



**HAL**  
open science

# Samson et Dalila : capolavoro operistico di Camille Saint-Saëns e Ferdinand Lemaire

Fabien Guilloux

► **To cite this version:**

Fabien Guilloux. Samson et Dalila : capolavoro operistico di Camille Saint-Saëns e Ferdinand Lemaire. Dinko Fabris. Samson et Dalila, Teatro di San Carlo; Napoli, pp.8-17, 2022. halshs-03944300

**HAL Id: halshs-03944300**

**<https://shs.hal.science/halshs-03944300>**

Submitted on 17 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



TEATRO DI SAN CARLO  
Napoli 1737

CAMILLE SAINT-SAËNS  
**SAMSON ET DALILA**

INSIEME



## Sommario /

9 | Fabien Guilloux

*Samson et Dalila:*  
capolavoro operistico  
di Camille Saint-Saëns  
e Ferdinand Lemaire

18 | Samson et Dalila

Le prove di scena fotografate  
da Luciano Romano

35 |

Argomento

37 |

Synopsis

41 |

Libretto

70 |

I protagonisti



Regione Lirica 2022  
Evento programmato e finanziato  
dalla Regione Campania

stagione d'opera e danza  
2021 / 2022

settembre / ottobre 2022

giovedì 29 settembre, ore 20.00

domenica 2 ottobre, ore 17.00

giovedì 6, ore 20.00

domenica 9, ore 17.00

---

Camille Saint-Saëns

# Samson et Dalila

Opera lirica in tre atti

Libretto di Ferdinand Lemaire

Edizione critica a cura di Andreas Jacob e Fabien Guilloux (Bärenreiter Verlag)

---



Ritratto di Camille Saint-Saëns, intorno al 1875, epoca di completamento della partitura del *Samson et Dalila*

# *Samson et Dalila:* capolavoro operistico di Camille Saint-Saëns e Ferdinand Lemaire

---

Delle tredici opere teatrali composte da Camille Saint-Saëns (1835-1921), *Samson et Dalila* (del 1877) è l'unica ad essere stata trasmessa alla posterità. Eppure nulla poteva far presagire un tale successo. Rimasta a lungo incompresa e perfino rifiutata, l'opera aveva avuto una genesi lunga e complessa. La composizione era stata infatti avviata nell'estate del 1859 ma completata solo diciassette anni più tardi, mentre la prima ebbe luogo il 2 dicembre 1877, grazie al sostegno di Franz Liszt (1811-1886). Ma per poter essere rappresentata su una scena francese l'opera dovette attendere ancora altri tredici anni quando fu rappresentata a

Rouen, il 3 marzo 1890, due anni prima di entrare finalmente nel repertorio dell'Opéra di Parigi, il 23 novembre 1892. Da quel momento *Samson et Dalila* non uscirà più dal repertorio di quel teatro: tra il 1892 e il 1945, risulta l'opera più spesso rappresentata insieme al *Faust* (1859) di Charles Gounod (1818-1893) e a *Thaïs* (1893) di Jules Massenet (1842-1912).

Nel 1859, quando nasce il progetto di *Samson et Dalila*, Saint-Saëns non ha ancora compiuto i ventiquattro anni. È un pianista rinomato, un organista famoso al servizio di una delle chiese più prestigiose di Parigi, La Madeleine, ed è infine un compositore



Ritratto di Pauline Viardot, prima interprete del ruolo di Dalila e dedicataria della partitura. Qui raffigurata nel 1859 nell'*Orfeo* di Gluck, nella versione orchestrata e rivista da Berlioz e Saint-Saëns

promettente che ha già praticato tutti i generi (mélodies, opere corali religiose e profane, musica da camera, opere concertanti e sinfoniche) ma, per via della sua «manque d'inexpérience» come lo aveva definito Hector Berlioz (1803-1869), si era visto rifiutare il prestigioso Prix de Rome, che in Francia apriva le porte alle commissioni ufficiali da parte dei teatri nazionali. Soprattutto la sua precocità artistica, la sua notevole carriera d'interprete, il suo statuto di musicista da chiesa, la sua reputazione di "sinfonista" e la sua ammirazione per Liszt e Wagner, costituivano altrettanti pregiudizi che non predisponavano certo a suo favore i direttori dei teatri.

Del resto, nella sua versione originale, *Samson et Dalila* non era propriamente un'opera ma piuttosto un oratorio. Negli anni Cinquanta dell'Ottocento, sotto la crescente influenza del cosiddetto "mouvement orphéonique" (movimento popolare promosso da società corali e orchestrali), i parigini stavano riscoprendo gli oratori di Händel e questo genere divenne di moda, come dimostrano *L'enfance du Christ* (1854) di Berlioz o le *Sept paroles du Christ en Croix* (1859) di César Franck (1822-1890). Lo stesso Saint-Saëns aveva prodotto un titolo di successo in questo campo, l'*Oratorio de Noël* (1858), per cui, in maniera assolutamente naturale, tra primavera ed estate del 1859, con la complicità di un suo lontano parente, il poeta dilettante Ferdinand Lemaire (1832-1879), si era lanciato nel nuovo progetto ispirato dal dramma *Samson* (1736) di Voltaire (1694-1778). Tutto avviene in tempi rapidi: il libretto è redatto in poco tempo, la partitura schizzata e già il 26 settembre 1859 la grande scena corale che introduce l'atto I è integralmente orchestrata. Sappiamo che, in una data che è difficile precisare, i due autori decisero poi di



Ritratto di Blanche Deschamps-Jéhin nel costume di Dalila, interprete della prima all'Opéra di Parigi nel novembre 1892

M

275

REC. MUSEO DI  
MILANO

Manuscript autograph of the score for *Samson et Dalila*, duet "Mon cœur s'ouvre à ta voix". The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large 'M' is written at the top left, and the number '275' is written in the center. A circular stamp from the Museo di Milano is visible on the right side. The score is written in ink on aged paper.

Manoscritto autografo della partitura di *Samson et Dalila*, duetto "Mon cœur s'ouvre à ta voix"

trasformare l'oratorio in una vera opera, e tra il 1867 e 1868, in serate private a casa di Saint-Saëns, furono presentati larghi estratti degli atti I e II: ma l'opera fu accolta freddamente e i due autori abbandonarono il loro progetto.

Retrospectivamente bisogna ammettere che *Samson et Dalila* possedeva tutti gli elementi per disorientare quei primi ascoltatori. Se la paragoniamo con le opere che videro la loro première a Parigi nel 1859 (la prima versione del *Faust* di Gounod al Théâtre Lyrique, *Le pardon de Ploërmel (Dinorah)* di Giacomo Meyerbeer all'Opéra-Comique e *Herculanum* di Félicien David all'Académie impériale de musique (ossia l'Opéra), si può misurare la novità radicale introdotta da Saint-Saëns e Lemaire: si trattava di un'"opera biblica" in tre atti, con una forte componente corale e orchestrale, dall'azione piuttosto statica, incentrata su tre personaggi di cui l'unico protagonista femminile (un mezzosoprano) anticipa di molti decenni la fascinazione *fin de siècle* per le "femmes fatales" e le donne libere.

Soprattutto, dato il rapporto con le convenzioni drammaturgiche e del sistema produttivo del teatro musicale nel corso del Secondo Impero (1852-1870) e ancora per buona parte della Terza Repubblica (1870-1940), l'opera era destinata al fiasco. Composta senza una commissione ufficiale, *Samson et Dalila* aveva per prima cosa assai poche possibilità di essere accettata. Inoltre, per via del suo soggetto biblico, ricadeva sotto la scure della censura teatrale, che proibiva qualsiasi rappresentazione scenica di episodi biblici. Anche più tardi, dopo l'ammorbidimento delle proibizioni, il soggetto rimase troppo sensibile: sotto le presidenze di Jules Grévy (dal 1879 al 1887) e di Sadi Carnot (dal 1887 al 1894), quando si assisteva ad una progressiva laicizzazione



Figurino di Charles Bianchini del costume del Sommo Sacerdote per la prima all'Opéra di Parigi nel 1892

della sfera pubblica, all'emergere di un forte risentimento anticlericale, all'apparizione di un antisemitismo politico, e alla rimessa in discussione delle letture tradizionali della Bibbia - sotto l'influenza insieme dei lavori di Charles Darwin (1809-1882) e di Ernest Renan (1823-1892) -, *Samson et Dalila* non poteva che suscitare polemiche ed essere strumentalizzata dai partigiani di uno o dell'altro partito, cosa che peraltro non mancò di realizzarsi.

Tuttavia negli anni 1890-1892, quando finalmente l'opera fu presentata sulle scene francesi trent'anni dopo la sua prima progettazione, le critiche sono rivolte fondamentalmente all'ambiguità del genere di quel testo, sorta di sintesi ibrida tra l'oratorio e il dramma lirico. Di fatto, gli elementi propri del genere oratorio sono ancora molto presenti in *Samson et Dalila*. Se taluni vi vedono un segno di modernità, altri al contrario, partigiani del Grand-Opéra di tipo storico, deplorano che il libretto non utilizzi al massimo grado le risorse contenute nella narrazione biblica, e in particolare gli episodi bellicosi di Samson. Per i difensori dell'opera, al contrario, questa semplicità dell'azione rinforza l'unità e l'intensità drammatica della partitura ed iscrive questo titolo nella scia dei drammi wagneriani, in particolare di *Tristan und Isolde* (1865). Dell'oratorio resta allo stesso modo la struttura tripartita del dramma, l'intrigo ridotto a tre soli protagonisti, l'azione piuttosto statistica, la parte bella lasciata alle masse corali (atto I e atto III) e gli prestiti stilistici dalla musica religiosa. La grande scena corale introduttiva ne è la vestigia più sorprendente. Assume la forma d'un Salmo di Lamentazione il cui testo descrive la prigionia del popolo ebraico ed instaura un clima di desolazione (tonalità di si minore, tessiture gravi, ritmo sincopato che destabilizza la



Figurino di Charles Bianchini del costume di Dalila per la prima all'Opéra di Parigi nel 1892

regolarità del tempo) e il coro che gioca la funzione di narratore, alla maniera del coro antico nella tragedia o dell'*historicus* nell'oratorio, tanto più che la prima parte del coro si ritrova a cantare dietro il sipario abbassato. Tra i riferimenti stilistici all'oratorio si individuano ugualmente numerosi prestiti e pasticci riferiti alla musica antica, col ricorso alla fuga ("Nous avons vu nos cités renversées"), a formule melodiche che evocano il canto gregoriano ("Hymne de joie, hymne de délivrance") o ancora a delle tecniche di contrappunto semplice a due voci sotto forma di un canone tra il Grand-Prêtre e Dalila, nell'atto III ("Gloire à Dagon vainqueur").

Saint-Saëns ha tuttavia saputo abilmente combinare questi elementi propri dell'oratorio con le convenzioni prese dalla tradizione del Grand-Opéra francese, in particolare nel costruire il suo dramma intorno a un intrigo amoroso in tensione tra la sfera pubblica e privata, la presenza di scene di balletti (atto I e atto III) e di arie musicali che rinviano a degli stereotipi del genere. Per esempio, nell'atto I, l'aria di bravura di Samson ("Israël, romps ta chaîne"), l'aria di vendetta del Grand-Prêtre ("Maudite à jamais soit la race / Des enfants d'Israël!"), nell'atto II l'invocazione di Dalila ("Samson, recherchant ma présence"), il grand duo tra Dalila e Samson ("C'est toi, mon bien aimé!") o nell'atto III l'aria di Samson nella sua prigione ("Vois ma misère, hélas, vois ma détresse!"), tutte traggono chiaramente ispirazione dal Grand-Opéra, in particolare dalle opere di Meyerbeer che Saint-Saëns ha conosciuto e ha sempre difeso fino al termine della sua esistenza.

Restiamo in effetti sorpresi dalla somiglianza tra l'aria di Samson "Israël, romps ta chaîne" e quella di Jean de Leyde nell'atto III del *Prophète* (1849): stessa situazione



Figurino di Charles Bianchini del costume di Samson per la prima all'Opéra di Parigi nel 1892

drammatica, stesso ricorso a citazioni di salmi, stessa struttura musicale e stessa strumentazione che mescola abilmente accenti militari (strumenti a fiato) e profetici (arpe). Similmente, il gran duo tra Dalila e Samson che occupa tutta una parte dell'atto II non può non ricordare quello tra Valentine e Raoul nell'atto IV degli *Huguenots* (1836) e, per il suo trattamento musicale, è ispirato dalle tecniche che si trovano già in *Robert le Diable*: una struttura semplice di chanson (due strofe e un ritornello) su cui Saint-Saëns propone delle variazioni vocali e orchestrali di grande delicatezza e di grande inventiva. In *Samson et Dalila* troviamo anche due scene di balletto: una *Danse des prêtresses de Dagon* (atto I) e il celebre *Bacchanale* (atto III). Il successo di quest'ultima danza deriva soprattutto dal suo colore orientale, che Saint-Saëns, il maestro in questo genere secondo solo a Félicien David, è riuscito a imprimervi ispirato da melodie e ritmi tradizionali del Nord Africa, raccolti durante uno dei suoi viaggi in Egitto e Algeria. Nell'immaginario occidentale e coloniale della seconda metà del XIX secolo, la sensualità esotica di questa melopea faceva sensazione, sensualità rinforzata dai costumi e dalle coreografie lascive delle danzatrici, che non mancarono di colpire i contemporanei. Quando *Samson et Dalila* apparve sulle scene francesi negli anni '90 dell'Ottocento, in piena moda wagneriana, i commentatori hanno chiosato a lungo sulla supposta influenza o meno del maestro tedesco su quella partitura. Negli 1860-1870, Saint-Saëns conosceva certamente le opere di Wagner, di cui era un fervente ammiratore - non a caso egli fu tra i pochi francesi invitato dal compositore al primo Festival di Bayreuth nel 1876. E tuttavia egli prenderà sempre le distanze dal wagneriano, soprattutto per quanto riguarda la tecnica



Caricatura di Saint-Saëns come «Sansone della musica» di José-Maria Cao (1862-1918), pubblicata nella rivista satirica argentina "Caras y caretas", n. 305 del 6 agosto 1904

del *leitmotiv*. Se pure esistono dei motivi ricorrenti in *Samson et Dalila*, che partecipano alle risorse drammatiche dell'azione, si tratta piuttosto di reminiscenze, una pratica corrente nell'opera francese del XIX secolo, e in particolare nelle opere di Meyerbeer, che lo stesso Wagner riprese a suo modo, per teorizzarla ed erigerla a sistema. Se è possibile individuare un'influenza, questa è soprattutto nell'abbandono delle partiture divise in numeri chiusi, a vantaggio di una unità ricercata a livello della scena, del quadro o dell'intero atto.

Del resto io credo che *Dalila* resterà la mia opera capitale, così come i [compositori] più grandi di me hanno pure un punto culminante che non hanno mai superato, com'è il *Faust* per Gounod, *La Juive* per Halévy, *Don Giovanni* per Mozart, *Les Huguenots* per Meyerbeer e *La Mascotte* per Audran, senza che il wagneriano - io penso - vi abbia nulla a che vedere! [...]

Mi è stato rimproverato di non avere dottrina; confesso che questo mi preoccupa ben poco e che mi considererei fin troppo fortunato se potessi essere sicuro di avere del talento. (Saint-Saëns, «Samson et Dalila», *Comoedia*, 9 ottobre 1912).

*(Traduzione dal francese di Dinko Fabris)*

Fabien Guilloux è "Ingénieur d'études" (tecnico progettista) all'Institut de recherche en musicologie di Parigi. Dopo aver conseguito il Dottorato in Musicologia, dedica una parte dei suoi lavori alla musica francese del secolo XIX, in particolare nel settore della filologia musicale. Membro del Comitato editoriale delle Œuvres instrumentales complètes de Camille Saint-Saëns (Bärenreiter), ne è divenuto il segretario di redazione ed ha lui stesso curato le edizioni dei Quatuors à cordes (2019), delle Sonates pour violon et piano (2021) e prepara attualmente i Concertos pour violon et orchestre. Parallelamente, per la collezione L'Opéra français (Bärenreiter) è stato il co-curatore dell'edizione critica della partitura di Samson et Dalila (2018) ed ha appena terminato l'edizione di Thaïs di Massenet (in corso di stampa).

## Nota bibliografica

Esiste una edizione critica di *Samson et Dalila* che ha fatto il punto sulle conoscenze attuali sull'opera, la sua genesi, la sua prima esecuzione e la sua ricezione: Camille Saint-Saëns et Ferdinand Lemaire, *Samson et Dalila*, a cura di Andreas Jacob e Fabien Guilloux, Kassel, Bärenreiter (L'Opéra français), 2018. Per coloro che sono interessati alla personalità di Camille Saint-Saëns, possono consultare con profitto in lingua italiana due lavori di Giuseppe Clericetti: *Camille Saint-Saëns: visionario, artigiano, sperimentatore*, Varese, Zecchini Editore, 2000 e *Camille Saint-Saëns: il Re degli spiriti musicali*, Varese, Zecchini Editore, 2016. Per coloro che leggono il francese, resta insostituibile la raccolta degli scritti del compositore, assemblati e annotati da Marie-Gabrielle Soret: Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens*, Paris, Vrin, 2012, e, per coloro che leggono l'inglese e sono interessati ai rapporti di Saint-Saëns con le scene teatrali, raccomandiamo la fondamentale introduzione di Hugh Macdonald, *Saint-Saëns and the Stage. Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film*, Cambridge University Press, 2019.