

L'incontro delle Arti #12**Un'opera charmant****SANSONE E DALILA,****IL CLASSICISMO FRANCESE**

di Claudia Antonella Pastorino

PARTE I

Il nome di Camille Saint-Saëns è ricordato soprattutto per la vasta produzione non operistica: sinfonie, composizioni per orchestra nonché per singoli strumenti e orchestra, insomma per il genere verso cui si sentiva maggiormente



portato e in cui molto si prodigò a livello di diffusione ed esecuzione. Scrisse anche un bel po' di opere liriche rimaste di fatto ignote, se si esclude il *Samson et Dalila* per fortuna ancor oggi in repertorio ma dal potere di far arricciare un po' il naso a buona parte di critici e appassionati, avvezzi – se devono proprio allungare l'occhio e l'orecchio alla Francia –

ad altri generi di presa più popolare: il grand-opéra, l'opéra-comique, l'opéra-lyrique. Vale a dire l'epoca in cui troneggiavano mostri sacri come Auber, Meyerbeer, Adam, Halévy, Berlioz, Bizet, Gounod, Thomas, Massenet, Lalo, Delibes e la loro fitta messe di opere quasi impossibile da menzionare per intero, anche in virtù del fatto che perfino le non sopravvissute imperversavano all'epoca con enorme successo europeo e nessun cantante che si reputasse degno di tal nome poteva eluderle. Pensiamo a *Fra Diavolo* (Auber), *La Juive* (Halévy), *Les Huguenots*, *Le Prophète*, *Robert le Diable*, *Dinorah*, *L'Africaine* (Meyerbeer), *Le Cid*, *Esclarmonde*, *Manon*, *La Navarraise*, *Thais*, *Le roi de Lahore*, *Le Mage*, *Hérodiade*, *Don Quichotte*, *Werther* (Massenet), *Lakmé* (Delibes), *Carmen*, *La jolie fille de Perth*, *Les pêcheurs des perles*, *Djamileh*, *L'Arlesienne* (Bizet), *Faust*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, *Sapho* (Gounod), *Mignon*, *Hamlet* (Thomas), *Le roi d'Ys* (Lalo), senza trascurare il classicismo di Berlioz, l'ondata operettistica e ballettistica rappresentata da Offenbach (il quale ha lasciato *Les contes d'Hoffmann*, l'opera più

affollata del teatro lirico), Adam (*Giselle*), Delibes (*Coppelia*, *Sylvia*) e, in generale, gli inserti ballettistici del grand-opéra riguardanti anche nostri autori, come Donizetti o Verdi, interessati alla piazza parigina.

Se andiamo a curiosare tra i soggetti della vasta produzione appena accennata, balzano all'occhio due aspetti caratterizzanti, e cioè il gusto per certa ambientazione religiosa (o fantastico-religiosa) e quello per l'esotismo geografico, quest'ultimo accentuato dalla poderosa azione della Francia colonialista (citiamo a caso *La Juive*, *Les Huguenots*, *Le Prophète*, *Robert le Diable*, *L'Africaine*, *Les pêcheurs de perles*, *Hérodiade*, *Le Mage*, *Thais*, *Faust*, *Lakmé*) che suggeriva la mania dell'Oriente, dei colori esotici, dei viaggi in paesi lontani e ricchi di fascino. Camille Saint-Saëns, se da un lato non rientrò come autore nel corpus operistico prodotto dai più noti connazionali con i loro titoli rappresentati con successo ovunque, dall'altro si fece prendere dalla passione per i viaggi in Oriente e in Africa (non a caso morirà ad Algeri il 16 dicembre 1921), seguendo

come musicista un percorso direi all'inverso o alternativo rispetto ai famosi colleghi che, nel teatro, avevano saputo cogliere e rappresentare il meglio della propria arte in linea con i gusti del pubblico e le mode del tempo, ricavando i soggetti – come di consueto – anche dai miti e dai capolavori della letteratura più in voga.

Nato a Parigi il 9 ottobre 1835, risentì di una formazione e di un tipo di concezione musicale orientati in altra direzione, avendo cominciato fin dalla più tenera età ad affermarsi come pianista prodigio, al punto da entrare a soli tredici anni nel conservatorio della capitale dove ebbe, per maestro di composizione, Fromental Halévy, l'autore de *La Juive* (*L'Ebreia*). Nel 1853 – a soli diciotto anni – fu organista nelle chiese parigine e, dal 1861, insegnò all'Ecole Niedermeyer (con Gabriel Fauré tra gli allievi), finché nel 1871 fu tra i fondatori della Société Nazionale de Musique, che tutelava alla pari di un tempio l'arte francese e si preoccupava di diffondere musiche di autori moderni come Franck, Indy, Chabrier, Ravel ed altri, per cui già questo aspetto sottolinea



l'atipicità di un autore essenzialmente votato alla musica strumentale per la quale scrisse molto e bene. Ebbe il merito di dare nuovo impulso alla letteratura pianistica diffondendola con pubbliche esecuzioni a Parigi - città molto

attiva anche per l'attività concertistica – di musiche di autori celebri, nonché delle proprie composizioni, ammirando Mozart, Bach, Beethoven, Gounod, Mussorgski e interessandosi molto a Wagner, dalla cui scuola si discosterà in vecchiaia avversandola tenacemente nei suoi scritti. Descritto dal carattere burbero, dal fisico sgradevole (piccolo, naso a becco come quello di un pappagallo) e dal parlare rapido e nervoso, lasciò interessanti testimonianze su varie tematiche musicali come, ad esempio, i commenti sulla tetralogia wagneriana o sulle *Rapsodie ungheresi* di Liszt: della prima scrisse che essa «appare, nella sua immensità quasi soprannaturale, come la catena delle Alpi vista dalla vetta del Monte Bianco»; delle seconde cose «l'effetto pittoresco e la riproduzione immaginosa della bizzarra orchestra tzigana».

Ricordiamo - dell'ampia produzione comprendente poemi sinfonici, oratori, pezzi vocali, corali, da camera, concerti solistici - i maggiori lavori tutt'oggi in repertorio, come La Sinfonia n. 2 in la minore op. 55 (1878), la Sinfonia n. 3 in do

minore per organo e orchestra op. 78 (1886), i poemi sinfonici *Il filatoio d'Onfale* op. 31 (1871), *Phaëton (Fetonte)* op. 39 (1873), *Danza Macabra* op. 40 (1874), *La jeunesse d'Hercule (La giovinezza d'Ercole)* op. 50 (1877), la *Suite algerina* per orchestra op. 60 (1879); la popolare farsa musicale *Le Carnaval des animaux (Il carnevale degli animali)* per due pianoforti e piccola orchestra (1886), da cui è tratto il famoso Cigno affidato al violoncello; ancora per pianoforte e orchestra *Rapsodie d'Auvergne* op. 73 (1884), *Africa* op. 89 (1891) e i famosi cinque Concerti op. 17, 22, 29, 44, 103, di cui i più eseguiti restano il Secondo in sol minore (1868) e il Quinto in fa maggiore (1896), quindi una miriade di altre composizioni, raramente eseguite, per strumenti vari (flauto, clarinetto, violino, violoncello, organo) e orchestra, mentre fra le Cantate tentò il successo con *Ivanhoe* e *Les noces de Prométhée*, ottenendo però scarsi risultati.

Saint-Saëns non poteva ignorare l'importanza assunta dall'opera francese dominante tutto l'Ottocento e quanti connazionali si fossero imposti come giganti nel grand-opéra

(di dimensioni spettacolari per allestimento e durata, di solito cinque atti), nell'opéra-comique in auge fino al 1870 (avente quale sede ufficiale l'omonimo teatro parigino e la caratteristica di alternare la recitazione al canto), nell'opéra-lyrique (genere più intimistico). Nel 1872, con la ripresa dell'opéra-comique, si era cimentato ne *La princesse jaune*, sua seconda opera dopo *Le timbre d'argent* (1865, rivista nel 1877), ma fino a quel momento i vari tentativi per sfondare nel teatro erano naufragati in sperimentazioni poco convincenti, come prova il fatto che a *La princesse jaune* si dedicò nel periodo della composizione del *Sansone*.

Al soggetto biblico attese dal '69 al '74 attingendo al *Samson* scritto nel 1732 da Voltaire per Rameau, mai andato in scena per motivi di censura, e affidandosi per il libretto al letterato creolo Ferdinand Lemaire con il quale collaborò al lavoro di versificazione, ma la fonte più certa può considerarsi molto semplicemente il Libro dei Giudici dalla Bibbia. Fu un percorso travagliato, che il musicista riuscì a portare a termine solo perché ebbe il merito di non demordere ed



anche per effetto della situazione bellica a lui coeva, la guerra franco-prussiana del '70-'71, che lo spronò a riprendere il lavoro, identificando nei leviti i propri connazionali. Forse non del tutto convinto, ne fece rappresentare una parte in occasioni private e, in

considerazione dello scarso successo, mollò il progetto destinato inizialmente a diventare un oratorio – cui già pensava nel '66 - finché nel 1874 ultimò la partitura e diresse personalmente il primo atto in forma di oratorio il 12 marzo 1875 a Parigi, in occasione del Venerdì Santo. Nel settembre 1876 la partitura venne stampata dall'editore Durand, ma di far rappresentare l'opera non si parlava nemmeno, al che Camille puntò le sue speranze su un rimaneggiamento de

Le timbre d'argent, sua prima opera, rimessa in scena all'Opéra nel 1877, da cui non venne però l'esito sperato. A quel punto subentrò il sempre soccorrevole Liszt, con il quale Camille era in buoni rapporti essendo spesso suo ospite a Weimar, città del cui Hoftheater o Teatro Granducale l'altro era il direttore. Qui l'opera venne data il 2 dicembre 1877, tradotta in tedesco con il titolo *Simson und Delila* e un enorme successo di pubblico e critica grazie anche a un cast di ottimo livello: Alexandre Talazac (Sansone), Rosine Bloch (Dalila), direttore d'orchestra Gabriel Marie.

In Francia si dovette aspettare il 3 marzo 1890 al Théâtre des Arts di Rouen e, a Parigi, il 31 ottobre dello stesso anno al Théâtre Lyrique de l'Eden, dopo di che fu un trionfo dappertutto, approdando il 23 novembre 1892 agli onori del palcoscenico dell'Opéra Palais Garnier. Dalila era Blanche Des-champs-Jehin, Sansone Edmond Vergnet, il Gran Sacerdote di Dagon Jean Vassalle, al podio Edouard Colonne.

In Italia l'opera arrivò al Teatro Dal Verme di Milano nel gennaio 1893 ed è sempre rimasta in repertorio, sebbene non frequentemente rappresentata come meriterebbe, godendo però di alcune incisioni discografiche di rilievo fra cui spicca, in lingua originale, l'insuperabile edizione 1963 EMI Angel AN/SAN 117/9 con Rita Gorr (Dalila), Jon Vickers (Sansone) Ernest Blanc (Gran Sacerdote), Anton Diakov (Abimélech e un Vecchio Ebreo), Georges Prêtre alla guida dell'Orchestra dell'Opéra di Parigi e René Duclos maestro del coro. Un'incisione formidabile a tutto tondo, in cui Rita Gorr – per accento, interpretazione, canto elegante e seducente – domina sovrana a tal punto da imporre implicitamente, a chi non conosca la Dalila della Bibbia o voglia farsene un'idea più precisa, di andarsi per prima cosa a sentire lei.

Va inoltre aggiunto, poiché lo ritengo un aspetto fondamentale, che nel *Sansone* come in tutte le opere francesi rimaste o meno in piedi (oggi poco più di mezza dozzina), la lingua originale è insostituibile e che

le traduzioni italiane, unicamente in voga fino a qualche decennio fa in teatro e in disco, rendono improponibili il canto e l'ascolto.

Da oratorio ad opera lirica

Nessuno può sapere cosa avesse in testa Saint-Saëns nel progettare inizialmente il suo capolavoro come un oratorio, probabilmente pensando al soggetto religioso più consono a quel genere o, ancor meglio, prevedendo una maggiore riuscita rispetto all'impegno dell'opera lirica in cui non riusciva a emergere rispetto a tanti connazionali carichi di gloria e di titoli in repertorio. L'oratorio, che ebbe la sua eccellenza in Giacomo Carissimi, era destinato se in latino – derivato a sua volta dal mottetto - all'élite di clero e nobiltà, ma quello in italiano ebbe maggiore diffusione e s'impose con successo soprattutto nello Stato Pontificio, ponendosi



come l'equivalente dell'opera e per questo gradito al pubblico. Tendendo sempre più col tempo ad assimilarsi all'opera, da questa trasse maggiori parti solistiche rispetto a quelle corali, introduzione di forme chiuse quali recitativi, arie e duetti, una scrittura vocale più semplificata ma severa, soggetti tratti dal Vecchio e Nuovo Testamento, dalle vite dei santi, con particolare attenzione a personaggi ed episodi capaci di suscitare sensazione o scalpore come avverrà, in seguito, nella pittura, in letteratura, nel cinema e nella televisione: Caino e Abele, Abramo, Noè, Mosè, Davide e Betsabea, Saul, Salomone e la Regina di Saba, Sansone e Dalila.

L'opera naturalmente puntava su un apparato più ricco per il fatto di mettere in campo voci importanti con scene e costumi, mentre l'oratorio conferiva più valore alla vicenda e al suo spessore morale, ma fu comunque l'influsso del melodramma a portare all'apice il genere oratoriale che ne divenne, purtroppo, un'appendice, incapace di conquistarsi una propria autonomia. Saint-Saëns fece del *Sansone* un'opera in tre atti e quattro quadri, sia pure con qualche limite ancora legato alla forma oratoriale di cui si è voluto notare l'eccessiva staticità, come ad esempio la scena della cattura occultata al pubblico o il rilievo dei cori messi alla pari dei protagonisti, con l'aggiunta dell'osservazione – alquanto balorda – secondo cui tenore e mezzosoprano sarebbero una strana coppia (con Carmen-Don José o Werther-Charlotte non è lo stesso?). In ogni caso l'accusa di freddezza o di scarso calore mi pare si spieghi in due modi: la scelta del soggetto, che in fondo non presenta – al di là delle imprese forzute di *Sansone* visibili al cinema – un'azione dinamica; la concezione classica che della musica aveva l'autore, e non



perché la musica dovesse essere priva di emozioni, ma perché essa doveva nascere dalle qualità artistiche dell'opera, dunque dal di dentro. Si legga in proposito quanto da lui sostenuto sull'argomento (e che mi sono provata a tradurre, spero con fortuna, dal francese): «Per me

l'arte è prima di tutto forma. L'espressione, la passione, ecco quel che seduce prima di tutto l'amatore. Per l'artista funziona diversamente. L'artista che non si senta pienamente appagato dalle linee eleganti, dai colori armoniosi, da una bella serie di accordi, non comprende l'arte. Nel corso del XVI secolo, sono state scritte opere ammirevoli da cui tutta l'emozione è esclusa».

Il classicismo di Camille lo discosta dalla musica calda espressa dall'opera francese con le sue ampie distensioni melodiche, la sua monumentalità ricca di dolcezze, tenerezze, *nuances*, spettacolarità timbriche, il che non vuol dire che il *Sansone* manchi del tutto di tali componenti, bensì che le esprima con la misura, la compostezza, il controllo e la severità architettonica tipiche del gusto classico, lasciando comunque ampio margine a superbe pagine orchestrali, al fascino delle tinte d'Oriente (di cui l'Algeria dovette rappresentare il mondo più influente alla sua musica), alla *souplesse* e ai giochi di seduzione affidati a Dalila (la quale però, fingendo un ruolo per ridare vittoria al suo popolo, non

può e non deve strafare). Vi sono dei momenti un po' a sé – i cori, i monologhi di Sansone tra il primo e l'ultimo atto – che parrebbero isolati, poi però riconfluiscono nello svolgimento della vicenda e assegnano ad ogni personaggio, compresi i minori come il perfido Abimélech e il Vecchio Ebreo, un'originalità ammirevole, per comprendere la quale bisogna conoscere tutta l'opera nel suo unicum.

Dobbiamo considerarne una certa asciuttezza rispetto all'opera lirica tradizionale, di solito più rappresentativa per il prisma di colori, le sonorità timbriche, l'agilità dello stile, gli esibizionismi vocali, le parti solistiche, i concertati, insomma per lo scenario più ricco di elementi non solo spettacolari e più ampiamente articolati. La riduzione di questi aspetti finora considerati non devono essere visti come limiti, ma soltanto come scelta stilistica di una forma, di una concezione musicale consona al tipo di soggetto trattato, il che non ne fa un oratorio. Gli interventi corali e quelli solistici appaiono distintamente separati, ma molto ben trattati in un individualismo che caratterizza tutti senza

isolare nessuno, neppure i cori. Anche negli unici maxi-duetti (Dalila-Gran Sacerdote e Dalila-Sansone) si canta con disciplina, senza sovrapposizioni o gare di bravura: c'è come un ordine costituito nella distribuzione dei ruoli, eppure non se ne coglie un'impressione di staticità o stanchezza, perché l'organizzazione strutturale è dosatissima e perfetta. Ogni personaggio ha la sua casella che tuttavia sa interagire con le altre, la musica è pervasa da un sapiente classicismo ben sviluppato nella forma, tutto assume un controllo da cui la varietà delle componenti musicali (combinazioni armoniche,



vocalità eccetera) non ne esce per nulla inaridita, anzi rafforzata.

Saint-Saëns, come si è detto, produsse altre opere, *Étienne Marcel* (1879), *Henry VIII* (1883, ritenuta la migliore insieme al *Sansone*), *Proserpine* (1887), *Ascanio* (1890), *Phryné* (1893), *Frédégonde* (1895), il balletto *Javotte* (1896), *Les barbares* (1901) *Parysatis* (1902), *Hélène* (1904), *L'ancêtre* (1906), *Déjanire* (1911), titoli da cui si può facilmente ricavare la sua propensione per il classicismo e la classicità degli argomenti, ma un po' come è successo ai nostri veristi, la fama gli è rimasta legata per antonomasia a un solo titolo di riferimento, per fortuna ancora in circolazione sia pure spesso maldestramente relegato ad una sminuente e mortificante forma di concerto. Ciò a dimostrazione del fatto che purtroppo, a tutt'oggi, il *Sansone* sia sovente considerato alla stregua di oratorio anziché di opera (eppure inaugurò alla grande la stagione 1969-70 alla Scala dei tempi d'oro!).

Insignito nel 1900 della Legion d'Onore, Camille ebbe la

soddisfazione di assistere alla inaugurazione di una sua statua collocata il 27 ottobre 1907 davanti al Théâtre de Dieppe, morendo nell'amata Algeri il 16 dicembre 1921.

La fonte biblica

L'autore del *Samson et Dalila* non poteva sapere che molti decenni dopo, nel cinema, il suo soggetto avrebbe seguito con una certa fortuna il filone della mitologia all'italiana, incarnato dall'eroe tutto muscoli, il culturista di turno (poi prestato alla serie degli Ercole, dei Maciste e dei Tarzan) che sbaraglia i nemici, salva la donzella in pericolo e rimette le cose a posto. Di queste pellicole forse qualcuno ricorderà *Sansone e il tesoro degli Incas* (Italia-Francia, 1964) con Mario Petri, ma mi auguro che molti si rammentino di un film – l'unico che rispecchi il testo biblico, tranne che per il particolare di Dalila pentita – ancora trasmesso sul piccolo

schermo, il celebre *Sansone e Dalila* (Usa, 1949), con protagonisti Victor Mature ed Edy Lamarr, regista Cecile Blount De Mille, una pellicola che ebbe l'Oscar per scene e costumi. Naturalmente, la fonte biblica ha una secchezza e un linguaggio consoni all'austerità del testo sacro a cui attinge il libretto di Lèmaire, il Libro dei Giudici dal Vecchio Testamento e che la tradizione attribuisce a Samuele. I Giudici, in questo caso, non corrispondono ai nostri magistrati, ma sono Capi designati da Dio per liberare il suo popolo da minacce nemiche, si suddividono in Maggiori e Minori e Sansone fa parte di questi ultimi non in base all'importanza, ma solo perché della prima categoria si hanno più notizie rispetto alla seconda.

Stando alla Bibbia, Sansone nasce miracolosamente da un uomo di nome Manoe e da sua moglie sterile, della quale non è precisato il nome. La città è Saraa, la tribù quella di Dan. In età adulta s'invaghisce di una filistea della città di Tamna e comincia a distinguersi per la forza straordinaria, dimostrata quando per strada, con le sole mani, squarta un

giovane leone che gli muove contro ruggendo. Tornando dopo qualche tempo per prendere in sposa la donna, scopre che dalla carcassa dell'animale rimasta a terra è venuto fuori uno sciame di api e del miele, di cui si nutre per via. Hanno inizio le imprese contro i Filistei dei quali fa strage a migliaia distruggendone i raccolti, sbaraglia e uccide con una mascella d'asino mille uomini grazie all'incredibile forza. Per vent'anni giudica Israele, abita nella caverna della rupe di Etam, non ha più la moglie riandata sposa a un amico, giace con una donna di facili costumi, si porta via le porte di Gaza staccate con le mani.

Da questo momento s'inserisce Dalila, donna della valle di Soreck avvicinata dai principi filistei affinché scopra con lusinghe il segreto di tanta forza: ne riceverà in cambio millecento sicli d'argento da ognuno di loro. La bella filistea si mette all'opera, ma Sansone, pur preso da lei, s'inventa per tagliar corto tre sistemi di farsi legare e rendere all'impotenza, sistemi che alla prova pratica non funzionano. Lei, sentendosi burlata, si spazientisce e lo mette tutti

i giorni alle strette per farsi rivelare il segreto, al che lui, tediato a morte dalle insistenze, si decide a dirglielo: se gli saranno recisi i capelli, acquisterà la debolezza di un uomo comune. Così avviene l'inganno. L'eroe si addormenta sulle ginocchia di Dalila, che gli taglia le



sette trecce del capo e lo fa catturare dai Filistei. I nemici gli cavano gli occhi, lo conducono a Gaza e lo legano con due catene di bronzo, costringendolo a girare la macina in carcere. Intanto i capelli gli ricrescono. I principi filistei organizzano una grande festa in onore del loro dio Dagon,

mentre il popolo esulta a gran voce nel vedere il suo peggior nemico ridotto in schiavitù, anzi per umiliarlo ulteriormente i Filistei impongono al prigioniero di rallegrarli con dei giochi. Poi lo lasciano in piedi in mezzo alle colonne che reggono l'edificio colmo di gente, tremila persone fra uomini e donne, compresi i capi nemici. Sansone chiede al fanciullo incaricato di condurlo per mano a causa della cecità, di fargli toccare le colonne onde possa appoggiarsi ad esse, quindi invoca un'ultima volta Dio di ridargli la forza, le scuote con entrambe le braccia fino a far crollare il tempio, morendo sotto le macerie insieme ai nemici. La famiglia verrà a prenderne il corpo per seppellirlo nella tomba di suo padre Manoe, tra Saraa ed Estaol.

Questo il racconto biblico, che per fortuna la musica rende di ben altra vitalità, a cominciare dal sentimento religioso presente sia negli Ebrei sia nei Filistei, per estendersi alla fedeltà di Sansone a Dio, alla mestizia costante del suo canto, alla spacconeria di Abimélech, alla bella personalità del Gran Sacerdote, alla politica di seduzione tessuta da

Dalila con i languori di un canto amorosamente freddo, ai colori orgiastici della festa di Dagon con il magnifico Bacchanale trapuntato d'Oriente, ai delicati cori maschili e femminili.

Nell'opera il rapporto Sansone-Dalila è chiaramente privilegiato e, nel secondo atto, erotizzato dalla seduzione del canto di lei, che deve mettere in atto il piano concordato con il Gran Sacerdote per far cedere l'eroe, ma rispetto alla Bibbia le viene aggiunto il ruolo finale di schernitrice del povero Sansone durante la festa. Altro rilievo è dato dalla figura del Gran Sacerdote, dotato di coraggio e dignità a vantaggio del suo popolo, e dal satrapo filisteo Abimelech, che insulta con arroganza gli ebrei sconfitti provocando la reazione di Sansone dal quale verrà ucciso, mentre nel testo biblico il primo è assente, il secondo compare in un altro contesto. Abimelec (senza l'h finale), biblicamente, risulta essere soltanto l'indegno figlio di Gedeone (uno dei Giudici principali che aveva cacciato i Medianiti da Israele), per tre anni al governo d'Israele e reo di essersi macchiato del

fratricidio dei settanta fratelli nonché di altri misfatti. Viene ucciso da una donna che, dall'alto di una torre presa d'assedio, gli scaglia sul capo la pietra di una macina, al che lui, prima di morire, ordina al suo scudiero di finirlo con la spada affinché non si dicesse che fosse perito per mano di una donna.

Il *Samson et Dalila* è opera incantevole, anche se può non dare questa impressione causa il "freno" del soggetto biblico poco propenso a grandi abbandoni. In realtà non è così. I cori di Ebrei e Filistei hanno molto spazio e sono trattati con pari importanza, con rispettosa religiosità. Sansone resta a metà tra un tenore wagneriano e un tenore come l'Otello verdiano per accento e declamato, ha la solennità del capo religioso e l'irruenza del guerriero, caratteri messi in risalto fin dalla scena iniziale, quando conforta l'oppresso suo popolo invitandolo a non perdere la fede in Dio. Quando però ci si vuol armare di pazienza e sperare, arriva sempre qualcuno che la pazienza deve

toglierla, compito spettante all'arroganza di Abimelech, satrapo filisteo di Gaza, il quale fa valere la ragione del più forte e dei suoi dei, suscitando lo sdegno del campione che gli risponde per le rime. Ne nasce l'inevitabile alterco, con Abimelech che gli si scaglia addosso con la spada in pugno e l'altro che, strappandogliela di mano, lo trafigge. Ecco un'altra scena notevole, con il lungo intervento del satrapo distinto da effetti mossi dell'orchestra, in un allegro che cresce per sottolineare l'intenzione dello scherno, mentre per Sansone e il coro ebreo prevale il concetto di fedeltà all'unico Dio, con arpeggi sullo sfondo e la categorica conferma a piena orchestra.

Il Gran Sacerdote di Dagon, che uscito dal tempio si trova sotto gli occhi il corpo di Abimelech, è un personaggio che merita rispetto, avendo astuzia, fierezza e discernimento davanti a un problema più grande di lui e che sa di non poter risolvere con cieca violenza. Per prima cosa dà una severa strigliata ai soldati dimostratisi incapaci di difendere il loro satrapo, poi si assume la responsabilità di organizzare la

rivincita, nonostante l'annuncio di un messaggero che informa della vittoria di Sansone e degli Ebrei sul loro popolo. Tutti si danno alla fuga, nonostante le rampogne del Gran Sacerdote più indignato che mai.



Già questa scena offre subito l'idea di chi sarà la mente a manovrare le lusinghe di Dalila: il canto nobile del baritono si propone come guida della riscossa filistea, con un fraseggio elegante e una ritrattistica anticipatrice del grande duetto che seguirà con Dalila nella valle di Soreck.

Il coro dei Vecchi Ebrei saluta la vittoria d'Israele come fosse in preghiera, con un raccoglimento e un'austerità che s'intercalano con il canto un po' più gagliardo del Vecchio

Ebreo, ad intendere che hanno vinto e lodano Dio ma non c'è bisogno d'insuperbirsi. Segue il canto delle fanciulle filistei che accompagnano Dalila, vi si sente la sottomissione mentre levano un inno alla primavera in sboccio. Ora canta Dalila rivolta a Sansone, che fiuta subito guai. Ha inizio l'incanto, partono le lodi al vincitore e l'invito a seguirla nella sua casa lontana, nella valle di Soreck. Fra il turbamento del campione e le ammonizioni del Vecchio Ebreo che non smette di redarguire la sua evidente vulnerabilità, ha luogo una leggiadra danza delle sacerdotesse filistei, poi la ripresa del canto di Dalila sulla "printemps qui commence", grande scena di promesse e allusioni bilanciata dalla gravità del Vecchio ebreo.

L'atto II è il più bello e si svolge al tramonto, mentre si prepara una tempesta introdotta da un breve preludio ricco di effetti cromatici, di suoni circolari, onde rappresentare l'avvicinarsi agitato degli elementi. L'attesa dell'arrivo di Sansone, manifestata da Dalila con scatti di nervi e abbandoni voluttuosi riferiti al piano di seduzione,

è presentata come un intervallo. Dalila non ama, ma canta come se amasse. Giunge il Gran Sacerdote e torna alla carica con l'autorità che gli è propria, affinché lei carisca il famoso segreto della forza da cui il loro popolo è stato sconfitto. Gran bel duetto giocato su astuzia e politica, senza cadute di stile, dalla maestosità assecondata da un prisma di colori orchestrali frastagliati d'impeti e ansie proprio come in un dialogo serrato. Dopo un duetto del genere, nessuno dei due filistei può suscitare avversione anche nell'ascoltatore più schierato. La vocalità di Dalila continua ad essere avvolta dai suoni a spirale – il motivo della tempesta in atto – mentre, congedatosi il Gran Sacerdote, continua l'attesa finché Sansone, nel turbinio d'animo e del maltempo, entra in scena. Sempre cauto e reticente, vuol resisterle e lei ha un bel da fare per piegarne la volontà, fino al momento del celeberrimo duetto, "Mon coeur s'ouvre à ta voix", che prepara il cedimento e l'estasi dei sensi. Però non è ancora finita, inizia ora il braccio di ferro per strappare il segreto; lui non crolla, lei non molla, l'orchestra scaglia i colpi di tuono, il

tema d'amore viene ripreso da Dalila con nervosismo crescente, la tensione sale al massimo, il canto si fa grido da una parte e dall'altra, finché, gettandogli in faccia tutto il suo disprezzo, Dalila lo pianta ed entra in casa. L'altro esita, poi si arrende e la segue. Suspance dell'orchestra che racconta quel che accade senza che si veda, poi il grido trionfante di lei che, resa inerme la preda, dalla finestra chiama i Filistei, i quali accorrono in massa. L'orchestra infuria e segna la cattura con un'accelerazione rabbiosa, come un urlo all'unisono di tutti gli strumenti.

L'atto III, se si escludono la scena della macina e il Bacchanale, non sconvolge più di tanto. Il lungo lamento di Sansone in catene, mentre gira la macina, segna l'ultima tappa di rilievo di questo personaggio, abbandonato a se stesso e reietto dal suo popolo tornato in schiavitù. Il declamato ampio, robusto, è accentuato tristemente dai rimproveri del coro ebreo, ma assume un suo vigore valorizzato dalle doti dell'interprete. Al tempio di Dagon, dove i Filistei si

preparano a far festa, ritorna il dolce motivo della primavera dell'atto I, affidato questa volta anche al coro maschile che saluta l'alba. Sull'ultima nota s'innesta improvviso, perentorio, l'inizio del Bacchanale. Magnifica questa parentesi orchestrale tutta giocata sull'esotismo, la fantasia di colori e la sfrenatezza di un paganesimo caratterizzato da una selvaggia voglia di vivere.

Il resto è retorica. Le voci del Gran Sacerdote, di Dalila, dei Filistei s'ingarbugliano e si estraniano, come Sansone stesso si estrania meditando l'ultimo anelito di riscossa. La musica scherza e si fa vanesia, i personaggi si lasciano prendere dall'euforia della vittoria, dal gioco dei punzecchiamenti e delle libagioni. Il prigioniero è al centro della festa e del dileggio, Dalila gli ripete in faccia il sublime tema d'amore del II atto snocciolandolo con rapido sarcasmo, lui leva a Dio con angoscia mortale il suo grido di pentimento e la sua richiesta di estremo soccorso invocando il recupero della forza perduta, il Gran Sacerdote lo invoglia a divertirli, tutti ridono

e schiamazzano. Continua il sabba di voci, finché, con l'ultima invocazione dell'eroe a Dio, si giunge al finale, che si consuma in pochi istanti senza che la musica v'insista più di tanto.

La bellezza molto limpida, direi in fondo semplice, dell'opera di Saint-Saëns è calibrata, si regge su una perfezione formale e ha un impatto sicuramente più debole rispetto a un Gounod o un Massenet o un Bizet, i giganti francesi, ma merita una sua collocazione per l'originalità dello stile, l'inventiva melodica, la capacità di trattare la materia corale e orchestrale con la dignitosa caratterizzazione riservata ai personaggi, a prescindere a quale popolo appartengano.

(Continua)

IMMAGINI

pag. 1 – Sansone e Dalila (Pieter Paul Rubens)

pag. 3 – Camille Saint-Saëns

pag. 5 – Il campione ebreo e la bella filistea

pag. 7 – Locandina d'epoca

pag. 8 – Il giovane Saint-Saëns

pag. 10 – Due caricature dell'autore

pag. 13 – Costume di Charles Bianchini (1860-1905) per Dalila

pag. 15 – L'incisione più famosa

Claudia Antonella Pastorino, giornalista e musicologa, unisce da sempre la profonda formazione umanistica all'attività di ricerca nel campo della critica storico-letteraria e del teatro d'opera.

Ha pubblicato contributi saggistici per quotidiani e riviste (la storica *Scena Illustrata* fondata nel 1885 da Pilade Pollazzi, *Il Mattino*, *Il Giornale di Napoli*, *La Voce del Meridione*, *Musica*,) e vari testi. È inserita tra le voci del Dizionario di Musica Classica edito dalla BUR (Biblioteca Universale Rizzoli). Ha fondato e diretto la rivista *Rassegna Musicale Italiana*, dedicata interamente ad approfondimenti sul teatro lirico, la sua storia e le sue problematiche.

Collabora, con contributi saggistici, a riviste, uffici stampa, programmi di sala, case editrici.

Pubblicato nel mese di gennaio 2017