanael lui répond avec rudesse: «Non! Marche encore! Brise ton corp, anéantis ta chair».

Thais dit humblement: «Pére, tu dis vrais».

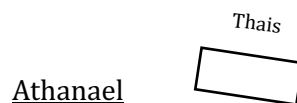
Les mots: «Ce corps parfait que tu livras», sont dits d'une voix sourde et terrible. «A Nicias», avec une furie soudaine, Dieu l'avait pourtant formé, d'un ton puissant et attendri et toujours avec chaleurs; et avec rudesse: «Et maintenant que tu connais la verité».

Thais dit humblement: «Pére, tu dis vrai», et d'un ton craintif: «Sommes-nous loin encore de la maison de Dieu?».

Athanael repond avec rudesse: «Marche!».

Thais dit on chancelant: «Je ne puis, pardon, vénéré père».

Athanael, la voyant defaillir, la soutient dans ses bras. Ils descendent le munticule B et se dirigent vers le tas de sable I côté cour, sur lequel il la fait asseoir, tombe à genoux devant elle et la contemple un instant silencieusement. Tous ces mouvements s'exécutent sur les trois mesures qui suivant: «Vénéré père»



Sur la mesure qui suit, l'expression du visage d'Athanael s'adoucit. Il dit à part et face au public: «Ah! Des gouttes de sang coulent de ses pieds blancs». Puis à Thais: «O sainte Thais», et avec adoration: «Très sainte Thais!».

Thais le regarde longuement et dit d'un ton caressant: «Ta parole a la douceur d'une aurore», puis avec résolution: «Marchons maintenant».

Athanael l'arrête du geste, dit avec douceur: «Pas encore» et avec une affectueuse sollicitude: « De l'eau fraiche, des fruits te rendrant quelque force». Ils se lève et dit en indiquant la descente A: «Attends, et en indiquant le lointain jardin: «Vois là bas ces cellules blanches».

Athanael

Thais

Sur le tempo qui suit le mot «Prie!» Athanael toujours les yeux fixés sur elle, se dirige vers la descente A et disparaît.

Thais éclairée par un rayon électrique chante en place: «O messager de Dieu!».

Sur le *modéré calme sans lenteur*, Athanael parait au haut de la descente A.

Il tient à la main une coupe en bois, s'approche du tas de sable I et s'agenouille de nouveau en présentant la coupe à Thais. C'est dans cette position qu'ils chantent l'ensemble très soutenu, tendre et intime: «Baigne d'eau mes mains et mes lèvres».

Sur le rall qui suit, Thais prend la coupe et après avoir bu, la présente en souriant à Athanael en disant: «Bois à ton tour». Athanael la prend et dit transfiguré et tendrement radieux: «Non! À te voir revivre, je goûte une douceur meilleure» et dépose à terre la coupe.

L'Ensemble étant l'objet d'admiration, le chef des chœurs, placé dans la coulisse jardin chemin C, doit attendre la fin des applaudissements pour l'attaque: «Pater noster qui es in caelis» qui est chanté par les Filles blanches dans la coulisse cour. Thais surprise dit: «Qui vient?».

Athanael qui s'est levé, remonte et, après avoir regardé dans la direction d'où viennent les voix, redescend pour dire: «Ah! Providence divine!».

Sur le *tempo*, Albine et les Filles Blanches entrent en scène par le chemin C. Arrivées à la hauteur du munticule B, Albine, à la vue d'Athanael, s'arrête et descend en scène. Les Filles s'arrêtent et se rangent sur deux rangs au haut du munticule B. Albine s'incline devant Athanael.

Albine

Athanael

Thais

Sur les mots: «Ainsi soit-il!» Athanael va chercher Thais

Albine, Athanael Thais

Athanael dit avec une émotion contenue: «Je n'irai pas plus loin et fait passer Thais devant lui. Albine dit en la prenant dans ses bras: «Venez, ma fille».

Albine Thais

Athanaël

Après les mots: «Prie à chaque heure du jour pour moi», Athanael descend de 2 ou 3 p Thais s'approche de lui et dit avec une profonde expression en lui prenant les mains: «Je baise tes mains secourables» et avec une exaltation croissante: «O larmes adorables».

Athanael dit en la suivant du regard comme dans un rêve: «Elle va lentement». *Peu à peu* suffoqué par l'émotion: «Et les jours passeront».

Après les mots: «sans que je la revoie encore!» dit avec désespoir, Athanael remonte presque en courant avec angoisse vers le fond, cherchant encore à voir Thais qui a disparu. Puis il descend en disant, abattu, le premier: «Je ne la verrai plus» et le second avec un cri désespéré, et tombe à genoux.

Sur le tempo qui suit le second: «Je ne la verrai plus», le rideau tombe lentement.

Musique de Scène

Côté jardin

1^{er} Acte: Orgue mustel
 Cor anglais
 Clarinette (pendant la vision)
 Grande flûte
 4 harpes

2^e acte: Harmonium pour accompagner le chœur de la méditation qui se chante rideau baissé (entre la chambre et la place)

Dans le fond, hors de vue du public

1 hautbois
1 clavier de timbres
1 cor anglaise (pour accompagner tout le
1 piano débout de ce 2^e tableau)
1 tambour arabe
Crotales ou triangles

3^e Acte: Lointain jardin
 Harmonium pour la vision des filles blanches

Personnel de la Danse

1 ^{er} Acte	1 ^{er} Tableau	Sosie de Thaïs - Coryphée
	2 ^e Tableau	10 Comédiennes – 8 Coryphées – 2 premier quadrille 6 Comédiens – M. M. du ballet
2 ^e acte	4 Comédiennes, prises dans les 10 du 2 ^e Tableau	
Vision de Thaïs		
3 ^e Acte	Sosie de Thaïs, 5 filles blanches – Elèves filles	

Personnel des Chœurs

1 ^{er} Acte	1 ^{er} Tableau	Acclamation Comédiennes, Comédiens, histrions 8 sopranos, 4 premiers ténors, 4 2 ^{es} tenors 8 philosophes, 4 1 ^{res} basses 4 ^{es} basses
2 ^e Acte		Tout le personnel
3 ^e Acte		“ “
Dernier tableau		12 filles blanches, 6 premiers dessus, 6 second dessus

Avis: (porte -voix puissants _ s'en server pour les acclamations lointaines (vision du 1^{er} Tableau) et pour les passages chantés dans le Ballets)

Accessoires de Thaïs

1^{er} Acte 1^{er} Tableau

2 tables Rustiques bois blanc peint
3 pieds de table (Rustique bois et toile)
13 tabourets “ “
dont un plus haut pour Palémon
1 plat de miel carton pâte
1 corbeille de pain Osier et liège
1 boîte d’hysope Bois et branchage
1 salière En bois
2 cruches carton pâte
13 coupe en fer
13 assiettes en fer
1 bâton pour Athanaël

2^{eme} Tableau

Masques carton pâte comédiens et comediennes
4 bagues cuivre doré et pierreries
2 bracelets “
1 couronne “
1 robe étoffe et pierreries
1 paire de babouches
1 coffret
1 bâton pour le serviteur
2 flutes
1 tabouret
1 bâton pour Athanaël, le même
1 miroir à la main
1flacon de parfum

2^e Acte - 1^{er} Tableau

1 statuette de Vénus, avec son socle, bois et papier peint garniture de fleurs
1 miroir à la main
1 tabouret, celui du 2^e tableau
1 lit de repos
1 lampe à esprit de vin

2^{ème} Tableau

1 petite statuette – 1 lampe à esprit de vin à main
1 socle
1 flambeau à ressort pour Athanaël
Des pièces d'or à Athanaël et à ses amis

3^e Acte -1^{er} Tableau

Corbeilles de fruits en osier

2 derniers Tableaux (Rien)

AVVERTENZE

**PER LA RAPPRESENTAZIONE
DI**

“MARIA EGIZIACA”

1933

G. RICORDI & C.

MILANO

ROMA - NAPOLI - PALERMO

LEIPZIG - BUENOS AIRES - S. PAULO

PARIS: SOC. ANON. DES EDITIONS RICORDI

LONDON: G. RICORDI & Co. (London) L.TD.

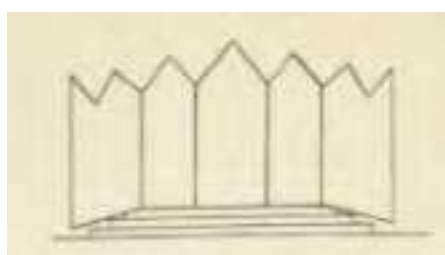
NEW YORK: G. RICORDI & Co. INC

La scena per rappresentare la scena di MARIA EGIZIACA consiste in un gran quadro d'altare, a tre pannelli (trittico), largo circa cinque metri e alto circa quattro e mezzo, cornice compresa. Il quadro deve apparire appoggiato su due o tre gradini a una parete di stoffa o velluto, color granata o violaceo. Il quadro ha la cornice dorata e due sportelli. Chiuso apparirà così:

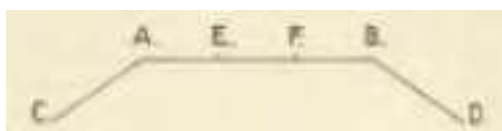


Durante le prime battute usciranno dalle pieghe della stoffa, dalle due parti del quadro DUE ANGELI senza ali, con una semplice veste bianca o d'oro, e lunga tanto da coprire del tutto i piedi: la capellatura bionda corta e riccia formerà intorno al capo una specie di nimbo dorato. I due angeli, con le braccia in croce, avanzeranno pian piano, in modo da trovarsi contemporaneamente al centro del quadro: l'apriranno, accompagnando gli sportelli e scomparendo contemporaneamente dietro di essi.

Poche battute prima del canto del Marinaio, il quadro apparirà aperto, così:



È infatti preferibile che gli sportelli non siano aperti del tutto (a 180°), ma un po' meno (a 135° - 150° - a seconda della visibilità della sala). In pianta, sarà dunque così:



dove la linea AB indica il quadro, e le linee CA e BD i due sportelli aperti. L'azione si svolgerà quasi sempre *davanti* al quadro e non *dentro*; e più precisamente dinnanzi al pannello di sinistra (AE) durante il primo episodio, dinnanzi al pannello di destra (FB) durante il secondo episodio, dinnanzi al pannello centrale (EF) durante il terzo e ultimo. Ciascuno dei tre pannelli del trittico è praticabile, ma per minimo spazio, perché non vi possa mai più di una persona per volta, e soltanto al finale dell'opera si devono trovare insieme, nel quadro centrale, la Soprano e il Baritono.

PRIMO EPISODIO

Dentro il quadro si trova, all'aprirsi del trittico, MARIA: sta seduta su un mucchio di corde, nel primo pannello presso il punto E, guardando la nave e il mare. Il MARINAIO apparirà nel quadro alle parole «In terra d'oltremare». Al N.8 (della partitura) MARIA uscirà dal quadro scendendo i gradini. Dalla stessa parte onde è entrato il MARINAIO, cioè dall'angolo in A, entreranno l'un dopo l'altro, il COMPAGNO e l'ALTRO COMPAGNO. Il PELLEGRINO, invece, uscirà dalle pieghe della stoffa, dalla parte D, il più lontano possibile, in modo che abbia da camminare in vista del pubblico, diretto alla nave che è nel primo pannello. Intanto il COMPAGNO e l'ALTRO COMPAGNO si saranno seduti sui gradini a giocare, l'uno quasi davanti al punto A, l'altro davanti al punto E, e il MARINAIO starà a guardare il loro giuoco appoggiandosi con una mano allo sportello CA. Il PELLEGRINO, passando in mezzo ai giuocatori, entrerà nel quadro e se ne andrà dal passaggio che è presso il punto A. Di qui riapparirà per l'invettiva «Non oserai! Perdizione», e di qui poi usciranno poi tutti, uno per volta, penultimo il MARINAIO e l'ultimo MARIA. Durante il primo intermezzo nessuno sarà in scena.

SECONDO EPISODIO

Il **LEBBROSO** viene dalle pieghe della stoffa, da destra (D), curvo, quasi strisciando lungo la parete dello sportello: si raggomitola a sedere sui gradini davanti alla chiesa, nell'angolo B. Il **POVERO** viene dalle pieghe della stoffa, da sinistra (C). L'uno dopo l'altro entrano nella chiesa, aprendo la porta esattamente all'attacco del **CORO** e richiudendola lentamente sulle parole «Fulget Crucis Mysterium». Dalle pieghe della stoffa, da sinistra (C) viene la **CIECA** conducendo per mano **MARIA**: la **CIECA** entra nella chiesa aprendo la porta all'attacco del **CORO** «O spes unica» e sull'ultima battuta del coro stesso la richiude lentamente. Il **PELLEGRINO** sbuca rapidamente dalle pieghe della stoffa, da destra, e quando poi entra in chiesa lascia la porta aperta. Soltanto alla fine dell'episodio, durante le quattro battute che precedono il N.61, la porta si chiude da sola, lentamente. Scena vuota durante il secondo intermezzo.

TERZO EPISODIO

Prima che entri ZOSIMO, la lampadina che fa apparire in trasparenza il leone si sarà attenuata e pian piano spenta: è necessario che, da questo momento, il leone non sia più visibile. ZOSIMO uscirà dal quadro, curvandosi per passar dalla bocca della caverna. Quando si toglierà il mantello per offrirlo a MARIA, deporrà il mantello stesso dinnanzi a una delle pieghe della stoffa, dalla quale si vedrà subito uscire un braccio ignudo e una mano prendere via il mantello. Nel qual mantello ravvolta, dalla stessa piega della tenda, uscirà MARIA, alla sesta battuta del N.72. MARIA cammina lentamente, stanchissima, in fin di vita: appena giunti dinnanzi al pannello centrale, si lascia cadere sui gradini e si appoggia affranta alla cornice. Si alza alle parole «Son Maria d’Alessandria» e alle parole «Ah dimmi che le lacrime» si inginocchia, fin che ZOSIMO, nel dirle «Beata il paradiso» le porge le mani e la solleva. Prima delle parole di Zosimo «Ave, Signore». MARIA indietreggiando entra nel quadro centrale; ZOSIMO invece entra nel quadro alle parole «Ave, Maria». Tre battute prima del N.83, sul diminuendo, MARIA si accascia lentamente in ginocchio, seduta sui calcagni: ZOSIMO accanto alla morente

stende le mani sul capo in atto di benedizione; poi alle parole «Laudato sii» muta il suo atteggiamento in preghiera e invocazione.

Durante il Coro finale i DUE ANGELI riusciranno dalle pieghe dietro la stoffa, dietro gli sportelli, e simultaneamente cominceranno a spingerli con grande lentezza; simultaneamente poi si rivolgeranno, indietreggiando, e così saliranno i gradini, tirando a sé gli sportelli. Gli angeli dilegueranno dunque *dentro* il quadro che si richiederà esattamente sull'ultima battuta di musica.

*

Se la rappresentazione è fatta su un palcoscenico di teatro, il sipario si aprirà appena il Direttore d'orchestra sarà salito sul podio, e prima dell'attacco del preludio. Si potrà cominciare con luce molto attenuata, e aumentarne l'intensità durante la scena degli Angeli, sino a raggiungere quella voluta prima che cominci il canto del Marinaio. Poi la luce resterà fissa durante tutta l'azione: soltanto un fascio di luce illuminerà la brevissima apparizione dell'angelo sulla porta del tempio, nel secondo episodio.

Se la rappresentazione ha luogo in sala da concerto, la luce resterà sempre fissa.

Bibliografia generale di riferimento

FONTI PRIMARIE

Partiture:

- *Jules Massenet, Thaïs: comédie lyrique en 3 actes*, Ms. autogr, 1892
- *Jules Massenet, Thaïs*, partitura, Heugel, Paris, 1894 (rist. 1898)

Spartiti:

- *Thaïs: comédie lyrique en 3 actes / mise en scène de Lapissida, musique de Jules Massenet*, Heugel, 1900
- *Maria d'Alessandria /tre atti e quattro quadri/per la musica di Giorgio Federico Ghedini*, Edizioni Ricordi, Milano, 1937
- *Ottorino Respighi/ Maria Egiziaca/ trittico per concerto. / Poesia di Claudio Guastalla. / Riduzione per canto e pianoforte di Guido Zuccoli*, Ricordi, 1945

Libretti:

- *Thaïs: comédie lyrique en 3 actes, 7 tableaux / poème de Louis Gallet, d'après le roman de M. Anatole France; musique de J. Massenet*, 2e édition, Paris, C. Lévy, 1894
- CLAUDIO GUASTALLA, *Maria Egiziaca. Mistero. Trittico per concerto. Poesia di Claudio Guastalla*, libretto, Milano, Ricordi, n. 122342, 1931
- *Maria D' Alessandria:/ tre Atti e quattro Quadri per la Musica di G. F. Ghedini / Cesare Meano*, Ricordi, 1937

Livret mise en scène:

- *Thaïs: comédie lyrique en 3 actes / mise en scène de Lapissida, musique de Jules Massenet, livret de Louis Gallet, d'après Anatole France, divertissements de Joseph Hansen, décors de Marcel Jambon (acte I, tableau 1; acte III), Eugène Carpezat (acte I, tableau 2; acte II), costumes de Charles Bianchini*, Paris, Opéra, 16.03.1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- *Avvertenze/ per la rappresentazione/ di/ "Maria Egiziaca"/1933/ G. Ricordi & C./ Milano/ Roma-Napoli-Palermo/ Leipzig- Buenos Aires- S. Paulo/ Paris: Soc. Anon. Des Editions Ricordi/ London: G. Ricordi&Co. (London) L.td./ New York: G. Ricordi&Co. Inc*

Mise en scène:

- CHARLES BIANCHINI, *Thaïs: douze maquettes de costumes*, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- —, *Thaïs: vingt-trois maquettes de costumes*, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- CARPEZAT EUGÈNE, *Thaïs: maquette construite de l'acte II, tableau 2*, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra

- —, *Thaïs: maquette construite de l'acte I, tableau 2*, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- —, *Thaïs: maquette construite de l'acte II, tableau 1*, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- GENNARO D' AMATO, *Théâtre de l'Opéra, Thaïs, comédie lyrique en trois actes, livret de M. L. Gallet, musique de Massenet, Le moine Athanaël, M. Delmas, tentant de convertir Thaïs, Mlle Sanderson, 3^e tableau*, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- PAUL DESTETZ, *Théâtre national de l'Opéra, Thaïs, comédie lyrique en trois actes, sept tableaux, poème de M. Louis Gallet, d'après le roman d'Anatole France, musique de M. J. Massenet*, 1894
- —, *Théâtre national de l'Opéra, Thaïs, poème tiré du livre de M. Anatole France par M. Louis Gallet, musique de J. Massenet, dessin de M. Paul Destet; gravure de Reymond*, Paris, L'Univers illustré, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- MARCEL JAMBON, *Thaïs: maquette construite de l'acte I, tableau 1*, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- —, *Thaïs: maquette construite de l'acte III, tableau 2*, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- —, *Djelma: maquette construite de l'acte III, tableau 3*, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- —, *Thaïs: Acte III, tableau 2, la tentation, jardin merveilleux: maquette de décor en volume*, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- MANUEL ORAZI, *Académie Nationale de Musique. Thaïs. Comédie lyrique en trois actes et sept tableaux de Mr Louis Gallet d'après le roman de Mr Anatole France. Musique J. Massenet*, lithographie, Heugel, 1894
- JOSEPH PINCHON, *Thaïs: huit maquettes de costumes*, 19.., Bibliothèque-musée de l'Opéra
- JEAN SOUVERBIE, *Thaïs: vingt-quatre maquettes de costumes*, 1942, Bibliothèque-musée de l'opéra
- TÉZIER, *Thaïs ou La tentation de St. Antoine à l'Opéra*, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- *Thaïs, photographies des décors*, Théâtre national de l'Opéra, 1894, Bibliothèque-musée de l'Opéra
- *Thaïs: décors: dossier de construction du chef machiniste*, 19..., Bibliothèque-musée de l'Opéra

FONTI SECONDARIE

Letteratura su «Thaïs», «Maria Egiziaca», «Maria d'Alessandria»

- M. ANTOINETTE ALICIA, *Massenet's Thaïs: a comparison between the stagings in the livret de mise en scène F-Obh T 8 (1) and the Metropolitan Opera's 2008 production*, Master Thesis, University of Oregon, 2012

- JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Rivals and Friends: Saint-Saëns, Massenet, and Thaïs* in «Camille Saint-Saëns and his world» ed. by Jann Pasler. Princeton, 2012
- JENNIFER N. BROWN AND MARLA SEGOL, *Sexuality, sociality, and cosmology in medieval literary texts*, New York, Palgrave Macmillan, 2013
- CHARLES MICHAEL CARROLL, *Eros on the Operatic Stage: Problems in Manners and Morals*, «Opera Quarterly», Jan 1983; I, pp. 37-46
- D. C. PARKER, *Exoticism in music in retrospect*, *Musical Quarterly*, Jan 1917; III, 134-161
- ROBERT FORSYTHE, *Thaïs* in *Notes and Queries*, feb 1937, pp. 139-141
- ANATOLE FRANCE, *La Légende de Sainte Thaïs, comédienne*, 2 vol., a cura di Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, 1984, I, pp. 865-871
- GILLES DE VAN, *Fin de Siècle Exoticism and the Meaning of Far Away*, in *Opera Quarterly*, jan 1995, XI, pp. 77-94
- MOHAMED GARFI, *La diva du lyrique égyptien*, in *Le théâtre lyrique arabe : esquisse d'un itinéraire (1847-1975)*, Ph.D., Paris, Harmattan, 2009
- ROLAND GRAEME, *Thaïs. Jules Massenet*, in *Opera Quarterly*, jan 2001, XVII, pp. 337-340
- HENRY SIMON, *100 great operas and their stories*, New York, Doubleday, 1989
- *Jules Massenet*, «Thaïs», «L'Avant-Scène Opéra», n. 109, 1988
- *Jules Massenet*, «Thaïs», «La Fenice prima dell'opera», 2002-2003, 1 (saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero); rist. aggiornata: «La Fenice prima dell'opera», 7, 2007
- JULES MASSENET, *Thaïs: dossier de presse parisienne (1894)*, edited by Clair Rowden, Heilbronn, Musik Edition Lucie Galland, 2000
- RALPH P. LOCKE, *Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater*, «Opera Quarterly», Jan 1993, X, pp. 48-64
- —, *Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's Samson et Dalila*, «Cambridge Opera Journal», 3, 3, pp. 261-302
- —, *Cutthroats and Casbah Dancer, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East*, «19th-Century Music», vol.22, n.1, (Summer, 1998), pp. 20-53
- —, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge University Press, 2009
- ROGER PINES, *Thaïs. Jules Massenet*, Oxford University Press, 1989
- ÉLISABETH RAVOUX-RALLO, *Glissements progressifs du roman au livret*, in *Jules Massenet*, «Thaïs» in «L'Avant-Scène Opéra», n. 109, 1988
- RIGNÈ, *Le Disciple de Massenet, Tome Première. Livre III: une légende dorée (Thaïs)*, Paris 1921
- LÉONARD ROSMARIN, *Thaïs ou la sublimation d'Eros*, in «Voix plurielles »2.2 (décembre 2005)
- CLAIR SOPHIE ROWDEN, *Opera, caricature and the unconscious: Jules Massenet's «Thaïs»*, a case study in «Music in Art: International Journal for Music Iconography XXXIV (1-2)», 2009, pp. 274-289
- —, *Massenet's «Hérodiade» and «Thaïs»* in «Republican morality and catholic tradition

at the opera», Weinsberg, Musik-Ed. Galland, 2004

- GEORGE RUDISILL, *Five YsJs Papers* (on Anatole France, Jules Massenet and *Thaïs*, Thomas Hardy, and others), York Junta, 1967

Letteratura su Respighi (Maria Egiziaca)

- FRANCO ABBIATI, *Il teatro di Ottorino Respighi*, Milano, «Ricordiana», II, 1956, pp. 45- 67
- CARMELO ALBERTI, *Tradizione, innovazione e trascrizione e nella messainscena delle opere liriche italiane del Novecento eclettico*, in *Il Novecento musicale italiano: tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di D. Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 305-340
- STEFANO BAGNOLI, *Ritratto di Respighi: lettere, carteggi, documenti, immagini, dall'archivio del fondo*, in ID., pp. 463- 483
- ROSANNA BOSSAGLIA, *Ascendenti e consanguinei pittorici della cultura di Respighi*, in *Il Novecento musicale italiano: tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di D. Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 375-382
- LEONARDO BRAGAGLIA, ELSA RESPIGHI, *Il teatro di Respighi*, Roma, Bulzoni, 1978
- ALBERTO CANTÙ, *Respighi compositore*, Torino, Edizioni EDA, 1982
- ANTONIO CAPRI, *Lineamenti della personalità di Respighi*, in *Immagini esotiche nella musica italiana*, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1957, pp. 77-85
- DOMENICO CAVALCA, *Le vite de S.S. Padri*, a cura di Carmelina Naselli, Torino, Utet, 1926
- FRANCESCO DEGRADA, *La "generazione dell'Ottanta" e il mito della musica italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 45-62
- GIANANDREA GAVAZZENI, *Trent'anni di musica*, Milano, Ricordi, 1956
- GIORGIO FEDERICO GHEDINI, *Nuove composizioni di Ottorino Respighi*, «Musica d'Oggi», XXVI, 1934, pp. 33-47
- GIORGIO GUALERZI, CARLO MARINELLI ROSCIONI, *Le rappresentazioni in Italia delle opere di Ottorino Respighi: cronologia*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 313-323
- POTITO PEDARRA, *Catalogo delle composizioni*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 325-403
- ATTILIO PIOVANO, *Metodologie compositive e principali valenze stilistiche del «Trittico botticelliano» di Ottorino Respighi*, in *Il Novecento musicale italiano: tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di D. Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 209-250
- SERGIO SABLICH, *Fontane, Pini e altro: il descrittivismo paesaggistico di Respighi*, in ID., pp.261-270
- ARNOLD SCHÖNBERG, *Respighi e la musica nazionale italiana* [25.IX.1927, Italienische Nationalmusik, MS], in ID., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Milano, il Saggiatore, 2008, pp. 575-576

Letteratura su Ghedini

- R. AMADEI, *Intorno ad alcune opere di Giorgio Federico Ghedini*, *Musica d'oggi*, nuova serie, viii (1965), 237-242
- GUGLIELMO BARBLAN, *Giorgio Federico Ghedini: catalogo delle opere*, pubblicate da G. Ricordi, 1985
- ANGELO MARIA BONISCONTI., *Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini*, in *Musica d'oggi*, nuova serie, iv, 1961, pp. 194-200
- M. D. CALVOCORESSI, *Music in Foreign Presse*, in *The Musical Times*, Vol. 79, No. 1142 (Apr., 1938), pp. 259-261
- A. CAPRI, *Natura e interiorità in Ghedini*, in *La Scala*, n.86, 1957, pp. 37-41
- N. CASTIGLIONI, *Giorgio Federico Ghedini*, Milano, 1955
- G. GAVAZZENI, *La musica di Ghedini*, in *Letteratura*, ix/2 (1947), 152; repr. in G. Gavazzeni, *Musicisti d'Europa*, Milan, 1954, pp. 181-190
- *Giorgio Federico Ghedini*, Biblioteca del Conservatorio di musica "G. F. Ghedini" di Cuneo
- SERENA LABRUNA, *Festival musicali nel Ventennio: dalla Biennale al Teatro delle Novità, in 1919-1939, un ventennio a Bergamo e nel suo territorio. Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo*. vol. LXXXII/2, Sestante Edizioni, 2019, pp. 823-846.
- ANDREA LANZA, *Il secondo Novecento*, in *Storia della Musica* a cura della Società italiana di Musicologia, vol. 12, Torino, EDT, 1991
- C. MOSSO AND E. RESCIGNO, *Ghedini issue*, *Musica moderna* (1967-9), pp.65-80
- MARIATERESA MUTTONI, *La formazione del compositore italiano nella seconda metà del Novecento*, in *Cultura dei Musicisti italiani del Novecento*, vol. 2, Milano, Guerini Studio, 2004
- STEFANO PARISE, *Giorgio Federico Ghedini : l'uomo, le opere attraverso le lettere*, Milano, Ricordi, 2003. XIX, in *Opere documenti orientamenti del Novecento musicale*, vol.2
- C. PINELLI, *Esordio di un operista italiano: «Maria d'Alessandria» di G.F. Ghedini*, *RMI*, xliii (1939), pp. 75-96
- DANIELE TRUCCO, *La religiosità e la riscoperta dei classici nell'opera di Giorgio Federico Ghedini*, «Cuneo Provincia Granda», Anno LIV, n. 5, 2005, pp. 42-44
- G. UGOLINI, *Dramma e spiritualità di Ghedini*, *La Scala*, no.159, 1963, pp. 7-15
- *Voci aggiunte e rivedute per un dizionario di compositori viventi: Giorgio Federico Ghedini*, *RaM*, XIX, 1949, pp. 123-137
- JOHN C.G. WATERHOUSE, *Giorgio Federico Ghedini* in Oxford Music Online
- J. S. WEISSMANN, *La musica di Ghedini e il suo significato europeo*, *Musica d'oggi*, nuova serie, iv, 1961, pp. 201-205; Eng. trans. in *Ricordiana*, vi/1 (London, 1961), pp. 1-3

Letteratura sulla mise en scène

- MARIE-ANTOINETTE ALLÉVY, *La mise en scène en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, E. Droz, 1939
- MARIA IDA BIGGI, PAOLO GALLARATI, *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*.

Atti del Convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero: Torino, Teatro Regio, 5-6 febbraio 2009, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5-6 marzo 2009, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010

- SANDRO CAPPELLETTO, *Inventare la scena: regia e teatro d'opera*, in «Storia del teatro moderno e contemporaneo», vol. 3: *Avanguardie e utopie del teatro*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1199-1217
- H. ROBERT COHEN, MARIE ODILE GIGOU, *Cent ans de mise en scène en France [ca. 1830-1930]. Catalogue descriptif*, New York, Pendragon Press, 1986
- H. ROBERT COHEN, MARIE ODILE GIGOU, *La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIXe siècle: les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale*, in «Revue de musicologie», LXIV (1978), pp. 253-257
- CHRISTOPHE DESHOULIÈRES, *La regia moderna di opere del passato*, in «Enciclopedia della musica», vol. 2, *Il sapere musicale*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1029-1063
- PAOLO FABBRI, «Di vedere e non vedere»: lo spettatore all'opera, «Il saggiautore musicale», XIV/2 (2007), pp. 359-367
- PAOLO GALLARATI, *Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale*, in «Luchino Visconti: la macchina e le muse», a cura di Federica Mazzocchi, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, pp. 93-113
- —, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in «La regia teatrale: specchio delle brame della modernità», a cura di Roberto Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, pp. 175-188
- MARIE ODILE GIGOU, *Conserver le spectaculaire ou de l'utilité de la conservation de la mise en scène*, in *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, a cura di Isabelle Moindrot, Olivier Goetz, e Sylvie Humbert-Mougin, Paris, CNRS 2006
- MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani» 6, Parma 1990 (1991), pp. 99-145
- GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in «Storia dell'opera italiana», a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, vol. 5: *La spettacolarità*, pp. 123-174
- —, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, «TurinDamsReview», 2010
- G. GUCCINI, LUCA ZOPPELLI, LORENZO BIANCONI, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, «Il saggiautore musicale», XVII/1 (2010), pp. 83-118
- MICHEL LADJ, *Le lexique de la scène*, Paris, Editions AS, 1998
- DAVID J. LEVIN, «Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky», Chicago, The University of Chicago Press, 2007, *Dramaturgy and Mise-en-Scène*, pp. 1-35
- JÜRGEN MAEHDER, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*, «Musica/Realtà», XI, 1990, pp. 65-84
- MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in «Storia dell'opera italiana», vol. v, *La spettacolarità*, a cura di L. BIANCONI, G. PESTELLI, Torino, 1988, pp. 3-122
- —, *Di alcune eclettiche sante della scena musicale novecentesca*, in *Il Novecento musicale italiano: tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di D. Bryant, Firenze, Olschki, 1988,

pp. 341-360

- —, *Scenografie e figurini: la varietà nello spettacolo*, in *Gusto e passione teatrale fra Otto e Novecento. La raccolta caccia di Romentino al Museo di Novara*, a cura di E. Cao, E. Cigliola, M.L.T. Gavazzoli, Novara, 2003, pp. 77-86
- LÉON MOUSSINAC, *Traité de la mise en scène*, Editions d'aujourd'hui, 1975
- *Opéra et Mise en scène*, a cura di Christian Merlin, «L'Avant-Scène Opéra», n. 241, 2007
- PIERLUIGI PETROBELLI, *La regia dell'opera. Letteratura storica o interpretazione attuale?* In «Enciclopedia della musica», vol.2, *Dal secolo dei lumi alla rivoluzione wagneriana*, pp.951-955
- ARTHUR POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, Firmin-Didot, 1885
- EMILIO SALA, *Dalla «mise en scène ottocentesca alla regia moderna: problemi di drammaturgia musicale*, «Musica/Realtà», XXVIII/85, 2008, pp. 41-60
- ROGER SAVAGE, *All'estire l'opera*, «Storia illustrata dell'opera», a cura di Roger Parker, Milano, Giunti-Ricordi, 1998, pp. 356-424
- NICOLE WILD, *Décors et Costumes du XIXe siècle. Tome I*, Opéra de Paris, Paris, Bibliothèque Nationale, 1987
- —, *Décors et Costumes du XIXe siècle. Tome II*, Théâtres et Decorateurs. Collections de la Bibliothèque de l'Opéra, Paris, Bibliothèque Nationale, 1993
- —, *Les traditions scéniques à l'Opéra de Paris au temps de Verdi*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi. Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica "A. Boito" 28-30 settembre 1994*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996, pp.135-166
- DENIS BABLET, Université de Paris Faculté des lettres et sciences humaines, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*, Editions du centre national de la recherche scientifique, 1965
- HERVÉ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997 (trad. ingl. di Edward Schneider: *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2001)
- *L'espace «sensible» de la dramaturgie musicale*, sous la direction de Héloïse Demoz, Giordano Ferrari et Alejandro Reyna, L'Harmattan, Collection «Arts 8 – Compositions», 2018
- JEAN-MICHEL NECTOUX, *Musique, Symbolisme et Art Nouveau. Notes pour une esthétique de la musique française fin de siècle*, in *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, a cura di Jürg Stenzl, Zürich-Freiburg, Atlantis, 1980, pp. 13-30
- *Opéra et Mise en scène*, a cura di Christian Merlin, «L'Avant-Scène Opéra», n. 241, 2007

Letteratura sulla scenografia

- *Architettura & teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*, a cura di Daniele Abbado, Antonio Calbi, Silvia Milesi, Milano, Il Saggiatore, 2007

- CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombre. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma, Laterza, 2008
- *European Theatre Iconography* a cura di Cristophet Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari, Roma, Bulzoni, 2002
- FABRIZIO CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992
- FRANCO MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1975
- FRANCO PERRELLI, *Storia della scenografia: dall' antichità al Novecento*, Roma, Carocci, 2002
- *Iconographie theatrale et genres dramatiques*, a cura di Gilles Declercq e Jean de Guardia, Paris, Presses Sorbonne, 2008
- *Immagini di teatro*, numero monografico della rivista «Biblioteca teatrale», gennaio-giugno, 1996, n.37-38
- KAREN HENSON, *Photographic Diva: Massenet, Sibyl Sanderson, and the soprano as spectacle*, in ID., *Opera Acts. Singer and Performance in the Late Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, pp. 88-121
- —, *Photographic Diva: Massenet's Relationship with the Soprano Sibyl Sanderson*, in *Technology and the Diva. Sopranos, Opera and Media from Romanticism to the Digital Age*, edited by Karen Henson, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, pp. 49-73
- M. FORSYTH, *Edifici per la musica*, Bologna, Zanichelli, 1991
- MANFREDO TAFURI, LUIGI SQUARZINA, *Teatri e scenografie*, Milano, 1976
- MARINA DE LUCA, DANIELA VANNI, *Guido Salvini o della nascita della regia in Italia*, Edizioni dal Sud, Bari, 2005
- MARY ANN SMART, *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, California, University of California Press, 2006
- *Michel Foucault, Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, «Eterotopie», n.18, Milano, Mimesis, 2011⁴
- PAOLO BOSISIO, *Teatro dell'occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Milano, LED, 2006
- PAOLO LAGO, *La nave, lo spazio e l'altro. L'eterotopia della nave nella letteratura e nel cinema*, «Eterotopie», n.337, Milano, Mimesis, 2011
- PATRIZIA DEOTTO, *Gli esordi scaligeri di Nicola Benois*, in AA.VV. *Archivio Russo-Italiano V Russi in Italia*, a cura di A. D'Amelia e C. Diddi, Salerno 2009, pp. 109-122
- —, *Nicola Benois nella Milano degli anni Quaranta*, in: *Russkaja emigracija v Italii: žurnaly, izdanija i arhivy (1900-1940)/ Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi (1900-1940)*, a cura di S.Garzonio e B. Sulpasso, Printi intelligent, Manocalzati (Collana di Europa Orientalis), Salerno 2015, pp. 173-184
- RENZO GUARDENTI, *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all' Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2005
- SALVATORE MAZZARELLA, *Mare immenso ci separa*, Palermo, Sellerio, 2002
- *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di R. Guardenti, Roma, Bulzoni,

2008

- SILVANA SINISI, ISABELLA INNAMORATI, *Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Mondadori, 2003
- *Storia e descrizione de' principali teatri*, con saggio di Pierre Patte, a cura di Paolo Landriani, Milano, Ferrario, 1830
- *Teatro e arti visive*, a cura di Camilla Guaita, Roma, Bulzoni, 2008
- VLADA NOVIKOVA NAVA, *Nicola Benois. Da San Pietroburgo a Milano con il Teatro nel sangue*, fuoril[u]ogo, 2018

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Serena Labruna

matricola: 956294

Dottorato: Storia

delle

Arti

Ciclo: XXXII

Titolo della tesi : *Alessandria d'Egitto: luogo del 'caos'. La de-costruzione dello spazio scenico in *Thaïs*, *Maria Egiziaca* e *Maria d'Alessandria**

Abstract: La tesi indaga le modalità di costruzione dello spazio per rappresentare la città di Alessandria d'Egitto, luogo del caos, nelle opere liriche *Thaïs* (1898), *Maria Egiziaca* (1932) e *Maria d'Alessandria* (1937). La prima parte della tesi contestualizza le tre opere storicamente e musicalmente, offrendone l'analisi musicale e librettistica e mostrando alcuni documenti inediti utili per la ricostruzione del contesto storico. La seconda parte si concentra sulla rappresentazione di Alessandria d'Egitto impiegando il concetto di eterotopia della nave (*Maria Egiziaca* e *Maria d'Alessandria*) e l'entità 'teatro' (Massenet). Il concetto di decostruzione viene adoperato in riferimento alla Biennale di Architettura del 2014 per indicare le peculiarità degli spazi scenici delle tre opere. La tesi è corredata di una appendice iconografica ove sono presenti i materiali scenici quali fotografie, piantazioni, libretti per la messa in scena e figurini, di utile ausilio per la collocazione scenico-spaziale.

Abstract: The thesis investigates the construction of space to represent the city of Alexandria, place of chaos, in the operas *Thaïs* (1898), *Maria Egiziaca* (1932) and *Maria d'Alessandria* (1937). The first part of the thesis contextualizes the three works historically and musically, offering musical and librettistic analysis and showing some unpublished documents useful for the reconstruction of the historical context. The second part focuses on the representation of Alexandria using the concept of heterotopia of the ship (*Maria Egiziaca* and *Maria d'Alessandria*) and the entity 'theatre' (Massenet). The concept of deconstruction is used in reference to the 2014 Architecture Biennale to indicate the peculiarities of the scenic spaces of the three works. The thesis is accompanied by an iconographic appendix where there are the scenic materials such as photographs, plans, librettos for the staging and figurines, useful aid for the scenic-spatial placement.

Firma dello studente

