

“Non importa
quanta strada hai fatto
ma **COME.**”



LANCIA
Services

A Service di alta qualità Lancia
offre servizi di assistenza,
manutenzione e di sicurezza.

Lancia Lybra berlina e SW: motori 1.6 - 1.8 - 2.0 benzina e 1.9 - 2.4 diesel jtd.



“Das Goldene Lenkrad”
“Volante d'oro 1999”

Lancia Lybra. Aspettatevi di più.



Il Granturismo

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999-2000



Krzysztof Penderecki

Die Teufel von Loudun

I LIBRETTI

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

Responsabile dei Servizi Stampa, Comunicazione e Marketing
Ugo Sandroni

Coordinamento scientifico e editoriale
Filippo Fonsatti

Ricerca iconografica
Maria Ida Biggi

Progetto grafico
De Silva Associati, Torino

Collaborazione redazionale
N.d.R. - Servizi redazionali

Pubblicità
AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di gennaio 2000
presso la tipografia Stargrafica - Grugliasco (Torino)
© Copyright, Teatro Regio Torino

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999.2000



TEATRO
REGIO
TORINO

DIE TEUFEL VON LOUDUN

(I DIAVOLI DI LOUDUN)

Opera in tre atti

Libretto e Musica

di

Krzysztof Penderecki

I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO
CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Venerdì 28	Gennaio 2000	ore 20.30	Turno A e Opera '900
Domenica 30		ore 15	Turno C
Martedì 1°	Febbraio	ore 20.30	Turno B
Giovedì 3		ore 20.30	Turno D
Domenica 6		ore 15	Turno F
Martedì 8		ore 20.30	Turno E
Giovedì 10		ore 20.30	Turno Familiare

SOMMARIO

PASSIONE PER IL TEATRO.
INTERVISTA A KRZYSZTOF PENDERECKI
di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi *pagina 9*

FURIA ICONOCLASTA
di Carmelo Di Gennaro *pagina 27*

IL TEATRO MUSICALE DI PENDERECKI:
UN CASO DI DISCONTINUITÀ
di Enrico Girardi *pagina 39*

UN RITRATTO
a cura di Elisabetta Fava *pagina 47*

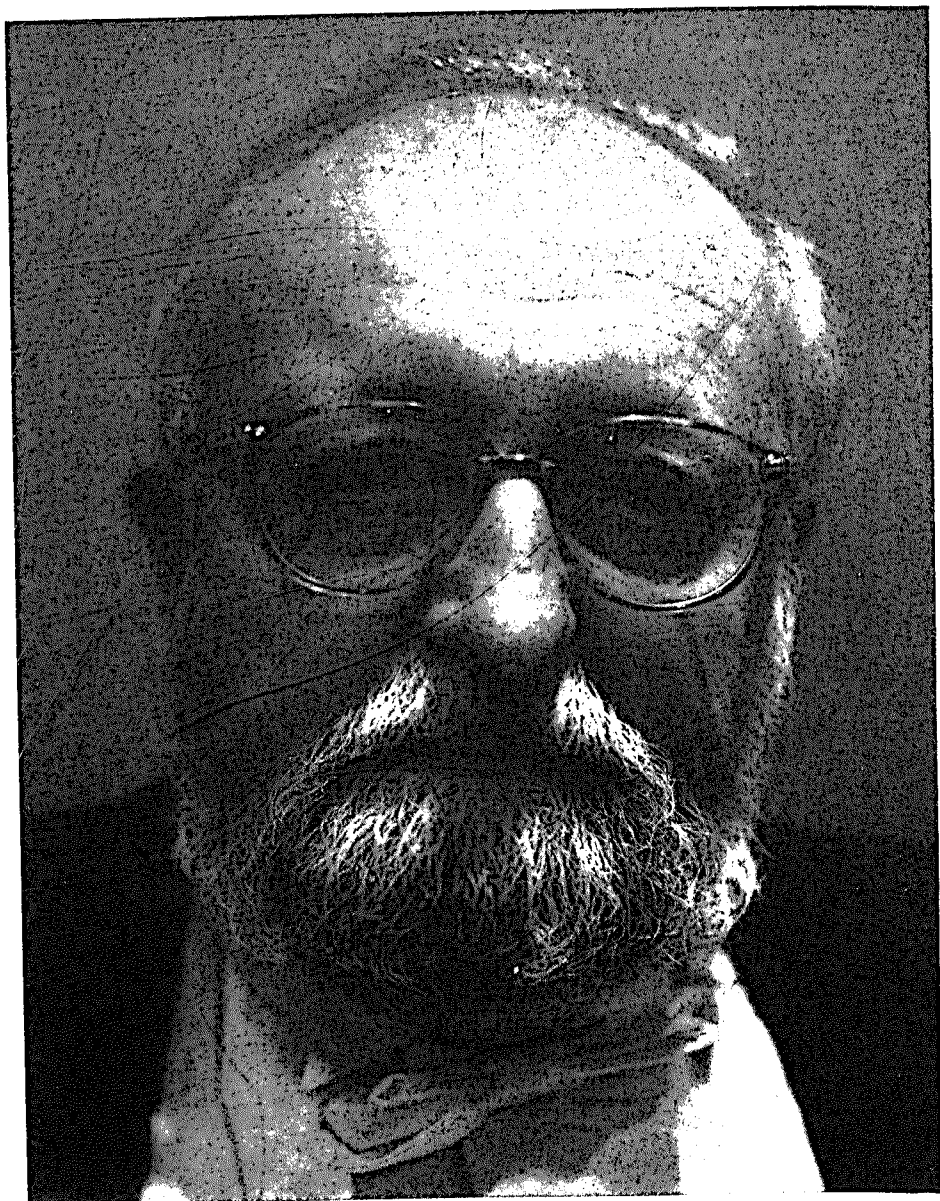
RITORNO DAL PASSATO
a cura di Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone *pagina 53*

LIBRI E DISCHI
a cura di Sergio Bestente *pagina 61*

L'ARGOMENTO
(italiano/français/english/deutsch) *pagina 65*

LA STRUTTURA DELL'OPERA
E L'ORGANICO STRUMENTALE
a cura di Enrico M. Ferrando *pagina 87*

IL LIBRETTO
(italiano/tedesco) *pagina 97*



Krzysztof Penderecki (foto di Alberto Ramella).

PASSIONE PER IL TEATRO.
INTERVISTA A KRZYSZTOF PENDERECKI*

di

Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi**

Die Teufel von Loudun è stata scritta più di trent'anni fa, nel 1968-1969, in un periodo molto intenso da differenti punti di vista. Una delle caratteristiche più notevoli dell'opera è la sua sonorità, la sua strumentazione: tre anni dopo Lei ha composto Actions, per «free jazz orchestra» e la Partita, per clavicembalo, chitarra elettrica, chitarra bassa elettrica, arpa, contrabbasso e orchestra...

... Noi tutti stavamo cercando qualcosa di insolito, di nuovo, volevamo cercare di dimenticare l'orchestra classica e il modello classico di orchestrazione. Se si guarda la partitura si nota che questa è una composizione da camera: solo a volte c'è un *tutti* nell'intero pezzo, ma non spesso. È una strana combinazione con due tube, due corni inglesi, la chitarra bassa elettrica; con insoliti effetti, dal coro agli archi. E questo, naturalmente, era a quel tempo molto rivoluzionario. Ho avuto dei problemi con le orchestre: alcune sono scese in sciopero, molte altre si sono rifiutate di suonarlo... È stato in *Trenodia*¹, scritta otto anni prima, che ho introdotto questa orchestrazione e questi 'effetti speciali'. Con questo pezzo iniziò il mio interesse per un nuovo tipo di musica. Negli anni Cinquanta ero uno studente dell'Accademia di Cracovia; il mio professore, Artur Malawski, era un compositore moderno per i suoi tempi ma, naturalmente, era neoclassico. E poi noi eravamo tagliati fuori dall'Occidente. Io cercavo continuamente di ottenere un passaporto per andare a Darmstadt. Per me era un sogno poter andare lì: era la mecca della Nuova Musica. Ma ovviamente era impossibile, perché continuavano a rifiutarmi il passaporto. Così, quando seppi che c'era un concorso di composizione il cui premio era un viaggio all'Ovest, partecipai con tre pezzi². Volevo assolutamente andare a Darmstadt: è stata questa la ragione per cui ho mandato tre composizioni. Ebbi questi tre premi e mi dettero il passaporto. Ma una volta che lo ricevetti mi dissi: «ma no... vado in Italia!». Avevo aspettato il passaporto per sei anni e ormai facevo la mia musica; avevo già scritto *Anaklasis*³, avevo finito il mio primo Quartetto. Avevo oramai perso interesse per Darmstadt. Vi andai l'anno dopo, nel 1961, ma rimasi deluso dalla musica, dalla gente... Così, il mio sogno non si è realizzato⁴.

Quindi il Suo primo viaggio nell'Ovest risale al 1959?
Al novembre 1959.

In quegli anni aveva contatti con i festival dedicati alla nuova musica, con l'«Autunno di Varsavia», per esempio?

Certo, naturalmente, ma non suonavano la mia musica perché ero ancora uno studente. In seguito, dopo il premio, eseguirono *Strofe*. Era già il 1959. Poi ricevetti la commissione di *Anaklasis* per Donaueschingen.

Come ottenne questa commissione per Donaueschingen?

Grazie a Hermann Moeck, che era proprietario di una piccola casa editrice⁵. Venne ad ascoltare il pezzo a Varsavia; si portò via il nastro e lo mandò a Strobel. E così ebbi la commissione. Prima *Anaklasis*, poi seguirono nel 1964 la *Sonata* per violoncello e orchestra e, nel 1967, il *Capriccio* per violino e orchestra.

Negli anni Sessanta Lei era quindi più libero di viaggiare...

Sì. Effettivamente potevo muovermi di più. Dovevo chiedere il permesso al Ministero della Cultura con due mesi di anticipo. Ma a quel punto cominciarono a concedermi il passaporto. Diventò nuovamente complicato nel 1968, ma all'inizio degli anni Sessanta viaggiare era diventato possibile non solo per me, ma anche per i miei colleghi.

Quali compositori venivano nell'Est in quel periodo?

Ce n'è stato uno solo che ho incontrato allora, Luigi Nono, nel 1958.

... era il Suo primo viaggio all'Est. Visitò la Polonia insieme ad Andrzej Markowski⁶...

... sí, venne alla scuola⁷ e tenne una conferenza sulla sua musica; oltre ai suoi, portò anche nastri di Boulez e di altri compositori. Però noi, e questo era un altro problema, non avevamo partiture e allora non esisteva neanche la possibilità di avere fotocopie. L'unica possibilità era fare delle fotografie...

... come delle spie...

... certo (*ride*), per studiare i brani di Webern e Schönberg! Varsavia divenne un centro molto importante perché era l'unico luogo all'Est in cui si eseguiva musica nuova. Era l'unico posto in cui si permetteva di eseguire questa musica. Così, c'erano tante persone che venivano dall'Ovest e dall'Est

per incontrarsi. In un certo senso Varsavia, specialmente per i compositori dell'Est, giocò un ruolo anche più importante di Darmstadt. I compositori russi che non potevano essere eseguiti in patria venivano eseguiti a Varsavia; ed era così anche per i cecoslovacchi, per i bulgari...

Nel caso di Luigi Nono, Le interessava la sua musica o fu un contatto come tanti altri?

Mi piaceva la persona. E mi piacevano i suoi primi lavori, *Il canto sospeso*, per esempio. Luigi era una persona magnifica. Ovviamente non condividevamo le idee politiche, affatto. Ma lui ci credeva molto, credeva in quel sistema. Almeno in quel periodo; un paio di anni dopo l'ho visto un po' più scettico...

Verso la fine degli anni Cinquanta la musica di Nono era focalizzata sulla composizione del suono...

... lui naturalmente mi ha influenzato, soprattutto nei primi pezzi come *Emanationen*. Ci sono alcuni compositori che mi hanno chiaramente influenzato: uno è stato Luigi Nono. Poi Boulez: in pezzi come *Strophes* si sente *Improvisations sur Mallarmé*. Ma è stato un periodo molto breve. Questa musica è stata molto importante nella seconda metà degli anni Cinquanta.

In quegli anni le cose si muovevano velocemente: essere a Darmstadt nel 1953 o nel 1960 significava vivere due esperienze molto diverse. Le Sue scoperte nella composizione timbrica si sono quindi sviluppate in modo indipendente dalle sperimentazioni coeve?

Naturalmente conoscevo qualcosa, ma questa nuova musica non veniva eseguita e alla radio le trasmissioni erano sporadiche. A quell'epoca noi non avevamo neanche il registratore, niente, eravamo in totale isolamento. Ciò che avevamo, e sto parlando del 1957, era uno studio di musica elettronica, fondato molto presto a Varsavia, nello stesso 1957⁸. Allora ero ancora studente e cominciai a fare esperimenti in questo studio che era molto primitivo rispetto agli standard di oggi. Proprio il lavoro nello studio elettronico mi diede l'idea di cambiare completamente la mia musica.

Vuole dire che la Sua scrittura strumentale è stata influenzata dalla musica elettronica?

Assolutamente! Io cercavo di fare con gli strumenti quello che ascoltavo nello studio. *Trenodia* è veramente musica elettronica per archi!

Aveva anche sperimentato una soluzione grafica della musica elettronica? Poiché non è solo l'immagine acustica della Sua musica strumentale a rievocare la musica elettronica, ma anche l'immagine grafica, la scrittura. Avevo trovato la mia notazione. In Trenodia c'è una nuova notazione: ci sono i clusters e tanti, tanti nuovi simboli come quello per la nota «più acuta possibile», o «suonare dietro al ponte», ecc. Dovevo trovare il modo di notarli.

Ha realizzato molti nastri in studio?

Sì, sì; un paio di anni dopo mi mantenevo realizzando musica per il teatro e per cortometraggi sperimentali. Ho scritto almeno ottanta pezzi nello studio in tre o quattro anni.

Oltre alla rappresentazione grafica per queste nuove sonorità, Lei faceva uso di sistemi di scrittura derivati dal serialismo o aveva comunque particolari criteri di selezione del materiale?

Sì. Verso la metà di *Trenodia*, per esempio, c'è un canone dove ciascuna parte dei dodici strumenti è un retrogrado, con serializzazione delle altezze e durate. Nella *Passione secondo San Luca* ci sono delle parti rigorosamente dodecafoniche e nei *Salmi di Davide* ci sono delle parti corali dodecafoniche; anche nel *Primo quartetto* le durate sono serializzate.

Nel Suo catalogo colpisce la quantità di musica composta nel periodo compreso tra il 1959 e il 1960...

... ero giovane... entusiasta! La maggior parte di questi pezzi erano scritti per archi. Nello studio elettronico sperimentavo con il mio violino cercando di mettere insieme tutti questi clusters, suonando dietro il ponte, ecc.

Eppure in questo gruppo apparentemente compatto di composizioni c'è Dimensioni del tempo e del silenzio¹⁰ che si differenzia dagli altri pezzi...

È stata la prima volta che ho cercato di scrivere qualcosa di diverso per coro. I *Salmi di Davide* avevano ancora un piede nella musica neoclassica, in Stravinskij... forse anche Orff. Ero studente quando li ho scritti. Le *Dimensioni* sono state composte subito dopo *Trenodia* e la scrittura per coro utilizza la stessa tecnica della scrittura per archi.

La tecnica vocale, l'assenza di un testo semanticamente connotato e altri elementi della scrittura ricordano Glossolalie di Schnebel, composta esattamente negli stessi anni.

Vero? Non lo sapevo!... Tutti erano influenzati da tutti. Forse è stato quasi un bene che siamo stati isolati per così tanto tempo. Abbiamo cominciato veramente a scrivere musica che era diversa, molto diversa. Non avevamo tutti i contatti che abbiamo oggi. Adesso abbiamo le partiture, i Cd, Internet...

Come è nato il Suo interesse per il teatro? Lei ha cominciato come compositore sperimentale profondamente attento alla scrittura strumentale; il Suo interesse per il teatro sembra emergere molto tardi...

Conoscevo a Cracovia Tadeusz Kantor¹¹ (che era il cugino di mia madre) e ho passato i miei anni di gioventù nel suo teatro. Ero affascinato, ma non scrissi mai musica per lui. Di solito lui in uno spettacolo usava una o due canzoni... Il teatro sperimentale era comunque molto forte a Cracovia. Parlo degli inizi degli anni Cinquanta: all'epoca il nostro teatro era veramente grande. Il direttore del teatro, del cosiddetto «Vecchio Teatro di Cracovia», era in quel periodo Konrad Swinarski, uno dei più grandi registi che avevamo. Io scrissi per lui le musiche di uno spettacolo. Passammo le vacanze insieme e lui mi portò questo libro di Huxley¹²; questo deve essere accaduto agli inizi degli anni Sessanta... Io ero in cerca di un libretto per un'opera che volevo scrivere, anche se non avevo ricevuto nessuna commissione. Lui mi aveva fornito qualche idea tratta dalla letteratura polacca per una *pièce* a cui era interessato. Ma improvvisamente questo libro mi affascinò e a quel punto capii che dovevo scriverla. Poi, poco dopo, Liebermann¹³ mi dette la commissione; come sapete Liebermann commissionava molti pezzi a quell'epoca. Così, mi recai ad Amburgo con quel libro; anche lui lo lesse e restò affascinato. Avevo paura di scriverla; per la prima volta avrei dovuto scrivere un pezzo così lungo...

Non aveva mai considerato di scrivere un'opera, prima?

No. All'epoca l'opera era morta, veramente¹⁴. Nessuno scriveva opere negli anni Sessanta.

Quando venne a conoscenza della riduzione dei Diavoli di Loudun realizzata da John Whiting¹⁵?

Forse è stato nello stesso periodo. Swinarski voleva mettere in scena a Varsavia la riduzione teatrale. L'ha fatta, e ha avuto un grande successo, ma io non l'ho vista. A quel punto lessi Whiting e, naturalmente, i suoi dialoghi mi aiutarono molto nella stesura del mio libretto. Ma mi ci vollero due-tre anni per cominciare finalmente a scrivere il pezzo. Non riesco realmente a

ricordare... forse era il 1962 o il 1963... Ma non si tratta di un'opera dalla lunga gestazione; nel frattempo avevo lavorato alla *Passione secondo San Luca*, ad altri pezzi per orchestra... e avevo firmato il contratto per cominciare a lavorare all'opera.

In definitiva quindi l'impulso per scrivere l'opera è stata la commissione... Sì... no! Prima Liebermann mi chiese se fossi interessato a scrivere un'opera. E questo probabilmente è avvenuto prima. Poi gli portai questo libro; lui lo lesse e disse «sì». Quindi firmammo il contratto. Questo fu forse nel 1966 o nel 1968. A quell'epoca, tra il 1968 e il 1970 vivevo a Berlino, e così ho composto questo pezzo a Berlino.

Come affrontò il testo di Whiting?

La prima idea è stata naturalmente quella di tagliare. Mi incontrai con Swinarski e lui mi diede qualche idea per ridurre ulteriormente, poiché avevo bisogno di circa un quinto dell'intero testo di Whiting. Poi ritornai al testo di Huxley e vi trovai dei dialoghi...

In effetti l'Atto III è più simile alla versione originale del romanzo di Huxley che non alla riduzione di Whiting. Anche le sezioni in latino sono tratte (e ampliate) da Huxley. Ma parliamo un po' dei personaggi. Per esempio, in Huxley e in Whiting è chiaro che Suor Jeanne non è una donna affascinante: pur se graziosa è gobba, piccola e leggermente deforme. Nel Suo libretto questo particolare non è così evidente.

Non mi sembra che sia così importante, anche se dal testo del libretto questo si può comunque capire...

Certo, nella preghiera iniziale, quando lei dice «Ti prego, Signore, portami via la gobba», o nella scena VI dell'Atto I quando rivolgendosi a Suor Claire esclama «non toccare la mia schiena!». Eppure, e questo ci incuriosisce, tranne questi due episodi, dal libretto non è così percepibile la deformità di Jeanne, o meglio, la valenza drammatica di questa condizione fisica. Al contrario il personaggio appare molto più idealizzato.

Questa è una cosa che può decidere il regista. In alcune produzioni lei ha effettivamente la gobba. Ma non è sempre così.

In Huxley e in Whiting Suor Jeanne entra in scena molto più tardi, dopo una parziale esposizione delle vicende personali e politiche di Padre Gran-



L'esecuzione pubblica di Urbain Grandier per aver firmato un patto con il diavolo, XVII secolo. Incisione da un disegno coevo. Padre Grandier fu messo al rogo a Loudun nel 1634.

dier. Con la scelta di anticipare la presentazione di questo personaggio fin dalla prima scena ha voluto creare una relazione esplicita con la scena finale dell'Atto III, una struttura circolare?

L'opera è stata composta dopo la *Passione secondo San Luca*, in cui la Via crucis di Cristo è espressa dalla Passacaglia¹⁶. L'idea della Via crucis di Grandier nei *Diavoli* era la stessa. In realtà io volevo cominciare con la Via crucis: Jeanne ha i dialoghi ma dietro queste parole si ascolta la musica che verrà più tardi, quando Grandier sarà avviato all'*Autodafé*.

In apparenza sembra esserci nell'opera una disparità tra i ruoli positivi e negativi. Abbiamo notato che tra i vari personaggi ci sono dieci figure che, con diverse sfumature, rappresentano il male e solo cinque che invece appartengono alla sfera (talora contraddittoria) del bene¹⁷. In quale maniera bisogna leggere questa proporzione?

(Ride) Il male è sempre più interessante del bene! È la stessa proporzione di Whiting.

Eppure nel Suo libretto ci sono dei piccoli cambiamenti rispetto al dettato di Huxley e di Whiting che sono significativi in proposito. Lei insinua talvolta situazioni ambigue e nuove tinte morbide assenti nei due testi inglesi. Per esempio, l'intera preghiera iniziale di Suor Jeanne («Troverò un modo. Sì, troverò una strada per arrivare a Te») può essere rivolta a Dio e, nello stesso tempo, essere interpretata come un'invocazione a Grandier...
... naturalmente, naturalmente...

... o ancora, nella scena III dell'Atto I, Padre Grandier dà alla vedova Ninon un sensuale bacio di cui non c'è traccia in Whiting o in Huxley...
Vero? Adesso non mi ricordo...

O ancora (ma nell'incisione discografica) il «No!» di Philippe all'insinuante domanda di Grandier («Mia piccola, hai tentato [...] di reprimere questi pensieri?»), che capovolge il «Sì» di Whiting. O l'insinuarsi di un passato amante di Jeanne, il Capitano, che in realtà è il nome di un cagnolino...¹⁸
Adesso non ricordo perché! Dopo tutto questo tempo... Penso di aver trovato divertente, interessante, trasformare il cane in un personaggio.

Perché d'Armagnac e de Cerisay, convinti sostenitori delle autonomie locali e, come Grandier, avversari alla politica di Richelieu, hanno solo parti parlate?

Perché il testo era molto importante; ci sono anche delle parti del testo di Grandier che sono parlate per la stessa ragione.

È evidente che le tematiche 'politiche' sono sempre affrontate con la dizione parlata...

Quest'opera naturalmente è stata scritta in tempi difficili, in Polonia, poco dopo l'invasione della Cecoslovacchia. Io allora vivevo fuori, a Berlino. Questo intreccio politico era per me così importante che volevo fosse messo in evidenza.

Alcune scene si avvicinano al teatro di prosa, di parola, non d'opera...

... Ma io veramente *I diavoli di Loudun* non l'ho mai chiamata «opera». È qualcosa a metà strada tra la forma della passione, il teatro e qualche frammento di opera.

Questo spiega forse la brevità di alcune scene?

A quell'epoca scrivevo molta musica per cortometraggi. Questa è tecnica cinematografica.

Tecnica del montaggio?

Sì. E questo è difficile da realizzare nell'opera, perché bisogna cambiare scena ogni due o tre pagine di musica. Nel finale, inoltre, c'è la simultaneità di tre livelli: si sente la voce di Jeanne e Mignon da una parte, dall'altra c'è invece Grandier con Bontemps e Padre Ambrose e, ancora, Mannoury e Adam. E questa è una fascinazione che viene dal teatro. All'epoca mi interessava il cinema, il teatro sperimentale e il canto.

Questa soluzione per la scena 1 dell'Atto III è brillante, soprattutto considerando che non è implicita nel testo di Whiting. Ci è sembrato che una delle tecniche dominanti dell'opera sia quella che noi abbiamo classificato sotto il termine di «Leitmaterial»: il medesimo materiale, la medesima situazione sonora torna ciclicamente per gli stessi personaggi (o per lo stesso contesto emotivo) e talvolta, in loro assenza, come reminiscenza.

Questa è senz'altro un'idea wagneriana. Ogni personaggio ha la sua propria musica. Il ruolo comico-buffo [di Mannoury e Adam] si associa sempre alla chitarra elettrica, alle due tube, e al pizzicato degli archi. E per Grandier ci sono l'organo e le campane... In questa partitura c'è una scena che manca, quella del matrimonio tra Philippe e Padre Grandier⁹. Al tempo della pri-

ma esecuzione, e anche subito dopo quando venne realizzato il disco, la scena non era ancora stata scritta. Comparve solo nella prima esecuzione polacca, a Varsavia²⁰. Non so perché non sono riuscito a comporla per la prima esecuzione... forse perché non avevo tempo.

L'introduzione di questa scena crea così nuovi equilibri di contenuto nell'Atto II, caratterizzato dagli esorcismi e dai dialoghi di contenuto politico. A questo proposito abbiamo notato che, delle sole quattro scene di argomento apertamente politico, una è incastonata nell'Atto I [I/IX] mentre le altre tre sono interamente distribuite all'interno dell'Atto II [II/II, IV e VI/II]. Nell'Atto III i giochi politici sembrano messi in ombra, anche se a ben vedere essi si fondono nelle varie vendette personali che porteranno Grandier sul rogo...

Sì... mi sembrava che già fossero troppe. Per questo mi piacerebbe che l'opera venisse rappresentata senza intervalli...

Come un film...

... sí, dopotutto non è molto lunga!

Il coro sembra avere più funzioni: alone psicologico, commento...

Qualche volta fa da sottofondo a una preghiera; a volte è la preghiera; alle volte ancora è un personaggio in se stesso.

Al di là di queste sonorità caratteristiche, esistono dei fattori unificanti nella scrittura dell'intera opera?

No, mi sembra che questa composizione abbia una forma chiara. Nell'Atto I ci sono soltanto delle brevi scene; come in un film. Un caleidoscopio molto veloce nei cambiamenti.

Le scene più estese cominciano invece nell'Atto II, in cui c'è il complotto politico e poi, nel III, la Via crucis che era servita anche per il preludio dell'Atto I. La tecnica è connessa con i personaggi, con il colore... La melodia di Grandier è diversa da quella di Mannoury.

A proposito di tecnica vocale: la difficilissima parte di Jeanne è stata immaginata per un'interprete specifica?

No. La prima interprete, comunque, ha fatto un buon lavoro, ha dato più di quanto potesse²¹. Una cantante legata al 'bel canto' non ce l'avrebbe mai fatta.



Anonimo, *L'esecuzione pubblica di Urbain Grandier*, XVII secolo. Incisione. Parigi, Bibliothèque Nationale.

Certo, non deve essere semplice per un soprano leggere una parte che a volte è notata in chiave di basso...

Sí (ride)... ma questo è uno scherzo. Però ci sono delle cose che si possono fare; ci sono delle cantanti capaci di produrre questo 'falsetto'. Pensate alla parte di Philippe, che arriva al La₅. Ho trovato solo due cantanti che sono state in grado di farlo. Comunque, in ogni caso, non ho inteso queste parti per esecutori specifici. Dopo aver scritto l'opera, Liebermann riuscì a trovare in America una giovane soprano capace di 'arrampicarsi' fin lassù.

Torniamo all'Atto III, al finale dell'opera: perché ha deciso di allontanarsi dalla versione di Whiting e di riprendere situazioni e alcuni dialoghi dall'originale di Huxley?

Volevo avere il 'gran finale', per l'*Autodafé* e per l'ultimo grande coro. Ho cambiato ciò che volevo rendere più forte. I fatti non sono molto importanti... l'impatto è più importante. Stanno realizzando una produzione al teatro di Poznan in cui l'*Autodafé* è collocato al di fuori del teatro. Così, nell'ultima scena il pubblico deve uscire dal teatro. È un'idea che mi piace molto. L'opera verrà messa in scena nel 2001 e ho già qualche idea: ho sempre avuto intenzione di scrivere dell'altro. Vorrei aggiungere qualche scena politica, modificare l'orchestrazione... ridurre questa grande orchestra che non è necessaria. Insieme a Rangier c'è un ruolo comico che ho trovato in Whiting e che non ho usato. Mi piacerebbe anche introdurre il personaggio del fognaiolo²². All'inizio, in Whiting, c'è questo personaggio secondario che tiene un ruolo molto shakespeariano. Mi piace questa idea: avevo intenzione di usare il personaggio del fognaiolo e avevo cominciato a trattarlo come un ruolo parlato. Ma poi, a causa delle scene politiche che erano molto più importanti, ho lasciato perdere. Forse, se vorrò scrivere dell'altro, userò questo personaggio perché ha un testo molto importante. Se avrò tempo lo farò... ma questa sarebbe un'opera nuova...

Come si sentirebbe a riscrivere un pezzo...

... ma io non riscivo mai un pezzo. Io vorrei solo 'estendere' questo pezzo.

... certo, ma si tratterebbe pur sempre di tornare al suo stile di trenta anni fa...

Questo è molto facile per me! Ma sono legato a questo lavoro, veramente molto legato. È stata la mia prima esperienza del genere. Eccetto la *Passione secondo San Luca*, non avevo mai considerato di scrivere un'opera. Mi

sono trovato improvvisamente in questo ambito... All'inizio dissi a Liebermann che non volevo scrivere veramente un'opera. Volevo scrivere qualcosa per teatro, ma non un'opera.

Quando ha cominciato a scrivere I diavoli di Loudun aveva dei modelli o dei riferimenti specifici?

No. C'erano delle opere bellissime; *Die Soldaten* di Zimmermann era un bellissimo esempio... ma era diverso.

Non pensavamo tanto a opere contemporanee quanto – e questo soprattutto in virtù dell'immediatezza comunicativa dei Diavoli – a opere di repertorio del teatro musicale tradizionale.

Ma è il soggetto che è molto forte. È un soggetto con cui è facile identificarsi immediatamente.

Le sue opere corali sono da sempre permeate e contraddistinte da una forte componente spirituale. All'interno della sua produzione basata su tematiche religiose, quale ruolo ha quest'opera?

Ho avuto dei problemi con questa composizione, poiché in Polonia fu considerata anticattolica da alcuni. Ebbi delle pressioni... A Roma, dopo l'elezione di Papa Wojtyła, si è cercato di proibire la rappresentazione dei *Diavoli*. Anche in Germania ho avuto difficoltà, nella cattolica Stoccarda... Ma adesso, dopo tanti anni...

In effetti quest'opera rappresenta l'altra faccia della religiosità...

Certamente! Fin da quando ero giovane volevo fare qualcosa di polemico e diverso da quello che facevano gli altri nella cattolica Polonia. Volevo mostrare l'altro lato della Chiesa.

Se si considera che in realtà nell'opera la sola entità a cui si crede (per comodo o per necessità) è il demonio, anche la frase che lei ha posto in exergo – «Daemoni, etiam vera dicenti, non est credendum» – deve essere letta al contrario? O significa altro?

Il significato di quella frase è molto sarcastico. L'ho trovato in Huxley, mi pare²³.

Ma come mai nel libretto la fa pronunciare a Barré?

Ah, sí?

La particolare ambiguità tra spirito e sensi che permea la Sua opera ricorda una affermazione di Huxley: «La sessualità si mescola facilmente con la religione e la loro fusione emana uno di quegli aromi leggermente ripugnanti eppure squisiti e penetranti che eccitano il palato come una rivelazione»²⁴... non la ricordo. Però potrebbe essere un buon commento per la mia opera. In linea generale in Whiting ho trovato i dialoghi, ma le idee e i commenti li ho trovati in Huxley.

Non ha mai pensato di far morire anche Jeanne nel finale dell'opera? Di permetterle – a prescindere dalla reale evoluzione dei fatti narrata in Huxley – una sorta di riscatto morale?

Naturalmente la mia è solo metà della storia, che anche Whiting raccoglie. Ma c'è un altro racconto scritto da Jaroslaw Iwaszkiewicz al quale si ispirò Jerzy Kawalerowicz per il suo film *Madre Giovanna degli angeli*²⁵. Forse conoscete quel film... è la seconda parte della storia. Avevo pensato di scrivere un'altra opera basata sulla storia di Jeanne e Padre Surin. Per concludere la vicenda di Jeanne nei *Diavoli* avrei dovuto scrivere un altro atto.

Cosa pensa della doppia natura di Jeanne, vittima e carnefice a un tempo? È questo il lato affascinante di Jeanne, la sua ambiguità; e anche questo si trova più in Huxley che in Whiting.

Può rivelarci i Suoi progetti teatrali per il futuro?

Mi piacerebbe scrivere una favola per bambini. Sto anche pensando di scrivere una *Fedra* in un atto e continuo a pensare alla seconda parte dei *Diavoli*, trent'anni dopo...

... Trent'anni dopo *l'Autodafé di Grandier*: coprirebbe l'arco della vera vita di Jeanne.

Già...



* L'intervista ha avuto luogo il 30 novembre 1999 a Milano, in occasione di un concerto dell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali diretta per l'occasione da Penderecki. Il dialogo si è svolto in inglese.

** Angela Ida De Benedictis, nata a Ischia

nel 1966, vive a Cremona, dove frequenta il dottorato di ricerca in Filologia musicale. Diplomata in flauto, ha studiato composizione presso il Conservatorio dell'Aquila. Ha iniziato la sua ricerca sull'opera di Luigi Nono in occa-

sione della laurea in Musicologia, conseguita nel 1995 presso l'Università di Pavia e l'ha proseguita occupandosi in particolare di *Intolleranza 1960*, su cui ha pubblicato un saggio per «Musica / Realtà» e un ulteriore ampio studio sulla genesi e la drammaturgia. Ha successivamente allargato la sua ricerca al rapporto tra musica e testo nel secondo dopoguerra (ancora su Nono, per l'editrice Olschki e sul *Venetian Journal* di Bruno Maderna per l'editrice Marsilio).

Veniero Rizzardi ha seguito studi classici, filosofici e musicologici. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano la musica del secolo XX, sia sul versante analitico-filologico sia su quello estetico, con particolare attenzione alle implicazioni dei sistemi tecnici di riproduzione e diffusione. Attualmente insegna Storia della musica riprodotta e Storia della regia radiofonica presso l'Università di Venezia - Ca' Foscari, ed è bibliotecario presso il Conservatorio statale di Castelfranco Veneto. È cofondatore e consigliere scientifico dell'Archivio Luigi Nono di Venezia e dal 1998 coordina le attività di AMIC, il neonato Centro italiano di informazione per la musica contemporanea presso il CIDIM (Cim-Unesco).

- 1 *Tren Ofiarom Hiroszimy* (Trenodia per le vittime di Hiroshima) per 52 archi, composta nel 1960.
- 2 Si tratta della seconda edizione del concorso per giovani compositori organizzato nel 1959 dalla Lega dei compositori polacchi. Penderecki partecipò con tre brani scritti tra il 1958 e il 1959: *Psalmi Dawida* (Salmi di Davide), per coro e strumenti, *Emanationen* (1959) per due orchestre d'archi e *Strophie* (Strofe), per soprano, voce recitante e 10 strumenti. Alla proclamazione delle opere vincitrici - vagliate nell'assoluto

anonimato da una giuria in cui figuravano Lutosławski e Sikorski - Penderecki si aggiudicò tutti e tre i premi in concorso.

3. Del 1959-1960, per 42 archi, arpa, celesta, pianoforte e percussioni.
4. Può essere interessante notare che il nome di Penderecki era previsto anche tra i partecipanti ai «Perienkurse für Neue Musik» del 1958 (cfr. Antonio Trudu, *La «scuola» di Darmstadt*, Unicopli-Ricordi, Milano 1992, p. 128).
5. La «Moeck Edition», azienda che tra il 1957 e il 1958 allargò le proprie frontiere editoriali dapprima con la serie *Musica nova*, poi con *Musica Polona Edition*.
6. Nella scia delle forti impressioni di quel viaggio Nono scrisse, poco dopo il suo ritorno, la *Composizione per orchestra n. 2. Diario Polacco '58*.
7. Presumibilmente la Scuola Superiore di Musica di Cracovia.
8. Lo «Studio Eksperymentalne» fu istituito dalla Radio polacca sull'esempio dei numerosi studi di musica elettronica sorti nel corso degli anni Cinquanta nei maggiori centri europei ed extraeuropei (Colonia, Milano, Tokyo, Mosca, ecc.).
9. *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Luca*, oratorio del 1965-1966.
10. *Wymiary czasu i czisy* (1959-1960), per 40 voci, archi e percussioni.
11. Tadeusz Kantor (1915-1990), una delle più importanti figure della cultura polacca contemporanea. Fondatore del Teatr Cricot 2, ha integrato nella sua drammaturgia la sua notevole esperienza di artista visivo.
12. *Die Teufel von Loudun* di Aldous Huxley, la cui prima pubblicazione in lingua inglese risale al 1952. Per maggiori informazioni sul rapporto tra Penderecki e Swinarski cfr. Wolfram Schwiniger, *Penderecki*, Schott, Mainz 1994.

- 13 Rolf Liebermann, compositore svizzero divenuto nel 1959 sovrintendente dell'Opera di Stato di Amburgo.
- 14 È evidente - e rivelatore - che Penderecki fa qui riferimento a una tipologia melodrammatica o operistica di tradizione non assimilabile alle contemporanee sperimentazioni di teatro musicale svolte nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta da numerosi compositori dell'avanguardia (Zimmermann, Nono, Berio, Kagel, Maderna, ecc.).
- 15 La riduzione del romanzo di Huxley fu approntata dal drammaturgo inglese nel 1961 su invito della Royal Shakespeare Company. La rivista «Il Sipario» ne ha curato nel 1962 la traduzione italiana (cfr. John Whiting, *I diavoli*, dramma in tre atti tratto da *I diavoli di Loudun* di Aldous Huxley, trad. it. di C. D. Marisi, in «Il Sipario», n. 198, 1962, pp. 30-51).
- 16 Si tratta della Passacaglia n. 16 della *Passione*, «Popule meus, quid feci tibi?».
- 17 Nella schiera dei personaggi crudeli, perversi o iniqui annovera Adam, Manoury, Padre Mignon, de Laubardemont, Padre Barré, Padre Rangier, Jeanne (con il diavolo Asmodeo), Bontemps, le Orsoline. Al polo positivo appartengono invece Padre Grandier, Padre Ambrose, de Cerisay, d'Arnagnac, Philippe.
- 18 Le due situazioni si trovano rispettivamente in I/viii e in I/xiii; per quest'ultima scena Penderecki muta il testo di Whiting «Ti prego, mio Dio [...] abbi cura del mio buon padre e di mia madre, e del mio cane, Capitano, che mi voleva bene» in: «[...] abbi cura dei miei cari padre e madre, e proteggi il mio cane, e il Capitano, che mi amava [...]».
- 19 Il compositore si riferisce alla partitura attualmente in commercio, stampata dalla casa editrice Schott nel 1969 (Ed. 6225). Nel romanzo di Huxley il matrimonio si svolge tra Grandier e la sua amante, Madeleine de Brou (cfr. A. Huxley, *I diavoli di Loudun*, Mondadori, Milano 1971⁵, p. 49); Whiting in seguito sostituisce Madeleine con Philippe e colloca la scena del matrimonio ad apertura del secondo atto (cfr. Whiting, *I diavoli* cit., p. 38). Il disco menzionato poco oltre, registrato nel 1969 durante la prima messa in scena di Amburgo, è stato riversato su Cd nel 1995 (Philips 446 328-2).
- 20 Prodotta nel 1975.
- 21 Si tratta di Tatiana Troyanos.
- 22 Personaggio del tutto assente nel romanzo di Huxley e introdotto da Whiting in due quadri del dramma. Il personaggio 'comico' a cui fa riferimento Penderecki è da individuare presumibilmente nella figura del vescovo di Poitiers, de La Rochepozay.
- 23 La frase di Giovanni Crisostomo, citata nel latino d'origine, compare nel romanzo di Huxley nell'ambito di una digressione dell'autore (cfr. Huxley, *I diavoli di Loudun* cit., p. 154). Whiting affida la medesima sentenza (tradotta in lingua inglese) a de Laubardemont, in un quadro finale del secondo atto. In Penderecki la frase è pronunciata in III/v da Padre Barré.
- 24 Huxley, *I diavoli di Loudun* cit., p. 20.
- 25 *Matka Joanna od Aniolów*, film prodotto in Polonia nel 1961. Dal medesimo racconto di Iwaszkiewicz un altro musicista polacco, Romuald Twardowski, ricavò la trama per la sua opera *Upadek i jca Suryna* (La caduta di Padre Surin) messa in scena a Cracovia nel 1969.



*Il demonio ascolta le suore durante la celebrazione della messa. Incisione tratta da Geoffroy de Latour Landy, *Ritter vom Turm*, stampato da Michael Furter a Basilea nel 1493.*



Madre Jeanne des Anges, 1637. Parigi, Bibliothèque Nationale. Jeanne, prioress dell'Ordine delle Orsoline, è la protagonista dei *Diavoli di Loudun* di Pendericki.

FURIA ICONOCLASTA

di

Carmelo Di Gennaro*

Il percorso creativo di Krzysztof Penderecki è – sotto l'aspetto dell'analisi stilistica – uno dei più eclettici fra i tanti che hanno solcato la seconda metà del Novecento, secolo inquieto e sino ad oggi – per ciò che riguarda la musica – fondamentalmente incompreso. La nutrita schiera di personalità di indubbio spessore che in tal secolo ha operato, più che costituire un solido e permanente punto di riferimento, ha piuttosto fornito momenti d'importante riflessione; è palese il riferimento alla Scuola di Darmstadt (e con esso alla Seconda Scuola di Vienna). Va altresì aggiunto che i compositori dell'Est europeo rimasero, sino alla fine degli anni Cinquanta, parzialmente esclusi dal fervido e a tratti aspro dibattito intellettuale sugli orientamenti della nuova musica; non appena però, soprattutto per ragioni politiche (leggi disgelo krusceviano) poterono affacciarsi alla ribalta europea – appunto Darmstadt – appresero con impressionante rapidità e incredibile zelo le nuove tecniche compositive. Arvo Pärt, Edison Denisov, Henryk Górecki, e Penderecki appunto si fecero notare per la furia iconoclasta che pervadeva i loro lavori di quel periodo; non è certo un caso se, pressoché contemporaneamente, esaurita la carica trasgressiva tutti i musicisti sopracitati hanno volto la prua della loro musica verso soluzioni meno provocatorie, recuperando *in toto* – o quasi – l'armonia tonale.

Penderecki, quindi, con pezzi quali *Trenodia* e *Anaklasis* (composti nel biennio 1959-1960), rinunciava a tutto ciò che sino allora era sembrato condizione «imprescindibile del comporre, vale a dire la melodia, l'armonia, il ritmo, il decorso temporale scandito metricamente» (W. Schwinger). La sua ricerca si orientava quasi esclusivamente al timbro, procedendo nell'esplorazione di quella regione di confine (così labile peraltro) che divide il suono dal rumore. Verso la metà degli anni Sessanta rifiorisce nel compositore l'interesse per una forma rinnovata di scrittura contrappuntistica, che lo porta a riunire elementi melodici, di polifonia lineare, armonici e puramente sonori in una nuova e convincente relazione. A tale fase appartengono lavori importanti quali la *Passione secondo San Luca*, l'oratorio *La deposizione e resurrezione di Cristo* e l'opera teatrale *I diavoli di Loudun*.

I diavoli di Loudun andò in scena ad Amburgo il 20 giugno 1969 diretta da Henryk Czyz (al quale l'opera è dedicata), per la regia di Konrad Swinarski.

Il libretto (opera dello stesso compositore) si fonda sulla drammatizzazione che John Whiting ha tratto dall'omonimo libro di Aldous Huxley (pubblicato nel 1952), per metà romanzo e per metà saggio storico-filosofico, basato peraltro su una vicenda reale; vi si narra la storia del padre gesuita Urbain Grandier, parroco della cittadina francese di Loudun - situata tra Nantes, Tours e Poitiers -, il quale, a causa della sua naturale propensione a crearsi conflitti interpersonali, nel 1634 viene condannato al rogo proprio per l'unico misfatto che non ha mai compiuto: è accusato infatti d'essere servo del diavolo e di avere corrotto in tale veste le monache orsoline del convento di Loudun. Sullo sfondo di questa scarna vicenda, la quale peraltro ha interessato diversi romanzieri celebri (tra i quali Dumas e De Vigny), si muovono gli intrighi di potere gestiti alla Corte di Luigi XIII dal potentissimo Richelieu e si sondano le basse e triviali passioni umane: l'alterigia, la superbia, la vanagloria. Lungi dal farne un racconto moralista o peggio moralisteggiante, Huxley ha piuttosto in animo di dimostrare l'assurdità del meccanismo perverso nel quale vengono stritolati gli uomini - nel ruolo di vittime o carnefici -, meccanismo mosso soprattutto dalla brama di potere nonché dalla rigida accettazione d'ogni forma di dogmatismo, sia esso religioso, politico o intellettuale. A questo proposito, Huxley scrive - quando si sofferma ad analizzare la raffinata educazione da gesuita impartita a Grandier - che «la fedeltà all'organizzazione A implica sempre un certo grado di diffidenza, disprezzo o decisa ostilità per le organizzazioni B, C, D, e tutte le altre. La storia ecclesiastica presenta una gerarchia di odî che vanno, per gradi ordinati, dall'odio ufficiale ed ecumenico della Chiesa per gli eretici e gli infedeli, agli odî particolari di un ordine per un altro ordine, di una scuola per un'altra scuola, di una provincia per un'altra provincia e di un teologo per un altro teologo». Il libro di Huxley, con grande dovizia di riferimenti storici, ripercorre passo dopo passo l'ascesa (dovuta alla grande intelligenza e al gradevole aspetto) e la caduta (causata dall'ambizione, nonché dal già accennato piacere quasi sadico nel crearsi nemici) di Grandier. Una molla importante che determina le azioni e i pensieri del giovane parroco è la sua irrefrenabile cupidigia sessuale, che lo porta a stabilire numerose *liaisons* con donne appartenenti a diverse classi sociali (l'avvenente vedova Ninon, la giovane Philippe Trincant, l'altera e nobile Madeleine de Brou) senza usare l'accortezza di celare tali avventure con la dovuta discrezione. Huxley commenta così: «La sessualità può servire sia all'autoaffermazione sia all'autotrascendenza e a intensificare l'io consolidando la *persona* sociale con qualche specie di cospicuo 'imbarco' ed eroica conquista, come per annichilire la *persona* e trascendere l'io in un oscuro ra-

pimento sensuale, una frenesia di passione romantica o, piú apprezzabilmente, nella mutua carità del matrimonio perfetto». Così, con costante tenacia e pazienza, gli avversari di Grandier, fra i quali il padre della sedotta e abbandonata Philippe, il chirurgo Mannoury, il farmacista Adam, il messo reale de Laubardemont, ordiscono una trama implacabile dalla quale l'ecclesiastico non troverà scampo; causa scatenante sarà ancora una volta la sessualità, in questo caso repressa, di Jeanne, madre superiora del convento delle Orsoline di Loudun la quale, avendo subito il bruciante rifiuto di Grandier alla sua proposta di diventare confessore spirituale delle monache (evidente pretesto per poterlo vedere e concupirlo), rivolta la sua passione in odio feroce, arriva a sostenere d'essere stata – con le sue consorelle – posseduta dal diavolo, che le si era presentato in sogno sotto le mentite spoglie di Grandier. La rete di ostilità e odi, dunque, conduce il parroco – nella singola fattispecie del tutto incolpevole – al rogo, non prima d'esser stato oggetto di atroci torture.

Vediamo ora in che modo è strutturato il libretto dell'opera. Innanzitutto va detto che Whiting sintetizza all'osso, per ovvie ragioni, gli accadimenti, espungendo ovviamente non solo tutti i riferimenti filosofici e le riflessioni presenti nel testo di Huxley, ma anche ponendo in secondo piano i conflitti politici che opponevano Grandier alle gerarchie ecclesiastiche; tra l'altro, Whiting posticipa anche la relazione tra Philippe e Grandier, che nel libro di Huxley è antecedente all'arrivo di Jeanne a Loudun, non giustificando abbastanza le ragioni dell'odio profondo che oppongono Grandier ad alcuni dei suoi potenti parrocchiani (i già citati Mannoury e Adam, mentre Trincant padre non compare affatto come personaggio dell'opera). A sua volta, Penderecki restringe ancora l'ottica ponendo al centro della sua attenzione la figura di Jeanne: non a caso, l'opera si apre proprio con uno dei sogni tormentati di quest'ultima, che trasforma in malesseri psicosomatici la propria inespressa e insoddisfatta sensualità, e si chiude con l'apparizione della stessa suora, raccolta in preghiera, silenziosa, dopo il rogo di Grandier. Ciò che piú interessa il compositore è mettere a fuoco la responsabilità individuale dei personaggi, senza nemmeno concedere loro l'attenuante dell'ineluttabile ingranaggio sociale, come è invece disposto a fare Huxley. Altresí, assume grande rilevanza il personaggio di Padre Barré, l'implacabile esorcista *curé* di Saint-Jacques, nella vicina città di Chinon, che Huxley bolla definendolo «uno di quei cristiani negativi per i quali il diavolo è impareggiabilmente piú reale e interessante di Dio. Egli vedeva dappertutto l'orma dei piedi fessi e riconosceva l'opera di Satana in tutti gli avvenimenti strani, disastrosi o troppo piacevoli della vita umana». *I diavoli di Loudun*, quindi, è strutturata in 30 scene distinte,

alcune delle quali brevi o brevissime, che prevedono un rapido alternarsi di luoghi, umori e situazioni, quasi si trattasse della sceneggiatura di un film. Penderecki si avvale di un'orchestra piuttosto vasta (quasi mai impiegata a pieno organico, essendo piuttosto interessato a sfruttare le peculiarità timbriche delle diverse famiglie strumentali) e, oltre ai cantanti solisti, del coro. Dal punto di vista della scrittura strumentale si possono individuare – semplificando un poco – due modelli, utilizzati di volta in volta con opportune varianti, o aggiustamenti. Nel primo di essi (che chiameremo modello A), il compositore prescrive di eseguire gruppi cromatici di note (i cosiddetti *clusters*), che vengono prolungati per periodi temporalmente discontinui e che subiscono solo delle variazioni dinamiche (in genere passando da un *pianissimo* a un *fortissimo*, o viceversa, per poi decrescere – o crescere – gradualmente); ecco perché il numero degli esecutori (per ciò che riguarda i leggi degli archi e dei fiati) è importante, poiché sovente ogni professore d'orchestra è chiamato a suonare solo una delle note che formano il *cluster*. Una delle varianti, delle quali si parlava prima, consiste nel far eseguire – durante l'impiego dei *clusters* – agli strumenti dai registri più gravi (in particolare i contrabbassi, ma talvolta anche l'organo) dei bicordi atti a fornire un massiccio sostegno più che armonico, coloristico. Una delle regole basilari dell'orchestrazione enuncia di non affidare mai una disposizione delle parti troppo 'stretta' agli strumenti gravi, pena mancanza di trasparenza nella resa sonora dell'accordo o bicordo che sia: tale mancanza di trasparenza è, invece, proprio l'effetto che Penderecki vuole ottenere. La seconda 'macroforma' di disposizione strumentale (che definiremo modello B) prevede invece una spazializzazione del totale cromatico, in ottemperanza a una visione 'puntillista' della condotta melodica; ne costituisca esempio lampante per tutti la brevissima, folgorante frase affidata alla chitarra bassa elettrica nella scena II dell'Atto I, dove una scala cromatica, che si estende da sol a fa diesis, viene disposta 'spezzandola' in ottave:



Una delle varianti (modello B1) consiste nella spazializzazione puntillistica di singoli atomi melodici (note), i quali s'accumulano progressivamente sino a quando non formano – per entrate successive – uno dei tanti *clusters*

dei quali la partitura è intessuta; esempio per tutti ne sia l'episodio corale che apre la scena VI, ancora dell'Atto I:

CORO

legato

S

legato

A

mf

Nondimeno, tale disposizione si ritrova sovente applicata anche agli strumenti, non solo alle voci; si veda la scena XII dell'Atto I:

cr

tr

tn

tb

Vanno segnalati ancora quei passaggi nei quali è chiesto agli strumenti di eseguire gruppi metricamente irregolari di note a velocità piuttosto sostenute (modello C) i quali, stratificandosi – sempre in maniera irregolare – con altri gruppi (irregolari) eseguiti da diverse famiglie strumentali, formano un insieme volutamente caotico.

Allo stesso modo, pure le modalità d'emissione del suono sono stabilite in maniera molto precisa dal compositore: mediante simboli studiati *ad hoc* (com'è caratteristica della produzione contemporanea, tesa a piegare gli strumenti tradizionali verso esiti espressivi nuovi), Penderecki prescrive che certe note vengano eseguite nel modo più alto o basso possibile, ripetute alla massima velocità, eseguite con estrema pressione dell'archetto sulla corda (per gli archi), oppure suonate con irregolari cambi di arcata (sempre per gli strumenti a corda).

Anche i modi di scrittura vocale si possono distinguere in maniera piuttosto netta; i cantanti eseguono, a seconda delle situazioni, o le note con la loro altezza esatta in emissione ' lirica ', o lo *Sprechgesang* di schönbergiana memoria, o ancora la semplice declamazione parlata; ai cantanti s'affiancano le voci recitanti (i personaggi di de Cerisay, di d'Armagnac e del Presidente della Corte). Chiusi radicalmente ognuno nel proprio mondo interiore, ciascuno nel proprio guscio, raramente i protagonisti cantano insieme; anche quando le loro voci si sovrappongono, più che di una concertazione si tratta di un accavallamento, poiché tra loro regna l'incomunicabilità più assoluta. Da tale punto di vista, estremamente significativa appare la scena III dell'Atto III, quella del processo per stregoneria intentato contro Grandier (baritono): ebbene, quest'ultimo e il suo interlocutore, il messo reale de Laubardemont (tenore), non trovano nessuna maniera di dialogare, fattore ideologico (il parroco proclama in buona fede la sua innocenza, l'altro è assolutamente convinto del contrario) che viene sottolineato da due scritture vocali che si pongono in totale antitesi. L'unica, o quasi, eccezione a questo stile è rappresentata dalla scena VII dell'Atto I, quando Adam (tenore) e Mannoury (baritono) intrattengono un fitto dialogo, proprio per concertare le accuse contro Grandier: qui Penderecki diventa ironico e mordace, e i due personaggi sono assimilabili ai ruoli buffi dell'opera tradizionale. Generalmente scorrendo, poi, la scrittura per i cantanti – eccettuato il già citato modello di trattamento corale – cerca di consentire il massimo di comprensibilità del testo, ragion per cui s'avvicina a un declamato vocale che insiste su di una nota sola; nel caso del crudele e ottuso 'Barré (basso), poi, è sovente ridotto a una vera e propria monotona litania. Unica eccezione è costituita dalla tormenta-

ta Jeanne (soprano drammatico), la cui scrittura vocale riflette, con i suoi amplissimi intervalli, l'isteria e la fragilità della donna. Grandier, invece, mantiene l'espressività del suo canto in un registro centrale, che sintetizza proprio l'equilibrio psicologico del parroco.

Vediamo ora succintamente, scena per scena, come Penderecki costruisce l'opera:

Atto I, scena I (Coro, Jeanne, Grandier, Corte, de Laubardemont, soldati, Claire, Ninon): le parti di coro e orchestra sono costruite col modello A; Jeanne canta col suo stile dagli ampi intervalli; verso la fine della sezione, mentre l'orchestra si riduce sino a tacere, il coro esegue figurazioni melodiche, che vanno progressivamente infittendosi, fungendo da transizione verso la scena seguente;

scena II (Adam, Mannoury, Ninon): l'orchestra, ridottissima, applica il modello B, Adam e Mannoury s'esprimono in *Sprechgesang* e canto lirico: alla sezione 19, l'orchestra applica il modello C;

scena III (Ninon, Grandier), scena IV (Adam, Mannoury, Grandier): scene di carattere, accompagnate da rarissimi interventi orchestrali, afferenti al modello B; alla sesta battuta della scena IV, la parte orchestrale è costruita col modello B1;

scena V (Grandier), scena VI (Grandier, Jeanne, Orsoline, Claire, due servi); prima orchestra con modello A, poi coro con modello B1: conclusione in *pianissimo* (*ppp*);

scena VII (Adam, Mannoury), scena VIII (Grandier, Philippe): dapprima orchestra progressivamente verso modello A, poi – nella scena successiva – violini con modello B. Philippe (soprano lirico 'spinto'), nella sua dichiarazione d'amore a Grandier, fiorisce vieppiù il suo canto, arrivando con un rapido vocalizzo – misto di passione e isteria – a lambire il La sovracuto; scena IX (d'Armagnac, de Laubardemont, Grandier), scena X (Adam, Mannoury), scena XI (Jeanne, Padre Mignon): orchestra, tranne violoncelli e contrabbassi (modello B, poi B1), con modello A (Mignon, Adam, Mannoury, de Laubardemont); poi, rapidi interventi (modello B) a sostegno delle voci di Adam e Mannoury. Indi (scena XI), nuova alternanza tra i modelli;

scena XII (Mignon, Adam, Mannoury, de Laubardemont): coro con modello B1, orchestra con modello A che si trasforma in B, poi fitta scena di dialogo con brevi punteggiamenti orchestrali, chiusura con orchestra in modello B; scena XIII (Jeanne, suore, Grandier, Philippe, de Laubardemont, Barré, Mignon, Mannoury, Adam, Rangier): orchestra in modello A, con coro in parlato, poi transizione progressiva verso modello B, indi coro – dalla sezione

L'OMBRE

D'VRBAIN GRANDIER
de Loudun.



SA RENCONTRE
& conference avec Gaufridy
en l'autre monde.

L'ombra di Urbain Grandier di Loudun incontra e conversa con Gaufridy nell'altro mondo. Frontespizio, XVII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale.

65 – con un *glissando* che man mano si spegne, sino a lasciare sola l'orchestra, che chiude l'atto con un poderoso *fortissimo* (*cluster*).

Atto II, scena I (Barré, Mignon, Rangier, Orsoline, coro, Jeanne, Adam, Mannoury): scena piuttosto articolata (è quella dell'esorcismo di Barré a Jeanne), inizia con la lunga litania di Barré, che coinvolge man mano anche gli altri personaggi (compreso il coro delle Orsoline); la pagina trova il suo climax alla sezione 2, per poi spegnersi sino a lasciare di nuovo solo Barré. Qui l'orchestra, che aveva accompagnato (*fiati*) la preghiera dell'esorcista, prende vigore (modello B agli archi gravi), per cedere nuovamente il passo alla litania dei personaggi; interviene Jeanne, nel suo delirio isterico (scrittura vocale frastagliata), e l'orchestra punteggia brevemente. Fitto dialogo tra Barré e Jeanne (che parla talvolta con la voce del diavolo), sino a quando l'esorcismo non viene terminato: a quel punto, l'orchestra riprende, alternandoli rapidamente, il modello C e il modello A;

scena II (d'Armagnac, Grandier, de Cerisay), scena III (Barré, Jeanne, Mignon, Rangier, de Cerisay, coro, Orsoline): la scena II è solo una rapidissima transizione verso quella seguente, che riprende la variata articolazione della prima sezione di questo Atto II: tutti i modelli sino a qui segnalati s'interpolano piuttosto rapidamente;

scena IV (Grandier, de Cerisay, d'Armagnac, Adam, Mannoury), scena V (Grandier, Philippe), scena VI (Barré, Mignon, Mannoury, Rangier, Adam): tre scene molto brevi, con predominanza, nella prima, del modello A; nella scena V, Grandier pone fine seccamente alla sua *liaison* con Philippe, la scena VI – con ampia sezione dialogica, e breve concertato (fine sezione 22) – presenta il modello C alternato a quello A;

scena VII (Jeanne, Louise, Claire, Gabrielle), scena VIII (de Cerisay, d'Armagnac, Grandier): la prima di queste due scene serve da transizione verso la violenza fonica di quella seguente (senza canto, solo col parlato), nella quale ancora una volta i tre modelli (A, B, C) vengono sovrapposti o interpolati: la sorte di Grandier è decisa;

scena IX (Mignon, Jeanne, coro, Gabrielle, Claire, Louise, de Laubarde-mont): qui prevale il modello C. Pare quasi che l'isteria di Jeanne e delle sue consorelle contagi anche l'orchestra;

scena X (tutti i personaggi, più il popolo): si apre con una scampanata e un corale ecclesiastico, indi si svolge un breve dialogo tra Barré, Jeanne e de Condé, che lascia il posto a una violenta sezione orchestrale/corale (modello C); ancora un dialogo tra de Condé e Barré, poi orchestra, con modelli C e A. Dalla sezione 40 in avanti, c'è un poderoso crescendo orchestrale che

conquista, saturandolo, il totale cromatico (le voci s'interpolano, perlopiù in parlato), sino a che ritorna il modello A, che chiude l'atto in *fortissimo* (*fff*, solo strumenti gravi) non prima che il coro esegua una parossistica pagina (a sedici parti reali), durante l'ennesimo esorcismo di Jeanne.

Atto III, scena I (Bontemps, Grandier, Jeanne, Mignon, Padre Ambrose, Adam, Mannoury, coro): l'ultima sezione dell'opera – che all'inizio si svolge in tre parti diverse del palcoscenico, sovrapponendo come in un montaggio cinematografico situazioni diverse – si apre con l'orchestra (limitata dapprima ai soli contrabbassi) che utilizza ancora il modello A, tenuto come pedale, mentre si dipanano i monologhi dei personaggi; alla sezione 8 riappare rapidamente il modello C (flauti);

scena II (de Laubardemont, Adam, Mannoury, Grandier, Bontemps): scena dialogica, con conseguente interpunzione strumentale, sino alla sezione 18, quando riappare il modello C, poi B1, che sfocia in un terrificante accordo dell'organo, che si spegne in *pianissimo* (con violini e violoncelli);

scena III (Corte, Grandier, de Laubardemont, Rangier, de Cerisay, d'Armagnac, Barré, Mannoury, Adam, Mignon, soldati, popolo): è la scena della condanna di Grandier. L'orchestra, infatti, accompagna – in modello A – piuttosto discretamente, e i cantanti recitano; breve transizione orchestrale (modelli B e C sovrapposti), poi dialogo tra Grandier e de Laubardemont: l'orchestra, progressivamente, costruisce uno 'sfondo' sonoro col modello A; scena IV (Claire, Jeanne, Louise, Gabrielle), scena V (Barré, de Laubardemont, Grandier, Jeanne, Rangier, Bontemps, Adam, Mannoury, coro): orchestra in modello A, quartetto di voci in modello B1: la breve sezione dialogica conduce alla scena seguente. Scena della tortura: note singole tenute dall'orchestra, cantanti che ripetono ossessivamente la medesima nota, solo Grandier abbozza un doloroso canto, interpolato da una altrettanto sofferta invocazione a Dio. Barré, in preda al parossismo, urla (*Sprechgesang*);

scena VI (Grandier, Corte, de Laubardemont, soldati, popolo), scena VII (gli stessi, più Padre Ambrose, Jeanne, Gabrielle, Claire, Louise, Barré, Rangier, Mignon, monaci): la scena VI è una brevissima transizione strumentale verso il finale, che inizia con un fitto dialogo, seguito dall'orchestra che propone i modelli C e A sovrapposti; alla sezione 56 riprende il dialogo tra Grandier e de Laubardemont. La sezione 60 ripropone l'orchestra e coro, la prima col modello A, il secondo col modello C: un poderoso *crescendo* in fasi successive, conduce a una visionaria pagina (a sedici parti reali), che prevede per la prima volta la presenza dell'orchestra intera (escluse le percussioni) e del coro. Qui tutti i modelli sono utilizzati, sovrapposti. Questa

furiosa sezione (*piú mosso*) si spegne in *pianissimo* (piú scampanata) per lasciare posto all'invocazione di Barré «Dicas! Dicas!» (l'esorcista vorrebbe da Grandier l'ammissione di colpa); breve, lamentosa replica di Grandier, poi riprende l'orchestra (*furioso*), coi modelli C e A. Altro *crescendo*, sempre con la presenza del coro, sino a che ciascuna voce si coagula nel *cluster* conclusivo: l'opera si chiude così come s'era aperta.

Penderecki, dunque, riesce a descrivere in modo efficace la tetra atmosfera oscurantista che ottenebrava la mente e le azioni degli uomini di Loudun; uomini accecati dal potere, dall'ambizione, pronti a sostenere e giurare il falso pur di conseguire scopi privati, incuranti nello spegnere la vita altrui pur di restare fermi nelle proprie decisioni. Purtroppo, l'illusione razionalista che simili tempi siano definitivamente lontani è miseramente naufragata di fronte agli scempi e agli orrori che – in nome di qualsivoglia ideologia – si sono perpetrati anche nel secolo XX.



* Carmelo Di Gennaro cura e produce programmi musicali per la Terza Rete radiofonica Rai, per Radio Rai International e per la Radio della Svizzera Italiana - Rete 2; è critico musicale del «Sole 24ore». Ha pubblicato *Glenn Gould. L'immaginazione al pianoforte*, LIM, Lucca 1999; una *Storia della musica*, con L. Pe-

stalozza, R. Favaro, P. Prato e G. N. Spanu, Warner Bross., Milano 1999; *Economia dell'arte e musicologia*, con C. Delfrati, R. Iovino e A. Spranzi, Unicopli, Milano 1998; *Che magnifiche note*, con A. Torino e Q. Principe, Il Sole 24ore, Milano 1998-1999, nonché numerosi saggi sul Novecento musicale in riviste specializzate.



Due monaci domenicani, accusati di aver firmato un patto con il diavolo, bruciati per ordine dell'Inquisizione. Incisione tratta da *Histoire véritable de quatre Iacopins*, Genève 1549.

IL TEATRO MUSICALE DI PENDERECKI:
UN CASO DI DISCONTINUITÀ

di
Enrico Girardi*

Die Teufel von Loudun (1968-1969) è il primo titolo di un catalogo di teatro musicale, quello di Krzysztof Penderecki, che ne comprende altri tre, soggetti a una sorta di legge temporale che ne determina la cadenza di uno al decennio. *Paradise Lost*, *Die schwarze Maske* e *Ubu Rex*¹ – tali sono i successivi lavori pendereckiani – risalgono infatti rispettivamente al 1976-1978, al 1984-1986 e al 1990-1991. Se rapportato alle abitudini dell'autore, che negli anni sembra aver viepiù intensificato il proprio ritmo creativo, sembra un catalogo piuttosto esiguo; se rapportato alla problematicità del genere, o meglio alla problematicità con cui i compositori della generazione dell'avanguardia sono andati paragonandovisi, risulta invece cospicuo. In altre parole, la produzione di teatro musicale del compositore polacco risulta, quantitativamente parlando, come l'esito di un compromesso tra la naturale curiosità e la conseguente operosità dell'autore in ogni tipo d'esperienza artistica e la pressoché generalizzata diffidenza, se non proprio estraneità, nutrita verso tal genere da parte dei colleghi della sua generazione, al cui esempio il polacco si è sempre dimostrato meno indifferente di quanto non lasci generalmente intendere il pensiero, quando di biografi per così dire 'autorizzati', quando di lui stesso².

D'altra parte, quest'ultima circostanza non limita per nulla il grado di originalità del teatro musicale di Penderecki. E il principale aspetto in cui essa è ravvisabile consiste nella diversità degli stessi presupposti estetici su cui si è fondato il controverso concetto di 'opera' in seno alla cerchia degli autori dell'avanguardia post-bellica da una parte e, dall'altra, alla riflessione e al pragmatismo del polacco. Considerato infrequentabile fin tanto che le energie creative dei musicisti erano tutte destinate a fissare l'utopia di un linguaggio assolutizzante, purissimo e totalmente autosufficiente nella sua astrazione, ossia fino alla fine degli anni Cinquanta, il vecchio genere operistico – ora rinominato teatro musicale³ – ricominciò ad attrarre e intrigare alcuni musicisti europei all'inizio degli anni Sessanta, da una parte sulla scorta di un rinnovato interesse per la gestualità esecutiva e, dall'altra, per il naturale desiderio degli artisti di estendere le conquiste linguistiche man mano formalizzatesi nel terreno sinfonico-cameristico all'ambito più genero-

so e composito del teatro, applicando dunque l'astratto rigore dei nuovi metodi compositivi alla concretezza della scena, della drammaturgia, dell'evento spettacolare. Ciò spiega il sorgere ora di lavori dalla carica gestuale persino provocatoria, come i primi di Pousseur, Stockhausen, Maderna, Bussotti, Ligeti; ora di più austeri cimenti lirici (ma strutturalmente ineccepibili), come quelli che aprono il catalogo teatrale di Nono, Manzoni e Berio¹. In ogni caso, le prime manifestazioni teatrali dei circoli dell'avanguardia dimostravano un atteggiamento critico nei confronti del teatro musicale, concepito come un luogo metateatrale, ossia come un genere da ripensare, ricostruire e ricontestualizzare di volta in volta, ma in modo tale da non sacrificare la purezza del linguaggio musicale sull'altare della tradizione operistica: scene, costumi, narrazioni, generi drammatici, personaggi, ruoli, azioni, gesti, spazi erano divenuti ormai concetti instabili in cerca di nuovi significati e funzioni. E non a caso il teatro musicale iniziò a rappresentare, nell'evoluzione stilistica di gran parte dei musicisti appena ricordati, il punto d'approdo di ricerche e sperimentazioni compiute al di fuori dei polverosi ambienti del teatro d'opera e lì trasferite soltanto dopo lunghe e opportune verifiche consumatesi altrove.

Nulla di tutto ciò in Penderecki. O meglio, un atteggiamento critico nei confronti del teatro musicale si ravvisa soltanto nei *Diavoli di Loudun*, quantomeno in quei termini di critica ai modelli drammaturgici tradizionali che così acutamente ha descritto Erik Fischer nel suo brillante studio sulla crisi delle strutture operistiche del secondo Novecento². Del resto, i *Diavoli* sono anche l'unica opera che Penderecki compose in quell'unica stagione durante la quale i concetti di avanguardia e di ricerca – per lui indissolubilmente connessi – lo riguardarono da vicino e lo stimolarono a elaborare soluzioni stilistiche inedite e personali. *De natura sonoris n. 1* (1966) e *n. 2* (1971), le sue composizioni più marcatamente sperimentali (vi si riflette il tentativo di riformulare con gli strumenti acustici tradizionali le sonorità proprie dell'elettronica), non a caso circoscrivono cronologicamente l'opera. E così, pur attraversati da un tessuto musicale e drammaturgico di marca evidentemente tardoespressionistica – al pari di opere 'tradizionali' come *Die Soldaten* (Colonia, 1965) di Bernd Alois Zimmermann e *Die Bassariden* (Salisburgo, 1966) di Hans Werner Henze, che senz'altro si prefigurano come i loro modelli stilistici più prossimi – i *Diavoli* non mancarono di stimolare l'interesse anche dei più esigenti avanguardisti, in virtù del loro aggiornato campionario di modi d'attacco e timbri, di stilemi vocali e di fasce sonore sovrapposte.

Ma se l'itinerario stilistico del compositore polacco «lo ha condotto, attraverso disparate vie traverse, da un radicale avanguardismo a un tradizionalismo d'impronta neoromantica»⁶, ecco figurarsi un'evoluzione che, quanto al teatro musicale, vanta certo elementi di continuità a diversi livelli ma non sul piano linguistico. E tale è appunto l'aspetto che distingue Penderecki dai colleghi dell'avanguardia europea, avvicinandolo per contro ad altri musicisti venuti dall'Est – si pensi ad esempio a Kancheli, Schnittke, Pärt, Górecki – rimasti per diversi motivi ai margini dello sviluppo linguistico della cosiddetta Nuova Musica. Lungi da un'attenzione maniacale e a tratti feticisticamente esclusiva, il linguaggio ritornava, per loro, a figurare come semplice strumento di un'espressività ad ampio raggio che permettesse di affrontare, in termini di immediata comunicabilità, temi importanti a livello politico, sociale, umano e religioso.

L'originalità di Penderecki consiste nell'attribuire il primato del fatto artistico a tale urgenza espressiva, a tale opzione 'emotiva', servendosi di volta in volta degli strumenti linguistici più adeguati. E strumento formidabile in tal senso è appunto il teatro, che da palestra per un tipo di ricerca estesa a tutti i dettagli della spettacolarità diviene, nella sua poetica, megafono privilegiato per l'affermazione di 'idee forti', tali da esaurire ogni energia creativa. Non che negli anni Settanta i musicisti dell'avanguardia più rigorosa sarebbero invero rimasti estranei all'elaborazione di 'idee forti' (del resto la battaglia ideologica che attraversava l'Occidente europeo reclamava le sue attenzioni), ma anche il dichiarato impegno di opere come *Al gran sole carico d'amore* (Milano, 1975) di Nono o di *Per Massimiliano Robespierre* (Bologna, 1975) di Manzoni fu strettamente connesso e subordinato all'impegno etico-artistico della ricerca sul linguaggio e sulla drammaturgia, in modo anzi talmente biunivoco da ingenerare il teorema, a lungo equivocato, secondo il quale non si sarebbero potuti trattare temi di dichiarato impegno se non attraverso una musica rivoluzionaria, di rottura, avversa a ogni tradizione.

A partire da *Paradise Lost*, invece, il teatro musicale di Penderecki volge verso una drammaturgia tutt'altro che 'impegnata', in cui trionfa la contaminazione tra linguaggi differenti (ivi compreso quello tonale della tradizione tardoromantica) e in cui soprattutto i termini stessi di opera e di teatro musicale non rappresentano più concetti da focalizzare in senso critico ma, più semplicemente, generi tradizionali da accettare nella forma che la storia ha consegnato ai suoi eredi. *Paradise Lost* si riallaccia dunque all'antica tradizione delle sacre rappresentazioni, forme miste d'opera e d'oratorio in

cui la voce del narratore – nella fattispecie quella recitante di Milton, l'autore della fonte poetica da cui il lavoro è tratto – determina il ritmo drammatico della rappresentazione chiamando in causa i personaggi biblici e allegorici della parabola religiosa. Come suggerito dai sottotitoli, in cui figura significativamente la parola 'opera', *Die schwarze Maske* e il più recente *Ubu Rex* ripercorrono invece le modalità drammaturgiche, strutturali e stilistiche rispettivamente dell'opera tragica e dell'opera buffa. L'una mostra una situazione chiusa, claustrofobica: una dimora borghese abitata da personaggi di varia umanità tra i quali serpeggia, dietro la maschera di un simbolismo piuttosto greve, un'aura di malattia e di morte. È inoltre opera che non si perita più che tanto di nascondere la sua derivazione espressionistica, seppure la deformazione psichica della realtà cui vanno soggetti i personaggi finisca con l'assumere tratti piuttosto grotteschi che violentemente tragici. Oltre che come coronamento di un'antica scommessa⁷, l'altra si profila invece come un calco nemmeno troppo mascherato dell'immortale modello buffo rossiniano, seppure sotto una patina d'ironia e sotto la spiritosa leggerezza del tono si nascondano elementi di mirata critica sociale, del tutto estranei alla drammaturgia dell'autore preso a modello.

La tradizione dei diversi generi operistici, ad ogni modo, è accettata come valore in sé. Le caratteristiche peculiari di tali generi non sono reinventate ma postulate.

Certo, chiunque ricerchi elementi di continuità lungo l'itinerario teatrale del musicista polacco non fatterà a ravvisarne in molteplici aspetti. Innanzitutto nel suo stile, che tanto in un'opera 'aggiornata' come i *Diavoli* quanto nelle assai più semplificate e tonaleggianti opere successive esibisce un gusto assai marcato per spessori sonori di alta densità polifonica organizzati secondo l'utilizzo dei più svariati artifici contrappuntistici (un gusto, questo, che Penderecki condivide con Zimmermann, Henze, Rihm, l'italiano Corghi e altri musicisti, perlopiù tedeschi, e che tutti li pone su un piano post-straussiano). Un ulteriore elemento di continuità è dato inoltre dall'ambientazione delle opere: che si svolgano nei giardini dell'Eden di *Paradise Lost* o nel medioevo dei *Teufel von Loudun*, della *Schwarze Maske* o di *Ubu Rex*, trattasi comunque di opere ambientate in luoghi sufficientemente remoti e leggendari da escludere ogni possibile adozione del realismo narrativo della storia in favore dell'affermazione della dimensione didascalica della parabola. Ancora, le quattro partiture esibiscono una tale rete di rimandi interni, di citazioni da materiali musicali propri e altrui, di parodie stilistiche e di 'atteggiamenti storici' decontestua-

lizzati da rendere del tutto legittima l'ipotesi che esse formino un ciclo perfettamente compiuto, a dispetto delle diverse qualifiche (opera contemporanea, arcaico-oratoriale, tragica e buffa) delle parti che lo compongono. Non si può infine tacere la circostanza che vede il musicista formarsi da sé i libretti delle proprie opere, secondo una pratica di montaggio non necessariamente consequenziale dei diversi frammenti testuali che Penderecki peraltro condivide con numerosi altri compositori del teatro musicale del suo tempo.

La fortuna del teatro musicale pendereckiano dimostra ad ogni modo come, nella considerazione critica, l'insieme degli elementi di continuità non controbilanci il peso specifico del grande mutamento di rotta estetica di cui il polacco si rese artefice dopo la composizione dei *Diavoli di Loudun*. L'essersi questi adagiato nell'alveo della tradizione operistica dopo averne messi in crisi i fondamenti è considerato infatti 'il fatto capitale' della sua carriera teatrale, indipendentemente dalla valutazione del fenomeno. E così non stupisce che la fazione più modernista della critica lamentasse che: «In *Paradise Lost* il ritorno vistoso al tradizionale e anzi alla retorica del gesto teatrale magniloquente ed estroverso, abbandona ogni ritegno. [...] Scopertissime trame intervallari, ritorni alla tonalità pura e semplice, miscugli stilistici immotivati, 'infinità' wagneriana a buon mercato, sono gli ingredienti di una partitura che rinuncia a ogni ipotesi di rinnovamento teatrale e si adagia invece nella ricerca di effetti a buon mercato»⁸; né stupiscono le parole della fazione più moderata a riguardo della stessa opera, qui significativamente presa ad esempio: «[...] è come se Penderecki cercasse di recuperare il 'paradiso perduto' delle note, degli intervalli, degli accordi, delle tonalità, dei modi e anche un certo tipo di discorsività musicale che i compositori delle correnti post-weberniane avevano ostracizzato e dichiarato tabù con un rigore anche più accanito di quello che i più otusi Beckmesser mettevano una volta nella proibizione delle famigerate quinte e ottave parallele»⁹.

Oggi il panorama musicale appare fortunatamente meno manicheo e lo sviluppo multiforme, comunque non univoco, del teatro musicale attuale dovrebbe aver insegnato a valutare gli oggetti artistici in termini meno faziosi ma più capaci di penetrare in profondità l'intrinseca complessità di questo genere. Vi sono dunque i migliori presupposti per tentare di stabilire serenamente se l'abbandono della strada della ricerca abbia segnato, dopo l'esperienza dei *Diavoli di Loudun*, una scelta vantaggiosa per Penderecki e per i suoi numerosi ascoltatori.



- * Enrico Girardi (Milano, 1964) ha conseguito laurea e dottorato di ricerca in musicologia presso l'Università Cattolica di Milano, dove attualmente svolge attività didattica e di ricerca. Come musicologo, ha pubblicato un volume sul teatro d'opera (Feltrinelli, Milano 1992) mentre un secondo sul teatro musicale italiano contemporaneo è in uscita presso De Sono - Paravia. È inoltre autore di numerosi saggi (pubblicati, tra gli altri, da Feltrinelli, Marsilio, Vita & Pensiero), prevalentemente incentrati sulla produzione musicale del Novecento storico e contemporaneo. Come critico musicale, collabora ai quotidiani del gruppo «L'Espresso», a riviste specializzate e ai programmi musicali di Rai RadioTre.
- 1 Precisamente, la 'geografia' del teatro musicale di Penderecki consiste nei seguenti lavori (si elencano in ordine titolo, traduzione italiana, sottotitolo; luogo e data della prima rappresentazione): *Die Teufel von Loudun* (I diavoli di Loudun), libretto del compositore dall'omonimo saggio-romanzo di Aldous Huxley nella versione scenica di John Whiting; Amburgo, Hamburgische Staatsoper, 20 giugno 1969. *Paradise Lost* (Paradiso perduto), Sacra rappresentazione, libretto di Christopher Fry da John Milton; Chicago, Lyric Opera, 29 novembre 1978. *Die schwarze Maske* (La maschera nera), opera in un atto dall'omonima pièce di Gerhart Hauptmann; Salisburgo, Festival, 15 agosto 1986. *Ubu Rex* (Re Ubu), opera buffa, libretto di Jerzy Jaroeki e Krzysztof Penderecki dall'omonima pièce di Alfred Jarry; Monaco di Baviera, Bayerische Staatsoper, 6 luglio 1991.
 - 2 Cfr. in particolare Wolfram Schwinger, *Krzysztof Penderecki: His Life and Works. Encounters, Biography and Musical Commentaries*, Schott & Sons, London 1989; ma anche Krzysztof Penderecki, *In the Labyrinth*, in «Magazyn Kultury», Varsavia 1998. (Il testo originale è in polacco, ma si rimanda qui alla traduzione inglese, consultabile sul sito internet www.o.pl/penderecki).
 - 3 Sui concetti di 'opera' e 'teatro musicale', cfr. in particolare Giacomo Manzoni, *Opera o Teatro musicale?*, relazione tenuta al Festival di Alpbach, settembre 1967; testo italiano in «Civiltà musicale», IV/2, giugno 1990, pp. 45-50; Armando Gentilucci, *Per un nuovo teatro musicale*, in Id., *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Discanto, Fiesole 1979, pp. 115-141, ora anche Ricordi-Unicopli, Milano 1991, pp. 115-139.
 - 4 Si fa riferimento qui ai titoli d'esordio dei compositori appartenenti alla cosiddetta generazione dell'avanguardia. In particolare: Henri Pousseur, *Votre Faust*, Milano 1969; Karlheinz Stockhausen, *Originale*, Colonia 1961; Bruno Maderna, *Hyperion*, Venezia 1964; Sylvano Bussotti, *La passion selon Sade*, Palermo 1965; György Ligeti, *Aventures*, Amburgo 1963; Luigi Nono, *Intolleranza 1960*, Venezia 1961; Giacomo Manzoni, *La sentenza*, Bergamo 1960; Luciano Berio, *Passaggio*, Milano 1963.
 - 5 Erik Fischer, *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1982, pp. 57-73.
 - 6 Wolfram Schwinger, *Penderecki. Tra avanguardia e tradizione*, in «49° Maggio Musicale Fiorentino», Firenze 1986, p. 215.

- 7 Sulla lunga e composita genesi di *Ubu Rex* cfr. Maria Teresa Muttoni, *Ubu Rex*, in P. Gelli (a cura di), *Dizionario dell'opera*, Baldini & Castoldi, Milano 1996, pp. 1293-1295.
- 8 Cfr. Gentilucci, *Oltre l'avanguardia* cit., Fiesole 1979, p. 133; Milano 1991, p. 132.
- 9 Cfr. Roman Vlad, *Paradise Lost di Krzysztof Penderecki*, in AA.VV., *Paradise Lost*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1979, p. 54.



Asmodeo, il demone biblico della rabbia e della lussuria (Libro di Tobia, 3, 8). Madre Jeanne des Anges, protagonista femminile dei *Diavoli di Loudun*, si firmava con questo nome. Da L. Breton in Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Paris 1863.

UN RITRATTO

a cura di
Elisabetta Fava

Nato nel 1933 nella cittadina polacca di Dębica, Krzysztof Penderecki affiancò quasi per gioco lo studio del violino al corso scolastico consueto: amava le serate familiari in cui ci si diletta a leggere musica da camera, ma ben presto (complice l'apprendistato nella scuola locale) arrivò a dimostrare tale perizia e tale gusto da inibire involontariamente a suo padre, l'avvocato Tadeusz, la lettura di pagine 'salottiere' quando si sapeva ascoltato dal figlio. Per la famiglia Penderecki gli anni della guerra passarono senza conseguenze, lasciando però in Krzysztof una profonda ansia di giustizia e un consolidato rigore morale.

Il desiderio di completare l'iter di formazione in un centro più importante indusse il giovane nel 1951 a trasferirsi a Cracovia, dove maturò il passo decisivo: filosofia, greco, latino, erano materie splendide, ma meglio di tutto era la musica, ragion per cui si iscrisse alla scuola di alto perfezionamento, abbandonò l'idea di mantenersi con i proventi delle lezioni di violino e si dedicò interamente allo studio della composizione. L'incontro con Artur Malawski, compositore e suo insegnante in questi anni, fu prezioso per la pluralità di sollecitazioni che seppe inoculargli: Malawski morì purtroppo ancor giovane nel 1957 e Penderecki compose un *Epitafium Artur Malawski in memoriam*, dove emerge (in una compagine per soli archi e percussioni) il solismo dolente della viola. Penderecki aveva già prodotto numerosi lavori come 'allievo', tanto che non appena conseguito il diploma (1958) gli venne affidata una classe nell'istituto musicale di Cracovia.

L'apprendistato dei giovani musicisti polacchi comprendeva di norma una tappa conclusiva in Francia, presso Nadia Boulanger: per i più meritevoli (Penderecki fu ovviamente fra questi) era prevista una borsa di studio, che in certi casi si era mostrata in parte deleteria, perché molti musicisti polacchi finivano col 'francesizzare' troppo il loro stile; ma già Szymanowski e Lutosławski avevano dimostrato una personalità ben salda, indubbiamente recettiva, ma con caratteri personali marcati. Penderecki seguì questa scia, premurandosi anche di prendere familiarità con l'avanguardia più radicale e sistematica, quella che trovava il punto focale nei corsi estivi di Darmstadt; Penderecki non vi prese parte direttamente, ma andò con puntuale as-

siduità ai concerti autunnali che nel dopoguerra venivano organizzati a Varsavia. Proprio in questa cornice, prestigiosa per l'intelligenza e la novità dei programmi selezionati, venne eseguita per la prima volta (1959) una breve cantata per soprano, voce recitante e dieci strumenti, *Strofe*; se qui è ormai già definito lo stile maturo del precocissimo artista, fin dall'anno precedente, con i *Salmi di Davide*, Penderecki aveva raggiunto la notorietà.

Alla fine del 1959 compie il suo primo viaggio in Italia, durante il quale compone *Anaklasis* per archi e percussioni (e da qui in avanti si riscontrerà in lui un interesse costante per quell'esplorazione degli strumenti ad arco condivisa da un'ampia fascia dell'avanguardia, anche sfruttandone aspetti rumoristici); si lascia coinvolgere anche da sperimentazioni elettroniche (a Varsavia esisteva un centro specializzato, che Penderecki sfruttò soprattutto per scrivere musiche da film), ma tendenzialmente preferisce sempre associarvi l'elemento fonico 'naturale'. In questi anni frequenta il festival di Donaueschingen, specializzato in musica contemporanea, e stringe amicizia con critici importanti, soprattutto con Otto Tomek che lo stimolerà a comporre una *Passione* e al riguardo gli farà ottenere la commissione ufficiale dalla radio tedesca.

A Varsavia nel frattempo ha presentato il 27 novembre 1962 lo *Stabat Mater*, destinato in seguito a confluire nella *Passione secondo San Luca*; è un brano scritto per tre cori misti a cappella, in cui si specchia la sensibilità religiosa di Penderecki, linfa segreta di quasi tutta la sua produzione, e l'interesse per il *medium* vocale-corale, da cui trae effetti di notevole fascino e modernità. Nell'estate del 1964, durante una vacanza in un'isoletta jugoslava, concepisce il progetto dei *Diavoli di Loudun*, che vedranno la luce all'opera di Amburgo cinque anni più tardi, il 20 giugno 1969. Nello stesso 1964 (sono anni di creatività instancabile) scrive un *Concerto per violoncello* per Siegfried Palm e termina una *Cantata* che Witold Rowicki dirige a maggio con la Filarmonica di Varsavia e in cui il colpo di timpani iniziale allude sornionamente a Haydn; e ormai i tempi sono maturi per la gestazione della *Passione secondo San Luca*, il maggiore successo della sua carriera e la chiave di volta dei decenni seguenti. Poco tempo prima di assistere all'esecuzione inaugurale della *Passione* (nel Duomo di Münster, il 30 marzo 1966) Penderecki sposa Elzbieta Solecka, figlia del primo violoncellista della Filarmonica di Cracovia.

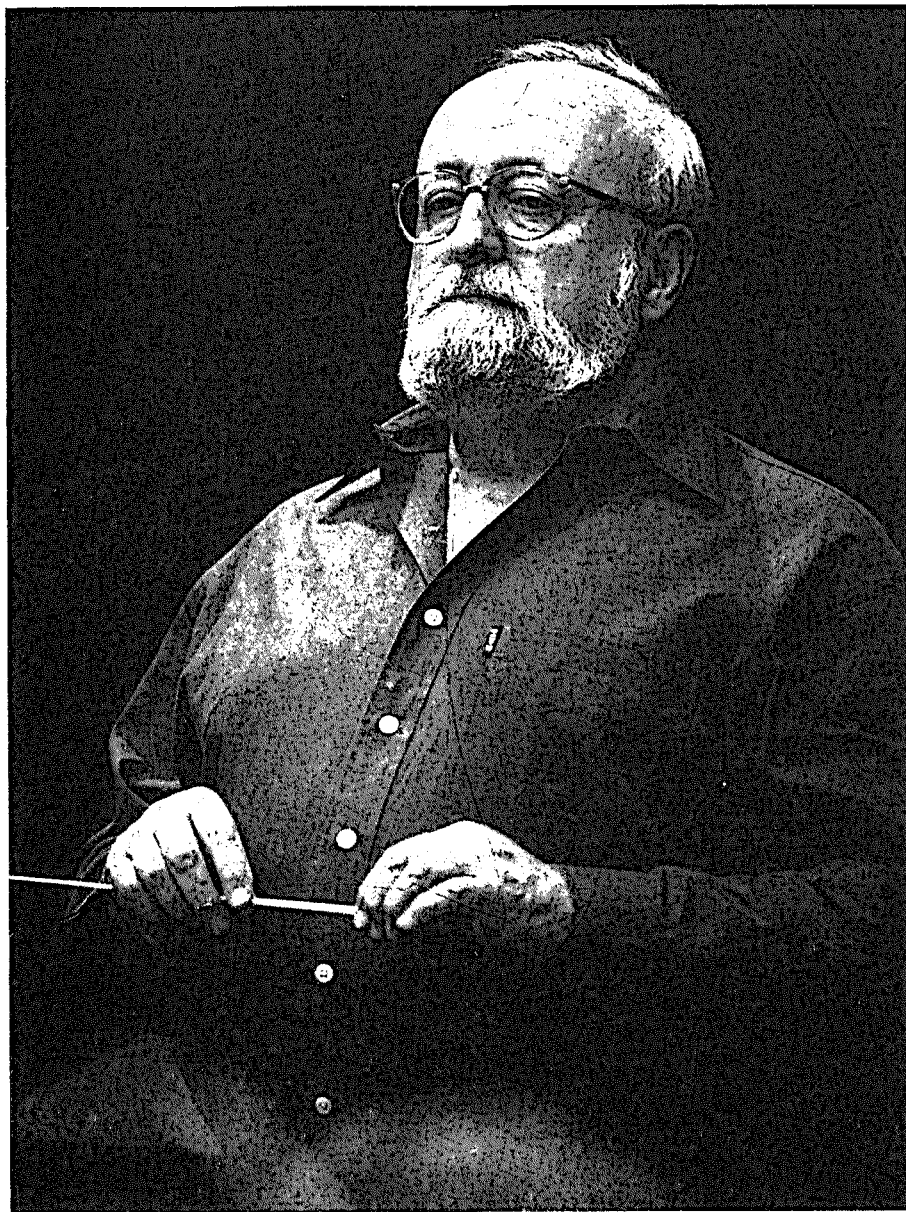
La risonanza della *Passione* è mondiale, le autorità ecclesiastiche sono presenti, una registrazione è subito pronta; di Penderecki piace la spiritosa umiltà che gli fa dire: «Ho scelto il Vangelo di Luca perché su quelli di Matteo e di Giovanni esistono già due ottime passioni»; inoltre gli aspetti sperimentali si conciliano in questo caso con reminiscenze gregorianeggianti e

allusioni alle polifonie rinascimentali che il pubblico recepisce con più immediatezza. In conseguenza di questo successo gli viene conferito per due anni l'incarico di insegnare alla Hochschule di Essen. I Penderecki conservano però ancora la casa di Cracovia, anche perché il musicista insegna in Conservatorio da ben otto anni e ha una quantità di allievi. Nel 1967 elabora idee di composizioni precedenti ricavandone alcuni balletti e compone il *Capriccio* per violino e orchestra. Sia in quest'anno quanto nei successivi ama trascorrere il periodo estivo sul Baltico, nel paradiso balneare di Jastrzebia Góra, dove nasce in buona parte *I diavoli di Loudun*. Sempre più legato alla Germania occidentale, si trasferisce poi a Berlino (in Polonia ogni tanto nasce qualche problema per il visto di ingresso o di uscita, ma poi tutto si appiana, data la notorietà dell'interessato!). Fra l'altro, seguendo i destini della *Passione*, Penderecki ha ormai girato tutto il globo; e dopo l'esito felice della sua prima opera teatrale si vedrà recapitare una lettera con l'invito a comporre un brano da eseguirsi a New York per le Nazioni Unite. Così si reca sul posto con Elzbieta e ne approfitta per fare una ricognizione anche in Brasile; da questo momento avrà stretti rapporti anche con l'America, che conoscerà di lì a poco una parte dell'oratorio *Utrenia* (sorta di prosecuzione ideale della *Passione*) e *Kosmogonia*, abbinata alla *Nona* di Beethoven per il famoso concerto delle Nazioni Unite, con Mehta sul podio e una serie di solisti di tutte le nazionalità, scelti fra i migliori a livello mondiale.

Nel 1972 gli viene commissionato il brano d'apertura per le Olimpiadi di Monaco; nello stesso anno presenta la *Partita* per clavicembalo e piccola orchestra e proprio in questo periodo comincia a dirigere le proprie composizioni, inaugurando un'attività che si farà sempre più serrata. Da Chicago arriva l'incarico di comporre un'opera: e sarà *Paradise Lost*, rappresentata soltanto il 29 novembre 1978 perché gli impegni didattici, i viaggi e il progetto concomitante di *Ubu Rex* per Monaco di Baviera ne rallentarono la stesura e costrinsero a far slittare i termini della consegna.

Nel 1979 Penderecki venne insignito del premio Honegger, una fra le innumerevoli onorificenze che hanno gratificato la sua produzione artistica, soprattutto negli ultimi vent'anni, quando è diventato via via membro della Royal Academy of Music di Londra, dell'Accademia Romana di Santa Cecilia, della Akademie der Künste di Berlino e dell'Academia de Bellas Artes di Buenos Aires. *Ubu Rex* dovette attendere un decennio per essere completata: la messe di impegni ed esigenze di riflessione creativa protrassero infatti il lavoro di Penderecki fino al 1991. Nel frattempo era cresciuto il catalogo strumentale, arricchito dai concerti per violino, per violoncello e per viola

(quest'ultimo del 1985); e per quanto riguarda l'interesse teatrale il Festival di Salisburgo ha potuto tenere a battesimo nel 1986 l'opera *Die schwarze Maske*, tratta da un dramma di Gerhart Hauptmann. L'attività sempre più intensa come direttore non ha fatto scemare la vena religiosa, che negli anni Ottanta ha ancora prodotto il *Polnisches Requiem* (1984); per il Papa polacco Penderecki ha composto inoltre fra il 1979 e il 1980 un *Te Deum*.



Krzysztof Penderecki sul podio del Teatro Regio durante le prove con l'Orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano, dicembre 1999 (foto Alberto Ramella).



Krzysztof Penderecki insieme al compositore Olivier Messiaen e al sindaco della Città di Torino Diego Novelli a Palazzo Civico, in occasione della quinta edizione di Settembre Musica, 1982 (Archivio Settembre Musica, foto di Roberto Goffi).

RITORNO DAL PASSATO

a cura di

Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone

KRZYSZTOF PENDERECKI NELLA VITA MUSICALE TORINESE

C'era una volta una Torino nella quale sparuti e indomiti drappelli di appassionati della nuova musica passavano da una sala all'altra per non mancare all'appuntamento con qualche esecuzione. Il desiderio di partecipare direttamente alle più avanzate esperienze internazionali di ricerca era fortissimo e reale e sincera l'emozione che ne derivava. Anche perché fino alla metà degli anni Sessanta le occasioni d'ascolto erano molto rare e l'utopia dell'avanguardia, viceversa, era ben più viva di quanto non sia oggi: per esempio, Berio, Nono e Stockhausen saranno ascoltati a Torino per la prima volta nel 1965, mentre il primo Boulez arriverà nel 1969 (ma un'opera capitale come *Le Marteau sans maître* solo nel 1972). Impegnate in prima linea, in quella capitale attività di diffusione, troviamo, oltre alla Rai, associazioni come il Circolo Musicale Arturo Toscanini, la Camerata Strumentale Alfredo Casella e soprattutto l'Unione Musicale che, con i mai troppo lodati «Incontri con la musica contemporanea» (tre serie annuali, a partire dal 1969), diede un impulso fondamentale all'apertura dei programmi concertistici verso i nuovi autori, ponendo anche le premesse per le esperienze più recenti (le grandi rassegne monografiche di Settembre Musica innanzitutto, senza trascurare altre iniziative, come quella, ormai più che ventennale, di Antidogma).

In questo contesto il pubblico torinese poté confrontarsi, molto probabilmente per la prima volta¹, con un brano di un compositore polacco di cui si iniziava a parlare, Krzysztof Penderecki. Il 15 aprile 1965, all'Auditorium di via Rossini, Jerzy Semkow, alla guida dell'Orchestra Sinfonica della Rai, propose – niente meno che dopo la beethoveniana *Eroica* – quei *Salmi di Davide* (*Psalmi Dawida*) con i quali nel 1958 il venticinquenne musicista aveva esordito, conquistandosi un primo premio al concorso indetto dall'Associazione dei compositori polacchi. «Un promettente lavoro giovanile» secondo Massimo Mila², che vi segnalò il palese influsso della coralità dello Stravinskij della *Sinfonia di Salmi* o del Dallapiccola dei *Canti di prigionia* e di *Job*. Non così significativo e personale come il Penderecki dei *Threni per le vittime di Hiroshima* o di *Anaklasis*, datati rispettivamente 1959 e 1960 e che l'attento Mila già ben conosceva, i *Salmi di Davide* gli parvero

contenere comunque già «alcuni dei tratti che caratterizzeranno il suo futuro mondo sonoro, per esempio la fertile inventiva timbrica, in bilico tra suono e rumore».

Nonostante le diverse esperienze nel frattempo maturate, i *Salmi* faranno avvertire la loro influenza anche sulla *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*, composizione tra le più celebri del musicista polacco, realizzata nel 1965 ed eseguita a Torino il 19 maggio 1967, all'Auditorium, ancora con Jerzy Semkow e i complessi Rai (solisti Dorothy Dorow, Boris Carmeli e il futuro 'creatore' della parte di Urbain Grandier dei *Diavoli di Loudun*, il baritono Andrzej Hiolski). Così parve a Mila, che la definì «opera d'una avanguardia temperata, molto temperata, e sorretta da un'imponenza di concezione, da una concreta musicalità, da un senso infallibile degli effetti strumentali e corali, tali da imporre rispetto anche al più diffidente conservatore»³.

Passano alcuni anni e troviamo un altro brano di Penderecki nell'ambito dei citati Incontri dell'Unione Musicale. Il 26 febbraio 1969, al Conservatorio, Marcel Couraud dirige i Solistes des chœurs de l'ORTF nello *Stabat Mater*, opera del 1962 che Mila vede destinata a diventare «un classico, come lo è già, e suona tale fin troppo»⁴. Con quelle parole il grande critico torinese sembra già individuare una certa tendenza all'accademismo in alcuni atteggiamenti compositivi di Penderecki, che d'altra parte proprio in quegli anni cominciava a essere tenuto in forte sospetto dalle correnti più radicali dell'avanguardia. Un convincimento che pochi mesi più tardi, il 20 giugno 1969, uscirà rafforzato a seguito della presentazione ad Amburgo degli attentissimi *Diavoli di Loudun*, accolti con contrastato favore. Mila, puntualmente presente, non nascose la propria delusione per un'opera mancante allo scopo «per un eccesso di fiducia nel rumore» e che diede l'impressione di ridursi «a un diligente arredamento sonoro della trama per mezzo di modesti organismi musicali e di copiosi effetti sonori»⁵.

Decisamente severo nel segnalare i limiti del Penderecki corale e teatrale, Mila era però pronto a esaltare le qualità delle sue composizioni orchestrali o strumentali, senza preoccuparsi di andare contro corrente. Infatti, quando un altro direttore polacco, Jerzy Katlewicz, il 4 maggio 1973 portò a Torino all'Auditorium Rai il *De natura sonoris n. 2* (composto nel 1971 su commissione di Zubin Mehta), Mila parlò di «musica che si gioca tutta nell'orecchio, nell'appetito goloso del suono, attraverso una sorprendente maestria orchestrale, cioè un'intuizione favolosa dei risultati fonici di operazioni strumentali così inedite», del tutto priva di quel cerebralismo spesso rimproverato alla musica moderna⁶. Molto sapientemente, la Rai offrì anche la possibilità di

effettuare un confronto ravvicinato fra questo brano e il precedente e più celebre *De natura sonoris n. 1* (del 1966), ancora all'Auditorium il 7 dicembre di quello stesso anno, affidandolo alla bacchetta di Krzysztof Missona.

Anche grazie al notevole successo ottenuto dalla prima italiana dei *Diavoli* al Verdi di Trieste il 6 febbraio 1974 (il film di Ken Russell del 1971 aveva dato notorietà al soggetto di Huxley contribuendo, di riflesso, a creare attenzione per la sua trasposizione musicale), il nome di Krzysztof Penderecki divenne sempre meno inusuale nelle sale da concerto italiane. Proseguendo nell'*excursus* delle principali esecuzioni torinesi, il 29 gennaio 1975 è la volta del virtuosistico *Capriccio* per violoncello solo (del 1968), eseguito al Conservatorio per l'Unione Musicale dal suo straordinario dedicatario, Siegfried Palm (nel 1978, sarà Sergio Patria a misurarsi con questo impegnativo brano, per la Camerata Casella). Il Penderecki strumentale continua a trovare consenso nella nostra critica, che vi individua una indiscussa capacità di tener desta l'attenzione dell'ascoltatore e di sorprenderlo. Se per Mila il *Capriccio* è un lavoro «pullulante di prodigiose trovate»⁷, altrettanto «ricco di combinazioni e di trovate» appare a Giorgio Pestelli⁸ un altro *Capriccio*, quello per oboe e archi del 1965, che viene ascoltato al Conservatorio il 9 aprile 1975 (per l'Unione Musicale, con l'oboista Ingo Goritzki e la Südwestdeutsches Kammerorchester diretta da Paul Angerer). Ma a consolidare la propria fama a Torino provvede Penderecki stesso, salendo sul podio dell'Orchestra Rai il 28 febbraio 1975 all'Auditorium per dirigere ben tre prime esecuzioni italiane di opere composte tra il 1971 e il 1974: la *Partita* per cembalo concertante (solista Felicja Blumental), *Il risveglio di Giacobbe* e la *Sinfonia n. 1*. Un felice concerto, salutato da «un franco successo, che avrà forse stupito più d'uno», come scrisse Mila⁹, il quale peraltro già da tempo aveva sottolineato la forte (un po' troppo facile, a volte) comunicativa del musicista polacco.

Sorprendentemente, invece, solo il 20 ottobre 1977 arriva a Torino uno degli indiscussi capolavori di Penderecki, i *Threni per le vittime di Hiroshima*, nella stagione dei Centri Culturali Fiat con l'Orchestra di Cracovia diretta da Antoni Wit, all'Auditorium Rai. A quasi vent'anni di distanza dall'anno della sua creazione, la *Trenodia* parve ancora a Paolo Gallarati una composizione «irresistibile per l'effetto illusionistico ottenuto da un'orchestra di cinquanta archi che, allargando a dismisura i confini del suono tradizionale, riesce a dare l'immagine sonora del fragore dei crolli e dei sibili legati ad un bombardamento atomico, non senza un senso di commossa pietà per le vittime»¹⁰. Come l'immane tragedia del secondo conflitto mondiale aveva consentito a Penderecki di realizzare

uno dei suoi risultati più alti, così un nuovo dramma, quello della Polonia in lotta per la libertà, fu la fonte dell'ispirazione per il *Lacrimosa* (dedicato a Lech Walesa) e il *Te Deum* (scritto per Karol Wojtyła). È nuovamente l'autore, coadiuvato da Antoni Wit alla guida di complessi polacchi, a presentarli al pubblico torinese al Regio il 28 agosto 1982, per Settembre Musica (Andrzej Hiolski è, ancora una volta, tra i solisti di canto). Dalla Polonia, in quelle ore, le notizie delle barricate con le quali, da Danzica a Varsavia, Solidarnosc aveva intrapreso lo storico braccio di ferro con il regime, caricarono di emotività tutta particolare la seconda delle tre apparizioni direttoriali di Penderecki nella nostra città (la terza, recentissima, è quella dello scorso 3 dicembre, nella stagione sinfonica del Regio con la sua *Sinfonietta* accanto a musiche di Šostakovič e Schubert). Ma il compositore, in un'intervista raccolta prima di salire sul podio¹, sembrava animato da una fiducia solidissima, nel futuro del suo Paese come della musica. Proclamatosi neoromantico (e non dell'ultima ora), negata l'esistenza di qualsiasi avanguardia degna di tale nome, alla domanda: «Nel 2000, oltre il 2000, quale musica sopravviverà?», così rispondeva: «Musica vera, musica ben fatta. Non credo che sarà quella elettronica di Darmstadt, né quella di Donaueschingen. Schönberg sí, ma non il dopo-Schönberg». «Non è musicista di fine secolo anche Penderecki?», replicava il suo interlocutore, ottenendo pronta reazione: «Sì, con tutta la sua tradizione così forte, con la sperimentazione che ha tentato, con i ripensamenti, le contraddizioni. Perché avere paura di coltivare la tradizione?». Col senno di poi, si potrebbe pensare che abbia visto giusto, in molte cose. Del resto, è con *Die Teufel von Loudun* che si inaugura il nuovo secolo operistico sulle scene torinesi. Una bella sfida, senz'altro. Attendiamo il responso*.

(G. R.)



- 1 La storia delle esecuzioni della musica contemporanea a Torino è tutta da scrivere. Un primo contributo importante, utilizzato in questa sede come punto di riferimento, è quello di Paolo Robotti, *Cronologia dei concerti di musica contemporanea a Torino dal 1965*, in «I quaderni di Settembre Musica», 1979, pp. 55-91.
- 2 «L'Unità», 16 aprile 1965.
- 3 «La Stampa», 20 maggio 1967.
- 4 «La Stampa», 27 febbraio 1969.

- 5 «La Stampa», 24 giugno 1969.
 - 6 «La Stampa», 6 maggio 1973.
 - 7 «La Stampa», 2 febbraio 1975.
 - 8 «La Stampa», 12 aprile 1975.
 - 9 «La Stampa», 2 marzo 1975.
 - 10 «La Stampa», 22 ottobre 1977.
 - 11 «La Stampa», 28 agosto 1982 (intervista a cura di Alberto Sinigaglia).
- * Si ringraziano i signori Gianfranco Griva e Carlo Marinelli Roscioni per le informazioni cortesemente fornite.

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI «DIE TEUFEL VON LOUDUN»

NEL MONDO:

Amburgo, Staatsoper, 20 giugno 1969

Jeanne, priora
Claire
Gabrielle, orsolina
Louise, orsolina
Philippe
Ninon
Grandier, parroco
Padre Barré
De Laubardemont
Padre Rangier
Padre Mignon
Adam, farmacista
Mannoury, chirurgo
Il leviatano (Asmodeus)

Tatiana Troyanos
Cvetka Ahlin
Helga Thieme
Ursula Boese
Ingeborg Krüger
Elisabeth Steiner
Andrzej Holski
Bernard Ładysz
Helmut Melchert
Hans Sotin
Horst Wilhelm
Kurt Marschner
Heinz Blankenburg
Arnold van Mill

Direttore d'orchestra
Regista
Scenografo

Henryk Czyż
Konrad Swinarski
Lidia e Jerzy Skarzynski

IN ITALIA:

Trieste, Teatro Verdi, 6 febbraio 1974 (edizione in lingua italiana)

Jeanne, priora
Claire
Gabrielle, orsolina
Louise, orsolina
Philippe
Ninon
Grandier, parroco
Padre Barré
De Laubardemont
Padre Rangier

Hélia T'Hezan
Anna Fonda
Gianna Jenco
Eleonora Jankovic
Marianrosa Carminati
Rose Marie De Rive
Mario Basiola
Carlo Cava
Piero Filippi
Nino Carta

Padre Mignon
Adam, farmacista
Mannoury, chirurgo
Henri de Condé
Padre Ambrose
Bontemps, carceriere
Il leviatano (Asmodeus)

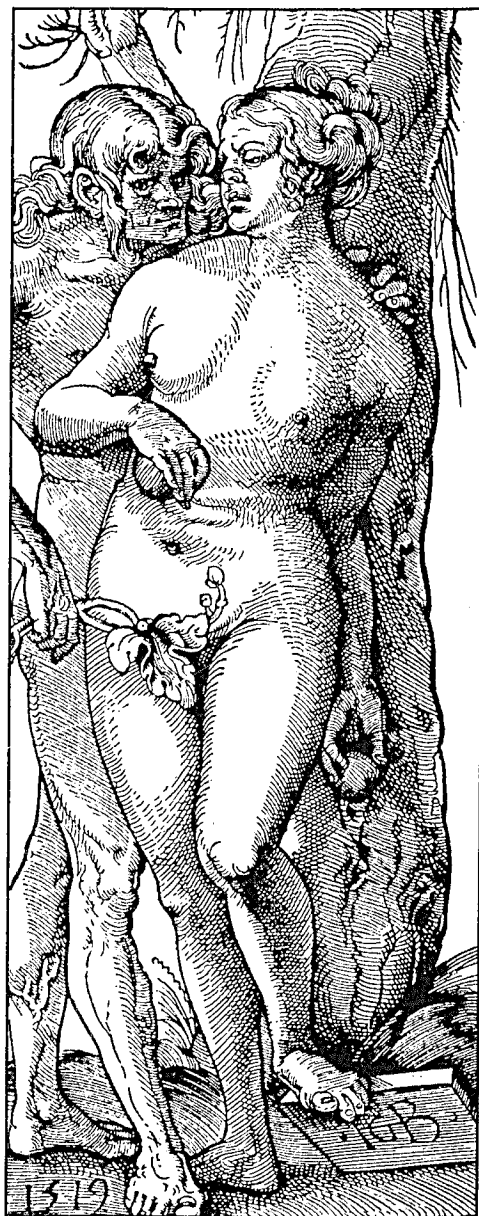
Direttore d'orchestra
Regista
Scenografo

Sergio Tedesco
Pier Francesco Poli
Dario Zerial
Claudio Giombi
Giovanni Sancin
Federico Davià
Bonaldo Bonacchi

Piero Bellugi
Margherita Wallmann
Bernard Daydé



Erhart Schön (c. 1491-1542), *Il diavolo è il monaco*. Incisione, 1535.



Hans Baldung Grien (c. 1476-1545), *Le tentazioni di Adamo ed Eva*. Incisione, 1540.

LIBRI E DISCHI

a cura di
Sergio Bestente

LIBRI

Pochissimo è stato pubblicato finora in lingua italiana sull'opera di Penderecki. Per un inquadramento generale della figura e dello stile del compositore polacco, si dovrà dunque rimandare, oltre che alle voci dei vari dizionari musicali, a lavori di carattere generale e introduttivo. Fra di essi, per la chiarezza del quadro storico, si ricorda il volume XII della *Storia della Musica* pubblicata da Edt a cura della Società Italiana di Musicologia, e dedicato da Andrea Lanza¹ alla seconda metà del Novecento. Per i problemi più strettamente legati all'opera lirica nel nostro tempo, si ricorda inoltre il volume III di *Musica in Scena*, la storia dello spettacolo musicale pubblicata dall'editore Utet a cura di Alberto Basso². Escludendo, per motivi di reperibilità e di lingua, i numerosi e importanti contributi della musicologia polacca, il testo fondamentale su Penderecki rimane quello del musicologo tedesco Wolfram Schwinger³, pubblicato per la prima volta a Stoccarda nel 1969, successivamente accresciuto per la traduzione inglese⁴, e ulteriormente arricchito per la recente riedizione tedesca. Schwinger è stato per molti anni direttore dell'Opera di Stoccarda, proprio il teatro che, attraverso la produzione diretta da Rennert nel 1969, portò al successo internazionale *Die Teufel von Loudun*: amico personale del compositore, riporta sovente informazioni di prima mano. Nella benemerita collana «20th Century Composers», pubblicata dall'editore inglese Phaidon a cura di Norman Lebrecht, si segnala il libro dedicato da Bernard Jacobson⁵ a quella che egli stesso definisce la «rinascita musicale polacca» della seconda metà del Novecento: tale fenomeno viene investigato dal musicologo inglese attraverso le figure dei suoi quattro protagonisti: Andrzej Panufnik, Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki e Henryk Górecki. Il lavoro è corredato di cataloghi delle opere, discografia e bibliografia essenziale per ognuno dei musicisti. Un interessante colloquio con Penderecki è contenuto nel volume di interviste che Richard Dufallo⁶ ha pubblicato ormai una decina di anni fa; sempre nel campo delle interviste a Penderecki si ricorda inoltre quella di Leonardo Pinzauti⁷ per la «Rivista Musicale Italiana» (1969), giusto alla vigilia del

debutto di *Die Teufel von Loudun*. Di carattere più decisamente tecnico è la trattazione dell'opera nel saggio che Erik Fischer⁸ ha dedicato alle problematiche della struttura operistica nel Novecento. Si segnala infine il volume miscellaneo⁹ dedicato al compositore e pubblicato dalla Princeton University a cura di Ray Robinson e Regina Chlopicka, due dei maggiori studiosi dell'argomento.

Il romanzo-saggio di Aldous Huxley¹⁰ da cui è tratto il soggetto dell'opera è reperibile in italiano nella traduzione di Lidia Sauto, mentre il dramma di John Robert Whiting¹¹, su cui il libretto è basato, è apparso sulla rivista teatrale «Sipario» nel 1962.

L'autografo della partitura è tuttora posseduto dall'autore, mentre la prima edizione del libretto e della partitura sono stati pubblicati nel 1969 dall'editore Schott di Magonza¹².

DISCHI

Esiste un'unica incisione di *Die Teufel von Loudun* di Penderecki, e si tratta di quella registrata nel 1969 ma riversata in Compact Disc dalla Philips solo nel 1995.

Tatiana Troyanos (*Suor Jeanne*), Andrzej Hiolsky (*Padre Urbain Grandier*), Bernard Ladysz (*Padre Barré*), Hans Sotin (*Padre Rangier*), Horst Wilhelm (*Padre Mignon*), Ingeborg Krüger (*Philippe Trincant*), Elisabeth Steiner (*Ninon*), Kurt Marschner (*Adam*), Heinz Blankenburg (*Mannoury*), Helmut Melchert (*Barone de Laubardemont*), Cvetka Ahlin (*Claire de Saint-Jean*), Ursula Boese (*Louise de Jésus*), Helga Thieme (*Gabrielle de l'Incarnation*), Ernst Wicmann (*Padre Ambrose*), Joachim Hess (*Jean d'Armagnac*), Rolf Mamero (*Guillaume de Cerisay*), William Workman (*Principe Henri de Condé*), Carl Schultz (*Bontemps*), Coro e Orchestra della Hamburgischen Staatsoper (dir. coro Günter Schmidt-Bohländer), dir. Marek Janowski (Philips, 2 cd); registr. Amburgo 1969.

Le note di copertina del disco sono piuttosto reticenti riguardo alle circostanze di incisione; la compagnia di canto è, perlomeno nelle parti principali, esattamente la stessa dell'allestimento con cui l'opera ha debuttato ad Amburgo; in origine, tuttavia, l'orchestra era diretta dal polacco Henrik Czyz.



- 1 Andrea Lanza, *Il Secondo Novecento*, «Storia della Musica», a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. XII, Edt, Torino 1980 (2^a ed. ampliata e riveduta, 1991).
- 2 *L'opera negli altri paesi europei. Nelle Americhe e in Australia*, vol. III di Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena*, 6 voll., Utet, Torino 1995.
- 3 Wolfram Schwinger, *Krzysztof Penderecki: Leben und Werk. Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1979 (poi, ulteriormente ampliato e riveduto, Schott, Mainz 1994).
- 4 Id., *Krzysztof Penderecki: his Life and Works. Encounters, Biography and Musical Commentaries*, Schott & Sons, London 1989.
- 5 Bernard Jacobson, *A Polish Renaissance*, Phaidon, London 1996.
- 6 Richard Dufallo (a cura di), *Penderecki*, in *Trackings. Composers speak with Richard Dufallo*, Oxford University Press, New York e Oxford 1989.
- 7 Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Krzysztof Penderecki*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», I/4 (novembre-dicembre 1967), pp. 776-784.
- 8 Erik Fischer, *Zur Problematik der Opernstruktur: das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*, Steiner, Wiesbaden 1982.
- 9 Ray Robinson e Regina Chlopicka (a cura di), *Studies in Penderecki*, vol. I, Princeton Prestige Publication, Princeton 1998.
- 10 Aldous Huxley, *I diavoli di Loudun*, trad. di Lidia Sauto, Mondadori, Milano 1960, rist. 1998 (ed. or.: *The Devils of Loudun*, Harper, London 1952).
- 11 John Robert Whiting, *I diavoli*, trad. di C. D. Marisi, in «Il Sipario», n. 198, 1962 (ed. or.: *The Devils*, Heinemann, London 1961).
- 12 Krzysztof Penderecki, *Die Teufel von Loudun*, libretto e partitura, Schott, Mainz 1969.

Je promais en sortant du corps de cette
 creature de luy faire une fente au dessous
 du cou de la longueur d'une pince incisable
 ala chemise corps de cote et suture laquelle
 fente sera sanglante et ce demain vintresme
 de may a six heures avec midi jour de samedi
 et nous qui yue prest et. nous feront aussi
 leur ouverture en la mesme maniere plus que
 plus petite et aprouve ce que tematan Schenck
 beherie on nous de faire avec leur congnoissance
 pour signer de leur sette sur ce registre en
 leglise de ste anne fait 29 may 1629



Asmodeo

L'ARGOMENTO

ATTO I

L'azione si svolge a Loudun, in Francia, nel 1634.

SCENA I Nella sua cella del convento di Sant'Orsola, la deforme madre badessa Suor Jeanne, istericamente innamorata di un uomo da lei mai veduto, il vicario della chiesa di San Pietro, Padre Grandier, ha una serie di visioni: il sacerdote le appare mentre viene condotto al rogo con indosso il camice da eretico e i vistosi segni di una tortura subita: Grandier si difende dalle accuse del commissario regio de Laubardemont negando ogni addebito, e invocando la pietà di Dio. Suor Jeanne viene scossa dal suo delirio dall'arrivo di Suor Claire. L'Orsolina porta alla sua badessa una lettera di Grandier, con la quale il sacerdote declina l'incarico di consigliere spirituale del convento. Uscita Suor Claire, alla badessa appaiono Grandier e la giovane vedova Ninon, amante del sacerdote, nudi in una vasca da bagno. Il delirio della suora si trasforma in odio violento.

SCENA II In una strada di Loudun, di giorno; sulla forca davanti alla chiesa pende un impiccato. Tra la gente che esce dalla chiesa, il farmacista Adam e il chirurgo Mannoury parlano di Padre Grandier e della sua relazione con la giovane vedova Ninon.

SCENA III In una vasca da bagno, Grandier e Ninon stanno amoreggiando: la scena appare quasi come la continuazione della visione di Suor Jeanne.

SCENA IV Su una strada di Loudun, Adam e Mannoury camminano chiacchierando. Giunge Grandier, col quale i due scambiano pochi convenevoli. Il farmacista porta con sé una cesta che contiene la testa dell'uomo che avevano visto impiccato, comprata a fini scientifici; allontanatosi Grandier, i due continuano a fare allusioni indignate alla moralità del prete.

SCENA V Padre Grandier entra in chiesa, si inginocchia davanti all'altare e, angosciato, cerca di pregare.

SCENA VI Uscito Padre Grandier, fanno il loro ingresso in chiesa Suor Jeanne e Suor Claire; la badessa, dopo avere chiesto a Claire notizie sulla bellezza di Grandier, cerca di concentrarsi nella preghiera, ma poco dopo il prete fa ritorno in chiesa. Suor Jeanne si volta, e appena lo vede fugge gridando.

SCENA VII Entrano nella chiesa Adam e Mannoury, che confabulano tra loro sulla possibilità di trovare delle prove contro Grandier per farlo processare; poi si allontanano assieme.

SCENA VIII La giovane Philippe Trincant confessa a Padre Grandier di avere fatto pensieri impuri su di un uomo. Rispondendo alle domande del sacerdote, ammette che quell'uomo era proprio lui; Padre Grandier la attira a sé dentro il confessionale.

SCENA IX Sulle mura della città, il commissario regio, barone de Laubardemont, consegna al governatore di Loudun, Jean d'Armagnac, l'ordine di fare abbattere la cinta muraria della città. L'ordine, suggerito al Re da Richelieu, vuole prevenire la possibilità che le mura possano offrire protezione agli Ugonotti in rivolta. Il governatore della città rifiuta di eseguire l'ordine, e viene in questo sostenuto dall'intervento di Grandier.

SCENA X Adam e Mannoury, per strada, continuano a discutere su come incastrare Padre Grandier.

SCENA XI Nel convento di Sant'Orsola, Suor Jeanne passeggia con l'anziano Padre Mignon. Il sacerdote ha accettato l'incarico di consigliere spirituale del convento (quello stesso che Padre Grandier aveva declinato); Suor Jeanne confessa a Padre Mignon di essere turbata da visioni orrende, e di avere inoltre visto ai piedi del suo letto un sacerdote con il viso di Padre Grandier che le proferiva oscenità.

SCENA XII Nella farmacia, Padre Mignon confida ad Adam e a Mannoury di avere contattato Padre Barré, vicario di Chinon, per eseguire un esorcismo su Suor Jeanne; il farmacista promette il proprio aiuto. Si ode bussare alla porta: è il barone de Laubardemont in cerca di informazioni su Padre Grandier.

SCENA XIII Nella sua cella al convento di Sant'Orsola, Suor Jeanne è inginocchiata a pregare, ancora turbata dal pensiero di Grandier. Entrano precipitosamente Adam, Mannoury, Padre Mignon e gli esorcisti Padre Barré e Padre Rangier. Incalzata dalle domande di Barré, Suor Jeanne comincia improvvisamente a contorcersi, e risponde dicendo di essere Asmodeus, il demone della lussuria, entrato nel corpo della suora grazie all'aiuto di un amico: Padre Grandier.

ATTO II

SCENA I In chiesa, ha inizio l'esorcismo su Suor Jeanne. La badessa è inginocchiata davanti a Barré, Rangier, Mignon e le Orsoline in preghiera. Padre Barré si rivolge a Suor Jeanne in latino invocando il demone Asmodeus, che risponde con parole di scherno; il sacerdote chiede allora l'aiuto del farmacista, il quale prepara un clistere con l'acqua benedetta. La suora

cerca di fermare i sacerdoti e il farmacista, ma non è creduta e viene ugualmente sottoposta al trattamento.

SCENA II Jean d'Armagnac e il giudice di Loudun, Guillaume de Cerisay, incontrano Grandier, e avvertitolo che nella vicenda di Suor Jeanne si continua a fare il suo nome come corruttore diabolico, gli chiedono se non ritenga opportuno prendere dei provvedimenti in propria difesa. Grandier replica di non avere compiuto nulla di cui debba rimproverarsi, e invoca l'aiuto di Dio per la suora.

SCENA III Nella cella di Suor Jeanne al convento di Sant'Orsola, Barré, Rangier, Mignon, Adam, Mannoury e de Cerisay stanno di nuovo interrogando la badessa. Mentre si odono le Orsoline pregare, ella, con la propria voce, racconta di come Grandier si fosse introdotto una notte nel convento in compagnia di sei uomini, e come essi avessero prelevato dalle loro celle la badessa e sei suore per portarle nella cappella: lì avrebbero poi celebrato una sorta di orgiastica messa nera. Il giudice de Cerisay non è convinto della veridicità di quanto affermato dalla suora, e nonostante le resistenze di Padre Barré, ordina di sospendere l'esorcismo.

SCENA IV Entrano Grandier e d'Armagnac; il governatore della città ha ricevuto una lettera da Parigi con la quale viene informato che il Re è dalla sua parte sulla questione delle fortificazioni, ma che Richelieu e il suo consigliere spirituale stanno facendo pressioni. Grandier, avendo sostenuto la causa, comincia a rendersi conto di essere in pericolo.

SCENA V Nella chiesa di Loudun, Philippe informa Grandier di essere incinta, ma il sacerdote riesce solo a consigliarle di farsi aiutare da suo padre. Si sente ormai solo e perduto.

SCENA VI Nella farmacia sono riuniti Adam, Mannoury Rangier e Mignon. Entra Padre Barré annunciando che l'arcivescovo gli ha impedito l'ingresso al convento, e ha ordinato di sospendere l'esorcismo.

SCENA VII Nel giardino del convento. Da quando l'arcivescovo, ritenendo non veritiere le affermazioni di Suor Jeanne, ha preso la sua decisione, le monache vivono in uno stato di vergognoso isolamento. Un gruppo di esse, tra cui Louise, Claire e Gabrielle si lamentano con Suor Jeanne; quest'ultima domanda loro, subdolamente, perché non chiedono una mano al demonio.

SCENA VIII Sulle fortificazioni della città, di notte, si incontrano d'Armagnac e il giudice de Cerisay. Il governatore ha ricevuto l'ordine di smantellare le mura della città: Richelieu ha dunque vinto. Con l'abbattimento delle mura, la città perde la sua indipendenza, e il governatore il suo potere. Giunge anche Grandier, che viene informato di essere in pericolo.

SCENA IX In chiesa, Jeanne e il gruppo di suore di poco prima sono condotte da Padre Mignon al cospetto del commissario regio de Laubardemont. Le suore, nonostante il parere dell'arcivescovo, sostengono di essere state visitate dal demonio. Mignon, dato che i demoni non si manifestano di persona, minaccia le suore di dannazione eterna per aver detto il falso; a quel punto ognuna di esse comincia a rivelare, tra urla e contorcimenti, la voce del proprio demone. L'esorcismo può ricominciare, e questa volta con la massima pubblicità possibile: mentre Padre Barré viene richiamato, le porte della chiesa vengono spalancate, e de Laubardemont corre a Parigi per chiedere la presenza di un rappresentante della Corte.

SCENA X Una grande folla si è riunita per la ripresa dell'esorcismo; anche il principe di sangue reale Henri de Condé è giunto in città come inviato dalla Corte. Suor Jeanne dà voce al demone Leviathan, che rinnova le accuse a Grandier. Il principe de Condé con uno stratagemma riesce a smascherare la falsità delle possessioni: attraverso l'uso di una scatola, che sostiene contenere una preziosissima reliquia, ottiene la liberazione dal demonio di Suor Jeanne; quando però ella gli si inginocchia davanti per ringraziarlo, il principe mostra che la scatola è in realtà vuota. Ma subito dopo si scatena l'inferno tra la folla: diverse persone, tra cui Mignon e Rangier, sono prese da frenesie e isterismi, e i demoni sembrano avere pervaso l'intera moltitudine. Nella confusione generale Grandier, che stava cercando di entrare in chiesa, viene arrestato su ordine di de Laubardemont.

ATTO III

SCENA I Nella sua cella, Padre Grandier attende il processo e medita sulla propria condizione. Il capo delle carceri Bontemps lo avverte del fatto che più di trentamila persone sono giunte in città per assistere alla sua esecuzione. Grandier prega, e vorrebbe confessarsi con l'anziano Padre Ambrose, entrato nella cella. Parallelamente si svolgono altri due dialoghi: da un lato Suor Jeanne è tormentata dai rimorsi, e cerca vanamente conforto in Padre Mignon, dall'altro Mannoury e Adam discutono dell'esecuzione. Bontemps, tornato nella cella di Grandier, avverte che Padre Ambrose è stato invitato a uscire. Rimasto solo, Grandier sente rinascere in sé la fede.

SCENA II Nella cella in cui erano riuniti Adam e Mannoury entra de Laubardemont, annunciando che Grandier è stato condannato. Quest'ultimo, che ostenta una straordinaria calma, è introdotto nella cella, e viene preparato per l'esecuzione: viene dunque spogliato dei paramenti sacri, rasato

completamente; a Bontemps è infine ordinato di strappargli le unghie.

SCENA III Sulla piazza, nella quale si è radunata un'enorme folla di curiosi; il cancelliere legge a Grandier la sentenza: verrà prima condotto a chiedere perdono davanti alla chiesa di San Pietro e al convento di Sant'Orsola, poi torturato, infine arso sul rogo. De Laubardemont gli sottopone un foglio con una confessione, firmando la quale potrebbe evitare almeno la tortura; ma Grandier rifiuta risolutamente.

SCENA IV Suor Jeanne, in abito da penitenza e con un cappio intorno al collo, è tormentata dal rimorso; vorrebbe suicidarsi, ma le consorelle glielo impediscono.

SCENA V In una cella della prigione, Grandier viene ripetutamente sottoposto a una violenta tortura ma continua a rifiutarsi di firmare la falsa confessione. Il più accanito è Barré, il quale sostiene che il diavolo ha reso il sacerdote insensibile al dolore.

SCENA VI La processione.

SCENA VII Grandier, vestito proprio come lo aveva visto nel suo delirio Suor Jeanne all'inizio, viene condotto davanti al convento di Sant'Orsola; gli viene intimato di chiedere perdono a Suor Jeanne: i due si guardano per la prima volta in faccia. Grandier non può chiedere perdono per ciò che non ha commesso: invoca invece la misericordia di Dio per le suore. Viene quindi condotto al rogo, che egli affronta con serenità. Mentre le fiamme cominciano a divampare, gli appare Suor Jeanne in preghiera e, ancora una volta, Padre Grandier invoca per lei, e per i propri nemici, la misericordia divina.

L'ARGUMENT

ACTE I

L'action se déroule à Loudun, en France, en 1634.

SCÈNE I Dans sa cellule du couvent de Sainte-Ursule, Jeanne, la prieure difforme, amoureuse d'une façon hystérique d'un homme qu'elle n'a jamais vu, le Père Grandier, curé de l'église Saint-Pierre, a une série de visions: le prêtre lui apparaît tandis qu'il est conduit au bûcher, portant la chemise des hérétiques et les signes visibles de la torture subie; Grandier se défend contre les accusations du commissaire du Roi Laubardemont en niant tout ce qui lui est imputé et en invoquant la pitié de Dieu. Jeanne est tirée de son délire par l'arrivée de sœur Claire. L'Ursuline apporte à sa prieure une lettre de Grandier où il décline la charge de directeur de conscience du couvent. Après la sortie de sœur Claire, Grandier et la jeune veuve Ninon, maîtresse du prêtre, apparaissent à la prieure nus dans une baignoire. Le délire de la sœur se transforme en haine violente.

SCÈNE II Dans une rue de Loudun, de jour; un cadavre est pendu à la potence de la ville. Parmi les gens qui sortent de l'église, le pharmacien Adam et le chirurgien Mannoury parlent du Père Grandier et de sa liaison avec la jeune veuve Ninon.

SCÈNE III Ninon et Grandier sont couchés ensemble dans une baignoire: la scène apparaît presque comme la continuation de la vision de Jeanne.

SCÈNE IV Dans une rue de Loudun, Adam et Mannoury devisent tout en marchant. Survient Grandier, avec qui ils échangent quelques civilités. Le pharmacien porte un panier contenant la tête de l'homme qu'ils avaient vu pendu, achetée à des fins scientifiques; après que Grandier s'est éloigné, ils continuent à faire des allusions indignées à la moralité du prêtre.

SCÈNE V Le Père Grandier entre dans l'église, s'agenouille devant l'autel et, angoissé, essaye de prier.

SCÈNE VI Après la sortie de Grandier, Jeanne et sœur Claire font leur entrée dans l'église; la prieure, après avoir posé à Claire des questions sur la beauté de Grandier, tente de se concentrer dans la prière, mais peu après le prêtre est de retour. Jeanne se retourne et dès qu'elle le voit prend la fuite en criant.

SCÈNE VII Adam et Mannoury entrent dans l'église en discutant de la possibilité de trouver des preuves contre Grandier pour arriver à dresser contre lui un acte d'accusation; puis ils s'éloignent ensemble.

SCÈNE VIII La jeune Philippe Trincant confesse au Père Grandier qu'elle a conçu des pensées impures à l'égard d'un homme. Répondant aux questions du prêtre, elle admet que cet homme, c'est justement lui; Grandier l'attire à l'intérieur du confessionnal.

SCÈNE IX Sur les remparts de Loudun le baron de Laubardemont, commissaire du Roi, donne à Jean d'Armagnac, gouverneur de la province, l'ordre de raser les fortifications de la ville. Cet ordre, suggéré au Roi par Richelieu, veut empêcher que les murs n'offrent éventuellement une protection aux huguenots en révolte. Le gouverneur refuse d'exécuter l'ordre et il est soutenu en cela par l'intervention de Grandier.

SCÈNE X Adam et Mannoury, dans la rue, continuent à discuter sur la manière de prendre le Père Grandier en faute.

SCÈNE XI Dans le couvent de Sainte-Ursule, Jeanne se promène avec le Père Mignon, un vieux prêtre qui a accepté la charge de directeur de conscience du couvent (celle-là même que le Père Grandier avait déclinée); Jeanne confesse au Père Mignon qu'elle est troublée par des visions terribles et qu'elle a vu au pied de son lit un prêtre avec le visage du Père Grandier qui proférait des obscénités.

SCÈNE XII Dans la pharmacie, le Père Mignon confie à Adam et à Mannoury qu'il a pris contact avec le Père Barré, curé de Chinon, pour pratiquer un exorcisme sur la Mère Jeanne; le pharmacien promet son aide. On entend frapper à la porte: c'est le baron de Laubardemont, à la recherche de renseignements sur Grandier.

SCÈNE XIII Dans sa cellule du couvent de Sainte-Ursule, Jeanne est agenouillée et prie, encore troublée par la pensée de Grandier. Entrent précipitamment Adam, Mannoury, le Père Mignon et les Pères Barré et Rangier, exorcistes. Harcelée par les questions de Barré, Jeanne commence tout à coup à se contorsionner, et répond en disant qu'elle est Asmodeus, le démon de la luxure, entré dans son corps grâce à l'aide d'un ami, le Père Grandier.

ACTE II

SCÈNE I À l'église. L'exorcisme sur Jeanne commence. La prieure est agenouillée devant Barré, Rangier, Mignon et les Ursulines en prière. Le Père Barré s'adresse à la Mère Jeanne en latin; il invoque le démon Asmodeus, qui répond par des railleries. Le prêtre demande alors l'aide du pharma-

cien, qui prépare un clystère avec de l'eau bénite. Jeanne essaye de retenir les prêtres et le pharmacien, mais ils ne la croient pas et elle est tout de même soumise au traitement.

SCÈNE II Jean d'Armagnac et le juge de Loudun, Guillaume de Cerisay, rencontrent Grandier et après l'avoir averti que dans l'affaire de la Mère Jeanne on continue à parler de lui comme d'un corrupteur diabolique, ils lui demandent s'il ne pense pas qu'il soit opportun de prendre des mesures pour sa défense. Grandier réplique qu'il n'a rien à se reprocher et invoque l'aide de Dieu pour Jeanne.

SCÈNE III Dans la cellule de Jeanne au couvent de Sainte-Ursule, Barré, Rangier, Mignon, Adam, Mannoury et Cerisay sont de nouveau en train d'interroger la prieure. Tandis qu'on entend les Ursulines prier, elle raconte, avec sa voix, comment Grandier s'est introduit une nuit dans le couvent en compagnie de six hommes, et comment il a tiré de leurs cellules la prieure et six sœurs pour les emmener à la chapelle: il y aurait ensuite célébré une sorte de messe noire orgiaque. Le juge Guillaume de Cerisay n'est pas convaincu de la véracité de ce qu'elle affirme, et malgré les résistances du Père Barré, il ordonne qu'on suspende l'exorcisme.

SCÈNE IV Entrent Grandier et d'Armagnac; le gouverneur a reçu une lettre de Paris par laquelle on l'informe que si le Roi est de son côté à propos de la question des fortifications, Richelieu et son confesseur ne manquent pas d'exercer des pressions. Grandier, qui a soutenu la cause du gouverneur, commence à se rendre compte qu'il est en danger.

SCÈNE V Dans l'église de Loudun. Philippe informe Grandier qu'elle est enceinte, mais le prêtre se borne à lui conseiller de demander de l'aide à son père. Il se sent désormais seul et perdu.

SCÈNE VI Dans la pharmacie, Adam, Mannoury, Rangier et Mignon sont rejoints par le Père Barré qui annonce que l'Archevêque l'a empêché d'entrer dans le couvent et a interdit de poursuivre l'exorcisme.

SCÈNE VII Dans le jardin du couvent. Depuis que l'Archevêque, considérant les affirmations de Jeanne comme non véridiques, a pris sa décision, les religieuses vivent dans un état d'isolement honteux. Certaines d'entre elles, parmi lesquelles Louise, Claire et Gabrielle, se plaignent à la Mère Jeanne; cette dernière leur demande, sournoisement, pourquoi elles ne demandent pas au diable de leur donner un coup de main.

SCÈNE VIII Sur les fortifications de la ville, la nuit, Armagnac et le juge Cerisay se rencontrent. Le gouverneur a reçu l'ordre de raser les murs de la ville: c'est donc Richelieu qui a gagné. Avec le démantèlement des murs la

ville perd son indépendance et le gouverneur son pouvoir. Arrive également Grandier; on l'informe qu'il est en danger.

SCÈNE IX Dans l'église, Jeanne et les sœurs sont conduites par le Père Mignon devant le commissaire du Roi Laubardemont. Contre l'avis de l'Archevêque, elles soutiennent qu'elles sont possédées par le diable. Mignon menace les sœurs de la damnation éternelle pour avoir menti, étant donné que les diables ne se manifestent pas personnellement; alors chacune commence à révéler, au milieu des hurlements et des convulsions, la voix de son démon. L'exorcisme peut recommencer, et cette fois-ci avec le plus de publicité possible: tandis qu'on rappelle le Père Barré, les portes de l'église s'ouvrent grand et Laubardemont court à Paris pour demander la présence d'un représentant de la Cour.

SCÈNE X Une grande foule s'est rassemblée pour la reprise de l'exorcisme; le prince du sang Henri de Condé lui-même est arrivé en ville en tant qu'envoyé de la Cour. La voix du démon Léviathan parle en Jeanne et renouvelle les accusations contre Grandier. Le prince de Condé, grâce à un stratagème, réussit à démasquer ces fausses possessions: à l'aide d'une boîte qui contient, dit-il, une précieuse relique, il arrive à obtenir la libération de Jeanne; mais lorsque celle-ci s'agenouille devant lui pour le remercier, le prince montre que la boîte était vide. Aussitôt après l'enfer se déchaîne dans la foule: diverses personnes, dont Mignon et Rangier, sont prises de frénésie et d'hystérie et les diables semblent avoir envahi la multitude tout entière. Dans la confusion générale, Grandier, qui essayait d'entrer dans l'église, est arrêté sur l'ordre de Laubardemont.

ACTE III

SCÈNE I Dans sa cellule, le Père Grandier attend son procès et médite sur sa condition. Le geôlier Bontemps l'avertit du fait que plus de trente mille personnes sont arrivées en ville pour assister à son exécution. Grandier prie et voudrait se confesser au vieux Père Ambrose, entré dans sa cellule. Parallèlement, deux autres dialogues se déroulent: d'un côté Jeanne est tourmentée par les remords et cherche en vain un réconfort auprès du Père Mignon, de l'autre Mannoury et Adam discutent de l'exécution. Bontemps, revenu dans la cellule de Grandier, l'avertit que le Père Ambrose est invité à sortir. Resté seul, Grandier sent la foi renaître en lui.

SCÈNE II Laubardemont entre dans la cellule où se trouvaient Adam et Mannoury et annonce que Grandier a été condamné. Ce dernier, qui affiche un calme extraordinaire, est introduit à son tour dans la cellule et pré-

paré pour l'exécution: il est donc dépouillé des habits sacerdotaux et complètement rasé; Bontemps reçoit également l'ordre de lui arracher les ongles.

SCÈNE III Sur la place, où une foule énorme de curieux s'est rassemblée; le greffier lit à Grandier la sentence: il sera d'abord conduit devant l'église Saint-Pierre et le couvent de Sainte-Ursule pour demander pardon, puis torturé et enfin brûlé vif sur le bûcher. Laubardemont lui soumet une feuille avec une confession: en la signant il pourrait éviter au moins la torture; mais Grandier refuse résolument.

SCÈNE IV Jeanne, en vêtement de pénitente, avec une corde autour du cou, est tourmentée par les remords; elle voudrait se suicider, mais les sœurs l'en empêchent.

SCÈNE V Dans une cellule de la prison, Grandier est soumis plusieurs fois à de violentes tortures, mais il continue à refuser de signer la fausse confession. Le plus acharné est Barré, qui prétend que le diable a rendu le prêtre insensible à la douleur.

SCÈNE VI La procession.

SCÈNE VII Grandier, vêtu exactement comme la Mère Jeanne l'avait vu dans son délire du début, est conduit devant le couvent de Sainte-Ursule; on lui intime l'ordre de demander pardon à Jeanne: tous deux se regardent pour la première fois en face. Grandier ne peut pas demander pardon pour ce qu'il n'a pas commis; il invoque la miséricorde de Dieu pour les sœurs. Il est ensuite mené au bûcher, qu'il affronte avec sérénité. Tandis que les flammes commencent à se propager, Jeanne lui apparaît en prière et encore une fois le Père Grandier implore pour elle, ainsi que pour ses autres ennemis, la miséricorde divine.

(Traduction d'Irène Imbert Molina)

SYNOPSIS

ACT I

The action takes place in Loudun, France, in 1634.

SCENE 1 In her cell in the convent of Saint Orsola, the deformed Mother Superior Sister Jeanne, hysterically in love with a man she has never seen, the vicar of the church of Saint Peter, Father Grandier, has a series of visions: the priest is being led to the stake, wearing a heretic's garments and conspicuous signs of torture. Grandier defends himself against the accusations of the royal commissioner de Laubardemont, denying all charges and invoking God's mercy. Sister Jeanne is startled out of her delirium by the entrance of Sister Claire. The Ursuline gives the Mother Superior a letter from Grandier, in which he declines the appointment as spiritual advisor to the convent. After Sister Claire goes out, the Mother Superior has a vision of Grandier and the young widow Ninon, the priest's lover, naked in a bath-tub. Her delirium is transformed into violent loathing.

SCENE 2 In a street of Loudun, in the daytime. A body is hanging from the gallows in front of the church. Among the people leaving the church, the chemist Adam and the surgeon Mannoury are talking about Father Grandier and his relationship with the young widow Ninon.

SCENE 3 In a bath-tub, Grandier and Ninon are caressing; the scene seems to be the continuation of Sister Jeanne's vision.

SCENE 4 In a street of Loudun, Adam and Mannoury are walking and chatting together. They meet Grandier, with whom they exchange some polite remarks. The pharmacist is carrying a basket which contains the head of the man they saw hanged, bought for scientific purposes. Grandier goes on his way, and the two men continue to make indignant allusions to his morality.

SCENE 5 Father Grandier enters the church, kneels in front of the altar, and distressed, tries to pray.

SCENE 6 After Father Grandier leaves the church, Sister Jeanne and Sister Claire enter; the Mother Superior, after asking Clair to describe Grandier's good looks, tries to concentrate in prayer, but the priest soon re-enters. Sister Jeanne turns, and seeing him, cries out and flees.

SCENE 7 Adam and Mannoury enter the church and whisper together about the possibility of finding evidence against Grandier in order to bring him to trial. They then exit together.

SCENE 8 The young Philippe Trincant confesses to Father Grandier to have had impure thoughts about a man. Answering the priest's questions, she admits that the man is Grandier; he then draws her to him in the confessional.

SCENE 9 Atop the walls of the city, the royal commissioner, Baron de Laubardemont, gives the mayor of Loudun, Jean d'Armagnac, the order to have the walls destroyed. The order, proposed to the King by Richelieu, would prevent the possibility of the walls offering protection to the Huguenots in revolt. The mayor refuses to carry out the order, and is supported by the intervention of Grandier.

SCENE 10 Adam and Mannoury, in the street, continue to discuss how to frame Father Grandier.

SCENE 11 In the convent of Saint Orsola, Sister Jeanne is taking a walk with the elderly Father Mignon. The priest has accepted the assignment of spiritual advisor of the convent (the same appointment that Father Grandier declined). Sister Jeanne confesses to Father Mignon to be troubled by horrible visions; she has even seen, at the foot of her bed, a priest with the face of Father Grandier uttering obscenities to her.

SCENE 12 At the chemist's, Father Mignon tells Adam and and Manmoury in confidence that he has contacted Father Barré, vicar of Chinon, to perform an exorcism on Sister Jeanne; the chemist promises his help. A knock is heard at the door: it is the Baron de Laubardemont looking for information about Father Grandier.

SCENE 13 In her cell in the convent of Saint Orsola, Sister Jeanne is kneeling in prayer, still disturbed by thoughts of Grandier. She is interrupted by the precipitous entrance of Adam, Mannoury, Father Mignon, and the exorcists Father Barré and Father Rangier. Pressed by Barré's questions, she suddenly begins to writhe, and answers saying she is Asmodeus, the demon of lust, who entered her body with the help of a friend, Father Grandier.

ACT II

SCENE 1 In church, the exorcism of Sister Jeanne has begun. The Mother Superior is kneeling in front of Barré, Rangier, Mignon, and the Ursulines in prayer. Father Barré addresses Sister Jeanne in Latin, invoking the demon Asmodeus, who answers scornfully; the priest asks the help of the chemist,

who prepares an enema of holy water. The nun tries to stop the priests and chemist, but they don't believe her, and subject her to the treatment.

SCENE 2 Jean d'Armagnac and the judge of Loudun, Guilleame de Cerisay, meet Grandier, and warning him that he continues to be named as the diabolic corrupter in the case of Sister Jeanne, ask him if it wouldn't be advisable to take measures in his defence. Grandier repeats that he has done nothing to reproach himself for, and invokes God's help for the nun.

SCENE 3 In Sister Jeanne's cell in the convent of Saint Orsola, Barré, Rangier, Mignon, Adam, Mannoury and de Cerisay are again questioning the Mother Superior. While the Ursulines are heard in prayer, Jeanne, in her own voice, tells how Grandier slipped into the convent at night in the company of six other men, and how they removed the Mother Superior and six nuns from their cells and took them to the chapel; there they celebrated a sort of orgiastic black mass. Judge de Cerisay is not convinced that Jeanne's claims are true, and despite the resistance of Father Barré, orders the suspension of the exorcism.

SCENE 4 Grandier and d'Armagnac enter. The mayor has received a letter from Paris which informs him that the King is on his side concerning the issue of fortifications, but that Richelieu and his spiritual advisors are putting pressure on him. Grandier, having supported the cause, begins to realize the danger he is in.

SCENE 5 In the church of Loudun, Philippe informs Grandier that she is pregnant, but the priest manages only to advise her that she should get help from her father. He feels, at this point, lost and alone.

SCENE 6 At the chemist's, Adam, Mannuory, Rangier, and Mignon are gathered. Father Barré enters, announcing that the Archbishop has forbidden his access to the convent and has ordered the suspension of the exorcism.

SCENE 7 In the garden of the convent. Ever since the Archbishop, deeming Sister Jeanne's claims untrue, made his decision, the nuns have been living in a state of shameful isolation. A number of them, including Louise, Claire, and Gabrielle, complain to Sister Jeanne; she asks them insidiously why they don't ask the help of the devil.

SCENE 8 On the fortifications of the city, at night, d'Armagnac meets judge de Cerisay. The mayor has received the order to demolish the walls; Richelieu has therefore won. With the tearing down of the walls, the city loses its independence, and the mayor, his power.

SCENE 9 In church, Jeanne and the group of nuns are brought by Father

Mignon before the royal commissioner de Laubardemont. The nuns, despite the opinion of the Archbishop, maintain to have been visited by the devil. Mignon, knowing that demons do not reveal themselves directly, threatens them with eternal damnation for having lied; at this point, each of them begins to reveal, amidst screams and contortions, the voice of their own demon. The exorcism can resume, and this time with as much publicity as possible; while Father Barré is called back, the doors of the church are thrown open, and de Laubardemont hurries to Paris to request the presence of a representative of the court.

SCENE 10 A large crowd has gathered for the resumption of the exorcism. Even Prince Henri de Condé (of royal blood) has arrived in the city as envoy of the court. Sister Jeanne speaks in the voice of the demon Leviathan, and renews the accusations against Grandier. With a stratagem, Prince de Condé manages to expose the falsity of the possession: by using a box, which he claims contains a precious relic, he manages to obtain Sister Jeanne's liberation; however, when she kneels to thank him, he shows the box to be empty. Immediately, all hell breaks out: various persons, including Mignon and Rangier, are overcome with frenzy and hysterics, and it seems that demons have pervaded the entire crowd. In the general confusion, Grandier, who was trying to enter the church, is arrested under de Laubardemont's orders.

ACT III

SCENE 1 In his cell, Father Grandier is waiting for his trial and meditating on his situation. The prison guard Bontemps informs him of the fact that thirty thousand people have arrived in the city to witness his execution. Grandier prays, and wants to confess to the elderly Father Ambrose, who has entered the cell. At the same time, two other dialogues are taking place: on one side, Sister Jeanne is tormented by remorse, and seeks in vain Father Mignon's comfort; on the other, Mannoury and Adam discuss the execution. Bontemps, returning to Grandier's cell, announces that Father Ambrose has been asked to exit. Alone, Grandier feels his faith renewed.

SCENE 2 De Laubardemont enters the cell where Mannoury and Adam have been talking, and announces that Grandier has been condemned. Grandier, appearing remarkably calm, is shown into the cell, and is prepared for the execution: his sacred vestments are removed and he is shaven completely; finally, Bontemps is ordered to rip out his fingernails.

SCENE 3 In the square, where an enormous crowd of onlookers has gathered. The Chancellor reads Grandier his sentence: first, he will be taken to

the church of Saint Peter and the convent of Saint Orsola to ask forgiveness, then he'll be tortured, and finally, burned at the stake. De Laubardemont presents him with a written confession, which, if he signs, could spare him the torture, but he firmly refuses.

SCENE 4 Sister Jeanne, dressed as a penitent, and with a noose around her neck, is tormented by remorse; she wants to kill herself, but the sisters prevent it.

SCENE 5 In a prison cell, Grandier is repeatedly subjected to violent torture, but refuses to sign the false confession. The fiercest is Barré, who maintains that the devil has made the priest insensitive to pain.

SCENE 6 The procession.

SCENE 7 Grandier, dressed just as Sister Jeanne saw him in her delirium at the beginning, is taken to the convent of Saint Orsola; he is ordered to ask for Sister Jeanne's forgiveness. The two of them face each other for the first time. Grandier cannot ask forgiveness for something he hasn't done; instead, he invokes God's mercy for the sisters. He is then led to the stake, which he confronts with serenity. While the flames begin to flare up, Sister Jeanne appears to him in prayer, and he again invokes for her, and everyone else, divine grace.

(Translation by Cheryl Mengle)

DIE HANDLUNG

I. AKT

Die Handlung spielt in Loudun in Frankreich im Jahr 1634.

SZENE 1 In ihrer Zelle im Kloster von Sankt Ursula hat die mißgestaltete Priorin Schwester Jeanne eine Reihe von Visionen. Sie ist hysterisch verliebt in einen Mann, den sie nie gesehen hat, den Vikar der Kirche St. Peter, Vater Grandier, und der Priester erscheint ihr, während er zum Scheiterhaufen geführt wird: er trägt das Ketzergewand und die auffallenden Zeichen erlittener Folter und verteidigt sich gegen die Anklagen des Königlichen Kommissars de Laubardemont, indem er jede Schuld zurückweist und die Barmherzigkeit Gottes anruft. Schwester Jeanne wird von Schwester Claire aus ihrem Delirium geholt. Die Ursuline bringt ihrer Priorin einen Brief von Grandier, in dem der Priester das Amt des geistigen Beraters des Klosters zurückweist. Nachdem Schwester Claire gegangen ist, erscheinen der Priorin in einer Vision Grandier und die junge Witwe Ninon, die seine Geliebte ist, nackt in einem Badezuber. Das Delirium der Nonne verwandelt sich in heftigen Haß.

SZENE 2 In einer Straße von Loudun, am Tag; am Galgen vor der Kirche hängt ein Gerichteter. Unter den Leuten, die aus der Kirche kommen, befinden sich auch der Apotheker Adam und der Arzt Mannoury, die von Vater Grandier und seinem Verhältnis zu Ninon, der jungen Witwe, sprechen.

SZENE 3 In einem Badezuber weilen Grandier und Ninon im zärtlichen Spiel beieinander: die Szene scheint fast wie eine Fortsetzung der Vision von Schwester Jeanne.

SZENE 4 Auf einer Straße in Loudun unterhalten sich Adam und Mannoury. Grandier kommt hinzu, mit dem die beiden wenige Höflichkeiten austauschen. Der Apotheker hat in einem Korb den Kopf des Mannes bei sich, den sie erhängt gesehen hatten und den er zu wissenschaftlichen Zwecken erworben hat. Nachdem sich der Priester entfernt hat, machen die beiden weiter entrüstete Anspielungen auf die Moral des Geistlichen.

SZENE 5 Vater Grandier tritt in die Kirche und kniet vor dem Altar nieder. Er ist beunruhigt und versucht zu beten.

SZENE 6 Nachdem Vater Grandier gegangen ist, treten Schwester Jeanne und Schwester Claire in die Kirche; die Priorin fragt Claire zunächst, ob sie schön sei, und versucht sich dann im Gebet zu sammeln. Nach kurzer Zeit kehrt der Pfarrer in die Kirche zurück. Schwester Jeanne dreht sich um und flieht schreiend, kaum daß sie ihn gesehen hat.

SZENE 7 Adam und Mannoury treten in die Kirche. Sie sprechen heimlich über die Möglichkeit, Beweise gegen Grandier zu finden, um ihm den Prozeß machen zu lassen. Dann entfernen sie sich gemeinsam.

SZENE 8 Die junge Philippe Trincant beichtet bei Vater Grandier, unreine Gedanken über einen Mann gehabt zu haben. Indem sie auf die Fragen des Priesters antwortet, gesteht sie, daß es er selbst sei. Vater Grandier zieht sie zu sich in den Beichtstuhl hinein.

SZENE 9 Auf der Stadtmauer übergibt der Königliche Kommissar Baron de Laubardemont dem Bürgermeister von Loudun, Jean d'Armagnac, den Befehl, die Befestigungsmauer der Stadt schleifen zu lassen. Der Befehl, der dem König von Richelieu eingegeben wurde, will verhindern, daß die Mauern den rebellierenden Hugenotten Schutz gewähren könnten. Der Bürgermeister weigert sich, den Befehl auszuführen, und wird darin von dem hinzutretenden Grandier bestärkt.

SZENE 10 Adam und Mannoury diskutieren auf der Straße erneut darüber, wie man Vater Grandier in die Enge treiben könnte.

SZENE 11 Im Ursulinenkloster geht Schwester Jeanne mit dem alten Vater Mignon spazieren. Der Priester hat die Aufgabe des geistlichen Beraters des Klosters angenommen – die Aufgabe, die Vater Grandier ausgeschlagen hatte. Schwester Jeanne beichtet Vater Mignon, von schrecklichen Visionen heimgesucht zu werden und zu Füßen ihres Bettes einen Geistlichen mit den Zügen Vater Grandiers gesehen zu haben, der Obszönitäten ausgesprochen hätte.

SZENE 12 In der Apotheke vertraut Vater Mignon Adam und Mannoury an, den Vikar von Chinon, Vater Barré, gebeten zu haben, einen Exorzismus an Schwester Jeanne vorzunehmen. Der Apotheker verspricht seine Hilfe. Man hört Klopfen an der Tür: es ist Baron de Laubardemont, der Informationen über Vater Grandier einholen will.

SZENE 13 In ihrer Zelle im Ursulinenkloster kniet Schwester Jeanne im Gebet, noch verstört von dem Gedanken an Grandier. Überstürzt treten Adam, Mannoury, Vater Mignon sowie die Exorzisten Vater Barré und Vater Rangier herein. Gedrängt von den Fragen Barrés beginnt Schwester Jeanne plötzlich, sich zu winden, und antwortet, sie sei Asmodeus, der Dämon der

Wollust, der in den Körper der Schwester eingetreten sei, und zwar dank der Hilfe eines Freundes: Vater Grandier.

2. AKT

SZENE 1 In der Kirche beginnt der Exorzismus an Schwester Jeanne. Die Priorin kniet vor Barré, Rangier, Mignon und den betenden Ursulinen. Vater Barré wendet sich auf lateinisch an Schwester Jeanne und ruft den Dämon Asmodeus an, der mit Worten des Spotts antwortet. Der Priester bittet nun den Apotheker um Hilfe, der ein Klistier mit geweihtem Wasser vorbereitet. Die Nonne versucht, die Priester und den Apotheker aufzuhalten, findet aber kein Gehör und wird der Behandlung unterzogen.

SZENE 2 Jean d'Armagnac und der Richter von Loudun, Guillaume de Cerisay, treffen Grandier und warnen ihn, daß er in der Angelegenheit von Schwester Jeanne weiterhin als teuflischer Einfluß genannt würde. Sie fragen ihn, ob er es nicht für angemessen halte, Maßnahmen für seine Verteidigung zu treffen. Grandier antwortet, nichts getan zu haben, dessen er sich schuldig fühlen müßte, und ruft die Hilfe Gottes für die Priorin an.

SZENE 3 In der Zelle von Schwester Jeanne im Kloster der Heiligen Ursula befragen Barré, Rangier, Mignon, Adam, Mannoury und de Cerisay erneut die Priorin. Während man die Ursulinen im Gebet hört, erzählt sie mit ihrer eigenen Stimme, wie Grandier eines Nachts in Begleitung von sechs Männern in das Kloster eingedrungen sei, wie diese dann die Priorin und sechs Nonnen aus ihren Zellen geholt hätten, um sie in die Kapelle zu bringen und dort dann eine Art orgiastischer schwarzer Messe zu feiern. Der Richter de Cerisay ist nicht von der Wahrheit dessen überzeugt, was die Nonne behauptet, und ordnet trotz des Widerstands von Vater Barré an, den Exorzismus abubrechen.

SZENE 4 Grandier und d'Armagnac treten ein; der Bürgermeister der Stadt hat einen Brief aus Paris erhalten, in dem er darüber informiert wird, daß der König in der Frage der Festungsanlagen auf seiner Seite sei, jedoch Richelieu und sein geistlicher Berater Druck auf ihn ausübten. Grandier, der die Sache vertreten hatte, beginnt sich darüber klar zu werden, daß er in Gefahr ist.

SZENE 5 In der Kirche von Loudun teilt Philippe Grandier mit, schwanger zu sein. Der Priester kann ihr nur den Rat geben, sich an ihren Vater zu wenden. Er fühlt sich inzwischen allein und verlassen.

SZENE 6 In der Apotheke sind Adam, Mannoury, Rangier und Mignon versammelt. Vater Barré tritt ein und kündigt an, daß der Erzbischof ihm den Zutritt zum Kloster verwehrt und befohlen habe, den Exorzismus abubrechen.

SZENE 7 Im Garten des Klosters. Seit der Erzbischof, der die Äußerungen von

Schwester Jeanne nicht für wahrheitsgetreu hält, seine Entscheidung getroffen hat, leben die Nonnen in einem Zustand beschämender Isolation. Eine Gruppe von ihnen, darunter Louise, Claire und Gabrielle, beklagen sich bei Schwester Jeanne, diese fragt sie arglistig, warum sie nicht Hilfe vom Teufel erbäten.

SZENE 8 Auf den Befestigungsanlagen der Stadt treffen sich nachts d'Armagnac und der Richter de Cerisay. Der Bürgermeister hat den Befehl erhalten, die Stadtmauer zu schleifen: Richelieu hat also gesiegt. Mit dem Einreißen der Stadtmauer verliert die Stadt ihre Unabhängigkeit und der Bürgermeister seine Macht. Es kommt auch Grandier hinzu, der darüber informiert wird, sich in Gefahr zu befinden.

SZENE 9 In der Kirche führt Vater Mignon Jeanne und die vorige Gruppe der Nonnen vor den Königlichen Kommissar de Laubardemont. Die Nonnen beteuern trotz der Einschätzung des Erzbischofs, vom Teufel heimgesucht worden zu sein. Mignon droht, da die Teufel sich nicht in Person zeigten, den Nonnen mit ewiger Verdammung, wenn sie die Unwahrheit gesagt hätten; und plötzlich beginnt jede von ihnen unter Schreien und Winden die Stimme des eigenen Teufels zu enthüllen. Der Exorzismus kann wieder aufgenommen werden, und dieses Mal mit der größtmöglichen Öffentlichkeit: während Vater Barré zurückgerufen wird, werden die Türen der Kirche weit geöffnet und de Laubardemont eilt nach Paris, um die Anwesenheit eines Vertreters vom Hof zu erbitten.

SZENE 10 Eine große Menge hat sich für die Wiederaufnahme des Exorzismus versammelt; auch der Prinz aus dem Königshaus Henri de Condé ist als Abgesandter des Hofes in der Stadt eingetroffen. Aus Schwester Jeanne spricht die Stimme des Teufels Leviathan, der die Anschuldigungen gegen Grandier wiederholt. Prinz de Condé kann mit einer List die Falschheit der Besitzergreifung demaskieren: durch die Verwendung eines Kästchens, das eine wertvolle Reliquie enthalten soll, erreicht er die Befreiung Schwester Jeannes, aber als sie davor niederkniet, um ihm zu danken, zeigt der Prinz, daß das Kästchen leer ist. Aber gleich darauf entfesselt sich die Hölle in der Menschenmenge: verschiedene Personen, darunter Mignon und Rangier, werden von Raserei und Hysterie befallen, und die Teufel scheinen von der gesamten Menge Besitz ergriffen zu haben. In der allgemeinen Verwirrung wird Grandier, der in die Kirche einzutreten versucht, auf Befehl von de Laubardemont verhaftet.

3. AKT

SZENE 1 In seiner Zelle sinnt Vater Grandier, der den Prozeß erwartet, über seine Lage nach. Der Kerkermeister Bontemps teilt ihm mit, daß über dreißigtausend Menschen in die Stadt gekommen seien, um seiner Hinrichtung bei-

zuwohnen. Grandier betet und möchte bei dem alten Vater Ambrose beichten, der in die Zelle getreten ist. Parallel finden zwei andere Dialoge statt: auf der einen Seite Schwester Jeanne, die von Reue heimgesucht wird und vergeblich Trost bei Vater Mignon sucht, und auf der anderen Seite Mannoury und Adam, die über die Hinrichtung diskutieren. Bontemps kehrt in die Zelle Grandiers zurück und bringt die Aufforderung an Vater Ambrose, hinauszugehen. Allein gelassen, fühlt Grandier in sich den Glauben wieder erstehen.

SZENE 2 In die Zelle, in der Adam und Mannoury sich aufhalten, tritt de Laubardemont ein und verkündet die Verurteilung Grandiers. Dieser spürt eine außergewöhnliche Ruhe, während er in die Zelle geführt und die Vorbereitung auf die Hinrichtung über sich ergehen läßt: er wird also von den geistlichen Paramenten entkleidet und komplett geschoren; schließlich wird dem Kerkermeister Bontemps befohlen, ihm die Nägel auszureißen.

SZENE 3 Auf dem Platz, auf dem sich eine riesige Menge Neugieriger versammelt hat, liest der Gerichtsvorsteher Grandier das Urteil vor: er wird zunächst vor die Kirche St. Peter und das Ursulinenkloster geführt, um dort um Vergebung zu bitten, dann gefoltert, schließlich auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden. De Laubardemont legt ihm ein Blatt mit einem Geständnis vor, durch dessen Unterschrift er wenigstens die Folter abwenden könnte, aber Grandier lehnt strikt ab.

SZENE 4 Schwester Jeanne, im Büßerkleid und mit einer Schlinge um den Hals, wird von Gewissensbissen gequält. Sie möchte sich umbringen, aber ihre Mitschwestern verhindern es.

SZENE 5 In einer Gefängniszelle wird Grandier wiederholt einer grausamen Folter unterzogen, weigert sich aber weiterhin, das falsche Bekenntnis zu unterschreiben. Der verbissenste ist Barré, der behauptet, der Teufel hätte den Pfarrer unempfindlich gegen den Schmerz gemacht.

SZENE 6 Die Prozession.

SZENE 7 Grandier wird in genau der Kleidung, in der ihn Schwester Jeanne in ihrem Delirium am Anfang gesehen hatte, vor das Ursulinenkloster geführt. Er wird aufgefordert, Schwester Jeanne um Vergebung zu bitten: die beiden sehen sich zum ersten Mal von Angesicht zu Angesicht. Grandier kann nicht um Verzeihung bitten für etwas, das er nicht begangen hat, er erfleht dafür Gottes Barmherzigkeit für die Nonnen. Dann wird er zum Scheiterhaufen geführt, dem er ruhig begegnet. Während die Flammen zu lodern beginnen, erscheint ihm Schwester Jeanne im Gebet und noch einmal ruft Vater Grandier für sie und für seine Feinde die göttliche Gnade an.

(Übersetzung von Annette Seimer)



In alto: un'immagine del film *Madre Giovanna degli angeli* (1961) del regista polacco Jerzy Kawalerowicz.

In basso: un'immagine del film *I diavoli* (1971) del regista inglese Ken Russell.

faci hoc anno de die
- 1677

[illegible]

Il patto con i poteri infernali, presumibilmente firmato da padre Urbain Grandier e controfirmato da Lucifero, Belzebù, Satana, Leviathan. Il documento si riferisce ai fatti che avvennero a Loudun nel 1634.

LA STRUTTURA DELL'OPERA E L'ORGANICO STRUMENTALE

a cura di
Enrico M. Ferrando

ATTO I

- SCENA I *Nella cella di Jeanne*
Coro, Jeanne, Grandier, il Cancelliere del Tribunale,
de Laubardemont, Soldati, Claire, Ninon
«Ich will einen Weg finden zu Dir» [Jeanne]
- SCENA II *In una via di Loudun*
Adam, un Farmacista, Mannoury, un Chirurgo, Ninon
«Wollen wir zusammen gehen?» [Mannoury]
- SCENA III *Grandier e Ninon in una vasca*
Ninon, Grandier
«Sag' mir, warum kommst du zu mir?» [Ninon]
- SCENA IV *In strada*
Adam, Mannoury, Grandier
«Dieser Menschenkopf erfüllt mich mit Erwartung»
[Mannoury]
- SCENA V *In chiesa*
Grandier
«Vater im Himmel» [Grandier]
- SCENA VI *In chiesa*
Jeanne, Orsoline, Claire, Grandier, due Chierici
«Rührt meinem Rücken nicht an!» [Jeanne]
- SCENA VII *In strada*
Adam, Mannoury
«Zunächst einmal muß man ein Dokument»
[Mannoury]

SCENA VIII *Nel confessionale*
Grandier, Philippe

«Du bist deiner Sünde ledig» [Grandier]

SCENA IX *Sulle mura della città*
D'Armagnac, de Laubardemont, Grandier

«Ich bin hier als Sonderkommissär Seiner Majestät»
[de Laubardemont]

SCENA X *In strada*
Adam, Mannoury

«Am Dienstag um halb sechs» [Adam]

SCENA XI *In un chiostro*
Jeanne, Padre Mignon

«Wir sind alle so froh, Vater Mignon» [Jeanne]

SCENA XII *Nella farmacia*
Mignon, Adam, Mannoury, de Laubardemont

«Ich konnte aus der Priorin weiter nichts herausbringen»
[Mignon]

SCENA XIII *Nella cella di Jeanne*

Jeanne, Suore, Grandier, Philippe, de Laubardemont, Barré,
Mignon, Mannoury, Adam, Rangier

«Ave Maria, gratia plena» [Tutti]

ATTO II

SCENA I *In chiesa*

Barré, Mignon, Rangier, Orsoline, Coro, Jeanne, Adam, Mannoury

«Exorcizo te, immundissime spiritus» [Barré]

SCENA II *D'Armagnac, Grandier, de Cerisay*

«Ihr wißt, daß Euer Name» [d'Armagnac]

- SCENA III *In una cella*
Barré, Jeanne, Mignon, Rangier, de Cerisay, Coro, Orsoline
«Liebe Schwester in Christo» [Barré]
- SCENA IV Grandier, de Cerisay, d'Armagnac, Adam, Mannoury
«Ich muß Euch danken, de Cerisay» [Grandier]
- SCENA V Grandier, Philippe
«Was gibt es?» [Grandier]
- SCENA VI *In farmacia*
Barré, Mignon, Mannoury, Rangier, Adam
«Mir ist heute abend» [Barré]
- SCENA VII *Nel giardino del convento*
Jeanne, Louise, Claire, Gabrielle
«Mutter... / Ja, Kind» [Louise/Jeanne]
- SCENA VIII *Sulle fortificazioni*
De Cerisay, d'Armagnac, Grandier
«D'Armagnac, seid Ihr es?» [de Cerisay]
- SCENA IX *In chiesa*
Mignon, Jeanne, Coro, Gabrielle, Claire, Louise,
de Laubardemont
«Vater, Wir haben Angst» [Jeanne]
- SCENA X *In strada e in chiesa*
Coro, Barré, Rangier, Carmelitane, de Condé, Jeanne, Mignon,
Gabrielle, Claire, Louise, due bassi, de Laubardemont, Grandier,
Adam, Mannoury, Philippe Trincant, il Popolo, Bambini, Guardie,
Soldati
«Alleluia!» [Coro]

ATTO III

- SCENA I *Di notte. In tre celle*
Bontemps, Grandier, Jeanne, Mignon, Padre Ambrose, Adam,
Mannoury, Coro
«Habt Ihr geschlafen?» [Bontemps]
- SCENA II *Nella terza cella*
de Laubardemont, Adam, Mannoury, Grandier, Bontemps
«Guten Morgen, ihr Herren» [de Laubardemont]
- SCENA III *In una piazza pubblica*
Il Cancelliere del Tribunale, Grandier, de Laubardemont, de Cerisay,
d'Armagnac, Barré, Mannoury, Adam, Mignon, Rangier, Soldati,
Popolo
«Urbain Grandier, Ihr seid schuldig befunden»
[il Cancelliere del Tribunale]
- SCENA IV Claire, Jeanne, Louise, Gabrielle
«Kommt hinein, teure Mutter» [Claire]
- SCENA V *Nella camera superiore*
Barré, de Laubardemont, Rangier, Bontemps, Grandier,
Jeanne, Coro, Adam, Mannoury
«Wollt Ihr gestehen?» [Barré]
- SCENA VI *La processione*
Grandier, il Cancelliere del Tribunale, de Laubardemont, Soldati,
Popolo
- SCENA VII *Nella chiesa di San Pietro. Nel convento di Sant'Orsola.*
Nel luogo dell'Autodafé
Padre Ambrose, Grandier, de Laubardemont, Jeanne, Gabrielle,
Claire, Louise, Coro, Barré, Rangier, Mignon, Soldati, Monaci,
Popolo
«Mein Sohn... / Ein Nichts...» [Ambrose/Grandier]

I diavoli di Loudun si colloca sul finire del primo periodo dell'attività creativa di Krzysztof Penderecki, nel quale il compositore polacco recepisce le tendenze dell'avanguardia degli anni Cinquanta e Sessanta, pur interpretandole attraverso una personalissima carica espressiva e comunicativa. I musicisti di quelle correnti, pur riconoscendosi nella tradizione classico-romantica (e anzi proponendosi come i legittimi eredi), propugnavano un ripensamento del linguaggio musicale che ne investisse in modo radicale tutti i parametri. In un'opera come *I diavoli* non sono dunque riscontrabili ritmo, melodia, armonia così come sono comunemente intesi: la sua struttura non può essere analizzata secondo le consuete categorie formali, né vi si possono individuare entità paragonabili alle arie, ai duetti e ai pezzi d'assieme delle opere del più comune repertorio. D'altra parte un apprezzamento di questa musica non è affatto precluso al pubblico dell'opera tradizionale, purché non si tenti di leggerla allo stesso modo di un'opera di Mozart, di Verdi o di Stravinskij. La musica dell'opera di Penderecki, in effetti, può essere apprezzata non tanto autonomamente, quanto come elemento di una unità estetica più complessa: ancor più della musica per il teatro di Mozart o di Verdi, deve essere sempre intesa nella sua intrinseca connessione con lo sviluppo della vicenda drammatica. D'altra parte la musica, pur plasmandosi sulle differenti situazioni drammaturgiche – in questo senso inserendosi nella tradizione del 'dramma musicale' – definisce una successione di entità musicali in qualche modo isolabili, che coincidono con l'articolazione in scene del libretto (opera dello stesso musicista), e che, nella maggior parte dei casi, sono connotate da una forte caratterizzazione nell'uso dei mezzi musicali: per esempio nell'Atto I, scena 1, con le sue statiche stratificazioni di suoni, si contrappone alla successiva, che procede per figure isolate e rapide interiezioni.

La successione delle scene, la loro ambientazione, e l'elenco dei personaggi che vi prendono parte sono indicate nell'indice della partitura (*I diavoli di Loudun* è pubblicato dalla casa editrice Schott di Magonza, ed è rappresentata per l'Italia dalla casa musicale Suvini Zerboni di Milano). Abbiamo riportato queste indicazioni traducendole in italiano e aggiungendo per ciascuna scena l'*incipit* testuale e specificando quale personaggio lo pronuncia.

ORCHESTRA

4 Flauti
(il II e il III anche ottavino, il IV anche flauto contralto)
2 Corni inglesi
Clarinetto in mi bemolle
Clarinetto contrabbasso
2 Saxofoni contralti
2 Saxofoni baritoni
3 Fagotti
Controfagotto

6 Corni in fa
4 Trombe in si bemolle
(la IV anche tromba in re)
4 Tromboni
2 Tube

Timpani
Tamburo militare
Tamburo a corda (caccavella)
Gran Cassa
Frustra
5 Blocchi di legno
Raganella
Guiro
Sapo cubana
Piatto
6 Piatti sospesi
2 Tamtam
2 Gong
Gong giavanese
Triangolo
Campane tubolari I
Campane tubolari II
Circa 30 tubi di metalli diversi senza altezza di suono
determinata
Campanelle da messa

Campana da chiesa

Sega

Flexafono

Nastro magnetico con scampanata

Chitarra bassa elettrica

Arpa

Pianoforte

Harmonium

Organo

20 Violini

8 Viole

8 Violoncelli

6 Contrabbassi

L'orchestra di *I diavoli di Loudun* si innesta sulla classica formazione dell'orchestra classico-romantica, con la consueta ripartizione in legni, ottoni, percussioni e archi, ma la amplia introducendovi anche strumenti di uso poco consueto: tra i flauti, per esempio, troviamo il flauto contralto, e i clarinetti (ai quali si affiancano quattro saxofoni, strumenti analoghi per caratteristiche strutturali) sono rappresentati – in assenza degli strumenti ordinari in la e in si bemolle – dal clarinetto piccolo in mi bemolle e dall'inusuale clarinetto contrabbasso, che, con il controfagotto e le due tube, contribuisce a spostare verso la regione grave il peso specifico del colore strumentale.

Per quanto riguarda gli archi non è conservata la distinzione tra violini I e II che è dettata da un'esigenza funzionale nella musica riferibile a una grammatica tradizionale, dove i 'primi' – se ci si concede una brutale semplificazione – svolgono la funzione melodica principale, mentre i 'secondi' partecipano ai disegni dell'accompagnamento. Sono invece conservate le consuete proporzioni, per cui gli archi gravi sono in numero minore di quelli più acuti. Gli archi nei *Diavoli di Loudun* sono 42 in tutto, un po' meno dei 45 archi a 'base 13' (13 violini I, 11 violini II, 9 viole, 7 violoncelli, 5 contrabbassi) normalmente impiegati dall'orchestra del Teatro Regio nel repertorio dell'Otto-Novecento: il loro numero è prescritto esattamente poiché in quest'opera la scrittura per gli archi prevede assai spesso parti individuali, e un numero prefissato di strumenti è necessario in particolare per realizzare

le 'fasce sonore', in cui si sovrappongono note diverse eseguite ciascuna da un singolo strumento.

La presenza in orchestra di organo (per ragioni pratiche si tratta non di un organo a canne ma di uno strumento elettronico a suoni campionati), harmonium e pianoforte non è del tutto inconsueta: lo è semmai la loro partecipazione simultanea, mentre più curioso è l'utilizzo della chitarra bassa elettrica (il contrabbasso normalmente impiegato nella musica rock).

Ma la più vistosa caratteristica dello strumentale dell'opera è la grande varietà degli strumenti a percussione, che contribuiscono a realizzare inconsuete sfumature timbriche. Tra questi sono familiari al pubblico i piatti, il triangolo, il tamburo militare (nel quale un meccanismo può mettere a contatto della membrana inferiore un gruppo di corde metalliche di risonanza, che producono un caratteristico sfrigolio), i tamtam, i gong (simile al tamtam, il gong ha pareti più sottili e maggiore duttilità timbrica, e presenta con maggiore evidenza il caratteristico suono fluttuante; il gong giavanese è una variante che si distingue per la particolare lavorazione a schemi decorativi e si caratterizza per la voce più profonda e il timbro più rotondo). Oltre alle normali campane tubolari (ma qui ne occorrono due serie), la partitura prescrive una campana da chiesa e le campanelle da messa, una 'scampanata' registrata e una trentina di tubi metallici dalla funzione analoga a quella delle campane tubolari, ma dal suono non intonato. I *wood-blocks*, che la partitura curiosamente definisce, in italiano, 'blocchi di legno', sono strumenti a forma di parallelepipedo, dotati di fessure su due lati; costruiti in varie taglie – il lato maggiore può essere lungo da 15 a 25 cm circa –, vengono percossi con vari tipi di battenti per produrre suoni più o meno secchi e penetranti.

Di uso poco meno frequente sono la frusta (una coppia di assicelle di legno, incernierate sul lato corto, che vengono sbattute violentemente l'una contro l'altra per produrre il caratteristico schiocco) e la raganella (una lamina di legno montata su un'intelaiatura imperniata su un manico, al quale è fissata una ruota dentata: roteando lo strumento, la lamina striscia sulla ruota dentata, producendo un gracidio penetrante. Ne esiste una variante – preferita in orchestra perché consente un migliore controllo del suono – nella quale la lamina è montata su un supporto e la ruota dentata viene azionata da una manovella). La sega è una lama d'acciaio flessibile, sfregata con un archetto da contrabbasso o percossa con una bacchetta. Un timbro analogo a quello della sega percossa è prodotto dal flexafono, o flexatone – una lamella metallica incernierata a un'impugnatura: agitando lo strumento, due sferette di legno assicurate mediante una molla su ciascuna delle due superfici della la-

mina la percuotono alternativamente producendo una sorta di tremolo lamentoso. Il guiro è ricavato da una zucca cava di forma allungata, o da una canna di bambú, lungo la quale sono intagliate delle scanalature parallele: strofinato con una bacchetta, produce un caratteristico crepitio. La sapo si ricava da una grossa canna di bambú: analoga al guiro – entrambi sono di origine cubana – ha un suono più grave, che può essere modulato coprendo parzialmente la fessura che lo percorre longitudinalmente. La caccavella, infine, è uno strumento tipicamente popolare che appartiene al genere dei tamburi 'a frizione': si suona sfregando con una mano il bastoncino fissato a una delle sue membrane, che ne viene così sollecitata e messa in vibrazione. Secondo una tendenza tipica della strumentazione contemporanea, questa grande massa strumentale, nel corso dell'opera, viene raramente impiegata nel suo complesso: al contrario ne sono isolate specifiche porzioni in funzione di caratterizzazione timbrica, e non di rado nell'opera prevale una rarefatta scrittura di impronta cameristica. Innegabilmente suggestivi sono alcuni particolari effetti, caratteristici del giovane Penderecki, che conferiscono un colore particolare al lavoro. Lungo tutta l'opera, per esempio, il compositore utilizza 'fasce sonore': sovrapposizioni statiche di suoni lungamente tenuti, in particolare dagli strumenti gravi, per delineare uno sfondo timbrico al cupo svolgersi del dramma (violoncelli e contrabbassi, soprattutto, sono utilizzati con questa funzione). Questi gruppi di suoni lungamente tenuti sono assai spesso *clusters*: agglomerati che risultano dalla sovrapposizione di note a distanza di semitono (per esempio do - do diesis - re - mi bemolle ecc.) che determinano effetti simili a quelli tipici dei suoni generati elettronicamente. La predilezione per timbri particolari determina il frequente ricorso ai suoni armonici degli archi: non ignoti alla musica tradizionale, li si produce sfiorando – anziché premendo – le corde sulla tastiera. Le corde così vibrano secondo una modalità particolare (per 'porzioni aliquote') producendo suoni assai acuti dal timbro diafano e misterioso. L'effetto con il quale si apre l'opera è una fascia sonora alla quale partecipano le campane e l'organo, ma che consiste essenzialmente in un *cluster* di suoni armonici degli archi.

Osserviamo infine che anche la scrittura per le voci del coro utilizza procedimenti analoghi a quelli impiegati per gli strumenti dell'orchestra: glissati, fasce sonore, *clusters* – effetti realizzabili adeguatamente solo da una compagine corale di qualità eccezionale, poiché richiedono ai cantanti una non comune abilità per mantenere l'intonazione individuale all'interno di complessi agglomerati di suoni.



TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999-2000



TEATRO
REGIO
TORINO

DIE TEUFEL VON LOUDUN

(I DIAVOLI DI LOUDUN)

Opera in tre atti

Libretto e Musica

di

Krzysztof Penderecki

I LIBRETTI

DIE TEUFEL VON LOUDUN

von

Krzysztof Penderecki

Oper in drei Akten

Libretto vom Komponisten

Nach *The Devils of Loudun* von Aldous Huxley,
in der Dramatisierung von John Whiting, unter Benutzung
der deutschen Übertragung des Dramas von Erich Fried

JEANNE,

Priorin des Ursulinenordens *dramatischer Sopran*

CLAIRE, Schwestern des Ursulinenordens *Mezzosopran*

GABRIELLE, Schwestern des Ursulinenordens *Sopran*

LOUISE, Schwestern des Ursulinenordens *Alt*

PHILIPPE, ein junges Mädchen *hoher Sopran*

NINON, eine junge Witwe *Alt*

VATER GRANDIER, Pfarrer von St. Peter *Bariton*

VATER BARRÉ, Vikar von Chinon *Baß*

BARON DE LAUBARDEMONT, Kommissär des Königs *Tenor*

VATER RANGIER *tiefer Baß*

VATER MIGNON, Beichtvater der Ursulinen *Tenor*

ADAM, Apotheker *Tenor*

MANNOURY, Chirurg *Bariton*

D'ARMAGNAC, Bürgermeister *Sprechstimme*

DE CERISAY, Stadtrichter *Sprechstimme*

PRINZ HENRI DE CONDÉ, Gesandter des Königs *Bariton*

VATER AMBROSE, ein alter Priester *Baß*

BONTEMPS, Kerkermeister *Baß-Bariton*

GERICHTSVORSTEHER *Sprechstimme*

Ursulinen, Karmeliter, Volk, Kinder, Wachen, Soldaten

[© B. Schott's Söhne, Mainz, 1969]

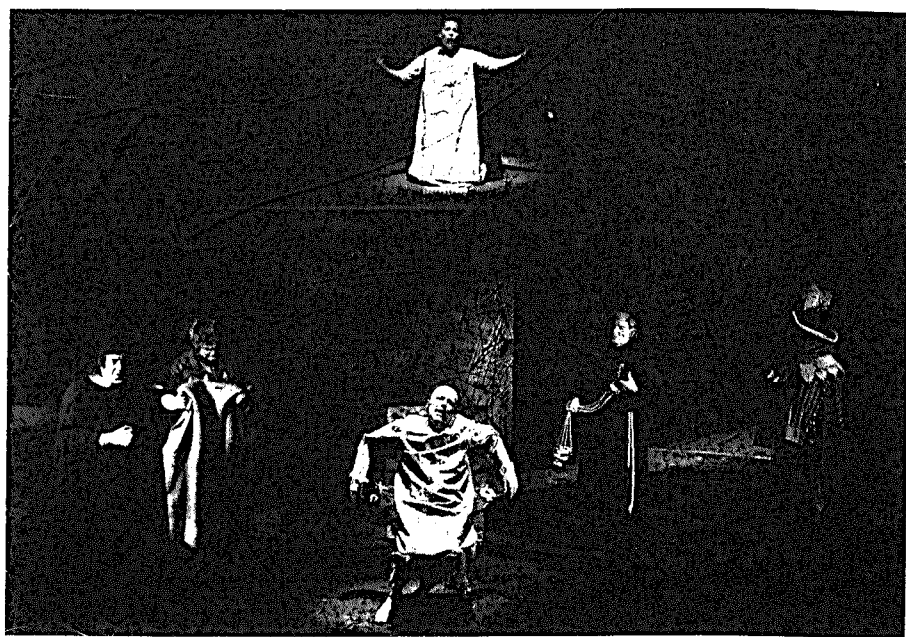
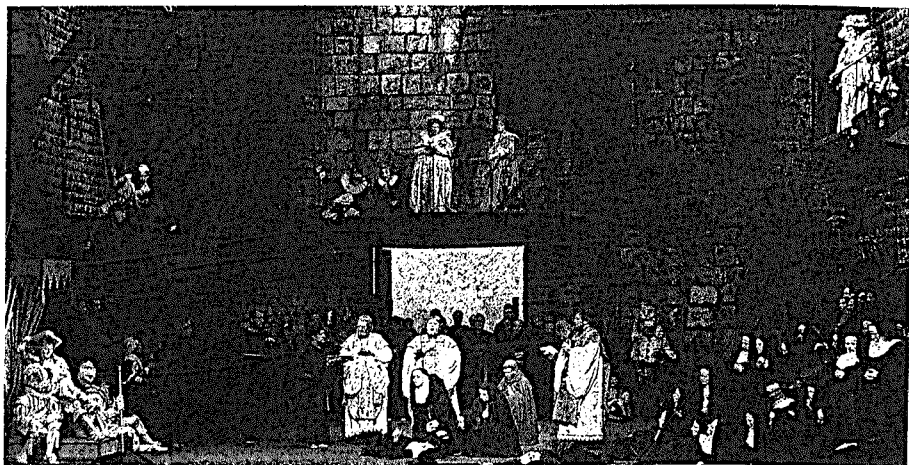
I DIAVOLI DI LOUDUN
di
Krzysztof Penderecki

Opera in tre atti
Libretto del compositore

Opera tratta dal romanzo *I diavoli di Loudun* di Aldous Huxley,
nella versione drammatica di John Whiting

JEANNE, Priora delle Orsoline	<i>Soprano drammatico</i>
CLAIRE, Suora orsolina	<i>Mezzosoprano</i>
GABRIELLE, Suora orsolina	<i>Soprano</i>
LOUISE, Suora orsolina	<i>Contralto</i>
PHILIPPE, una giovane ragazza	<i>Soprano leggero</i>
NINON, una giovane vedova	<i>Contralto</i>
PADRE GRANDIER, Parroco di San Pietro	<i>Baritono</i>
PADRE BARRÉ, Vicario di Chinon	<i>Basso</i>
BARONE DE LAUBARDEMONT, Commissario del Re	<i>Tenore</i>
PADRE RANGIER	<i>Basso profondo</i>
PADRE MIGNON, Padre spirituale delle Orsoline	<i>Tenore</i>
ADAM, Farmacista	<i>Tenore</i>
MANNOURY, Chirurgo	<i>Baritono</i>
D'ARMAGNAC, Governatore della città	<i>Voce recitante</i>
DE CERISAY, Cancelliere	<i>Voce recitante</i>
PRINCIPE HENRI DE CONDÉ, Inviato del Re	<i>Baritono</i>
PADRE AMBROSE, un vecchio Prete	<i>Basso</i>
BONTEMPS, Capo delle guardie del carcere	<i>Basso baritono</i>
PUBBLICO CHE ASSISTE AL GIUDIZIO	<i>Voci recitanti</i>

Orsoline, Carmelitani, popolo, bambini, guardie, soldati



In alto: foto di scena dei *Diavoli di Loudun*, prima rappresentazione assoluta ad Amburgo, Staatsoper, 20 giugno 1969.

In basso: foto di scena dei *Diavoli di Loudun*, rappresentazione di Stoccarda, Staatstheater, 1969.

I DIAVOLI DI LOUDUN / DIE TEUFEL VON LOUDUN

«Daemoni, etiam vera dicenti, non est credendum».
(Al Demonio, anche se dice il vero, non bisogna credere).
SAN GIOVANNI CRISOSTOMO

ATTO I

SCENA I

Coro, Jeanne, Grandier, il Cancelliere, de Laubardemont, soldati, Claire, Ninon.

(La cella di Jeanne. Notte. Jeanne è distesa sul letto e prega.)

CORO (Parole di scherno, risate beffarde, susurri, bisbigli.)

JEANNE

Trovare una via, sí una via
per arrivare fino a Te.
Io voglio venire e Tu mi stringerai
nelle Tue braccia sante. E noi saremo
uniti nel nostro sangue.
La mia innocenza è Tua,
Tua è l'innocenza mia.

(Nella visione di Jeanne appare Grandier. È su una sedia trasformata in barella, portata da quattro soldati. Indossa un camice da eretico imbevuto di zolfo, di un giallo vivo, e ha una corda al collo. Le sue gambe spezzate penzolano. È una ridicola bambola rotta, rasata. Il Cancelliere gli cammina accanto e lo seguono de Laubardemont e soldati. Il Cancelliere gli mette in mano un cero di due libbre.)

DE LAUBARDEMONT

Hic est descendendum! [Devi scendere!]

AKT I

SZENE 1

Chor, Jeanne, Grandier, Gerichtsvorsteher, de Laubardemont, Soldaten, Claire, Ninon.

(Jeannes Zelle. Nacht. Sie liegt auf ihrem Bett und betet.)

CHOR (Hohngespräche, Hohngelächter, Flüstern, Zischelei.)

JEANNE

Ich will einen Weg finden. Ja, ich will
einen Weg finden zu Dir. Ich werde
kommen. Du wirst mich umfassen
mit Deinen geheiligten Armen.
Das Blut wird zwischen uns fließen
und uns vereinen.
Meine Unschuld ist Dein.

(In Jeannes Vision kommt Grandier in Sicht. Er sitzt auf einem Sessel, der auf eine Art Tragbahre geschnallt ist. Er wird von vier Soldaten getragen. Er trägt ein Ketzerhemd, das mit Schwefel getränkt ist, hellgelb, und hat einen Strick um den Hals. Seine gebrochenen Beine baumeln. Er ist eine lächerliche, haarlose, zerbrochene Puppe. Der Gerichtsvorsteher geht neben ihm. De Laubardemont und Soldaten folgen nach. Der Gerichtsvorsteher gibt Grandier eine zweipfündige Kerze in die Hand.)

DE LAUBARDEMONT

Hic est descendendum!

LIBRETTO

GRANDIER

Quinam locus est? [Dove siamo?]

DE LAUBARDEMONT

Est monasterium Sanctae Ursulae.

[Al Convento di Sant'Orsola.]

(Un soldato solleva Grandier dalla barella e lo pone a terra.)

Fac, quod est faciendum!

[Fa' quanto devi!]

GRANDIER

Quis est haec femina?

[Chi è quella donna?]

DE LAUBARDEMONT

Femina in quam peccavisti.

Roga priorem illam, ut tibi ignoscat!

[La donna in cui peccasti.

Prega la Priora che ti perdoni!]

GRANDIER

Eiusmodi nihil feci. Deum Dominum solum rogare possum ut eae ignoscat.

[Niente di questo ho fatto.

Posso solo pregare Nostro Signore che la perdoni.]

(Cade con la faccia a terra e grida:)

Deus meus, quare me dereliquisti?

[Dio mio, perché mi hai abbandonato?]

(Grandier viene nuovamente sollevato sulla barella e la processione si allontana.)

JEANNE

Il sangue scorrendo tra noi ci unirà.

(Jeanne tace, poi con voce differente:)

Mi dedico umilmente al Tuo servizio.

Tu che nella Tua saggezza infinita hai posto questo visibile fardello sulla mia schiena per ricordarmi giorno dopo giorno quello che io devo portare. O mio caro Signore, mi riesce difficile girarmi nel letto

GRANDIER

Quinam locus est?

DE LAUBARDEMONT

Est monasterium Sanctae Ursulae.

(Ein Soldat hebt Grandier von der Bahre und setzt ihn auf den Boden.)

Fac, quod est faciendum!

GRANDIER

Quis est haec femina?

DE LAUBARDEMONT

Femina, in quam peccavisti.

Roga priorem illam, ut tibi ignoscat!

GRANDIER

Eiusmodi nihil feci.

Deum Dominum solum rogare possum, ut eae ignoscat.

(Er fällt nach vorne auf sein Gesicht und schreit auf:)

Deus meus, quare me dereliquisti?

(Grandier wird wieder auf die Bahre gehoben. Die Prozession geht weiter in die Ferne.)

JEANNE

Das Blut wird zwischen uns fließen und uns vereinen.

(Schweigen, dann mit anderer Stimme:)

Demütig weihe ich mich Deinem Dienst, der Du mir in Deiner unendlichen Weisheit diese sichtbare Bürde auf meinen Rücken gelegt hast, um mich Tag für Tag daran zu erinnern, was ich tragen muß. O mein lieber

e così nelle disperate ore della notte
io ricordo il fardello della Tua croce
sul lungo cammino.

(Jeanne piange.)

(Silenzio. Poi con voce ancora diversa:)

Te ne prego, mio Dio, fa' scomparir
la gobba sì che possa sdraiarmi
sulla schiena senza che la testa
mi penda.

(Silenzio.)

La via voglio trovare.

Sì, la via per arrivar a Te,
io voglio trovarla. Che la luce
del Tuo santo amore... Amen.

(Jeanne prega.)

(Claire le si avvicina.)

CLAIRE

A voi. Hanno portato or ora
questa lettera.

(Jeanne prende la lettera, la apre e la legge.)

JEANNE

Ecco, non accetta.

CLAIRE

Padre Grandier?

JEANNE *(Legge forte:)*

«Cara sorella! È col più profondo
rammarico che non posso accettare
l'invito a diventare
il consigliere spirituale della vostra casa.
Urgenti impegni in città
non me ne lasciano il tempo».

(Straccia la lettera e ne stringe a sé i pezzi.)

Grazie, suora.

Herrgott, ich finde es schwer,
mich in meinem Bett
umzuwenden, und so erinnere
ich mich in den verzweifelten Stunden
nach Mitternacht
Deiner Bürde des Kreuzes
auf dem langen Weg. *(Sie weint.)*

(Schweigen, dann mit anderer Stimme:)

Bitte, lieber Gott,
nimm meinen Höcker von mir,
so daß ich auf dem Rücken
liegen kann, ohne daß mein Kopf
zur Seite rollt.

(Schweigen.)

Ich will einen Weg finden. Ja, es gibt
einen Weg zu Dir, ich werde
ihn finden. Mag das Licht
Deiner ewigen Liebe...
Amen. *(Sie betet.) (Claire kommt zu ihr.)*

CLAIRE

Das da wurde eben an der Pforte
abgegeben.

(Jeanne nimmt von Claire einen Brief entgegen, öffnet ihn und liest.)

JEANNE

Er hat abgelehnt.

CLAIRE

Vater Grandier?

JEANNE *(liest laut:)*

«Meine teure Schwester! Es bereitet mir
tiefstes Bedauern, daß ich
Eure Einladung, geistlicher Berater
Eures Hauses zu werden, ablehnen muß.
Die dringlichen Pflichten,
die mir in der Stadt obliegen,
würden mir keine Zeit lassen».

(Jeanne reißt den Brief mitten durch und drückt ihn an sich.)

Danke, Schwester.

LIBRETTO

(Claire esce. Jeanne rimane sola.)

Questo è dunque tutto il mistero?

Su vediamo, vediamo.

(Ride.)

Io mi rivolsi verso Dio pregandolo.

No, non Dio; era un uomo!

(Sussurrato:) Grandier.

(Nella sua mente ammalata appare la visione di Ninon e Grandier nella tinozza.)

Che cosa hai fatto mai?

Cercavi di trattener le lenzuola

che cadevan giù, per celar

tutta la tua nudità? Era...

CORO *(Risata beffarda.)*

JEANNE

...tutto pudore? Ma voi giovani siete.

E lei ti pesa nelle braccia.

Lei sbadiglia e tu tremi tutto.

Tu tremi! Contro voglia.

Vedi, il sole rompe la nebbia sui campi.

Sarai inondato di luce.

Prendi quello che puoi.

Prendete tutti e due ciò che potete.

Ora, ora. È carne per il macello.

Dove sei, amore mio? Amore? Dove sei?

(Cade in ginocchio, in convulsione, Grandier e Ninon scompaiono.)

Ora? Ora, ora. O mio Dio.

È così? È così?

(Oscurità.)

(Claire geht ab. Jeanne bleibt allein.)

Was ist dieses göttliche Mysterium?

Laßt mich sehen, laßt mich sehen.

(Lachen.)

Ich wollte mich in dieser Sache

an Gott wenden. Nein, nicht Gott: Mann.

(flüsternd:) Grandier.

(Ihre krankhafte Phantasie gaukelt ihr die Erscheinung von Ninon und Grandier in der Badeszene vor.)

Was hast du da getan? Dich ausgestreckt,
um die fallenden

Bett-Tücher zu erhaschen?

Wolltest du deine Blöße bedecken? Gibt -

CHOR *(Höhnisches Gelächter.)*

JEANNE

- es da Schamgefühl? Wie jung ihr beide
ausseht! Das Mädchen ist schwer
in deinen Armen.

Sie hat gegähnt.

Und du hast den Schauer ihres Körpers
an dich gezogen. Du zitterst wider
Willen. Sieh, die Sonne zerreißt
die Dünste auf den Feldern.

Du wirst überschweimt werden
vom Tag. Nimm, was du kannst. Sollen
beide nehmen, was sie können. Jetzt.

Jetzt. Fleisch auf des Metzgers Brett.

Wo bist du, Geliebter? Liebe?

Wo bist du?

(Jeanne fällt auf die Knie, in Zuckungen. Grandier und Ninon sind nicht mehr zu sehen.)

Jetzt. Jetzt. Jetzt. O mein Gott,
ist es das? Ist es das?

(Dunkelheit.)

ATTO PRIMO

SCENA II

Adam, Mannoury, Ninon.

(Una via di Loudun di giorno. Dalla forca pende un cadavere. Gente esce dalla chiesa di San Pietro: si notano il farmacista Adam e il chirurgo Mannoury.)

MANNOURY

Noi si fa la stessa strada?

ADAM

Ma sí.

MANNOURY

Non tenermi il braccio.

ADAM

È una gran fortuna per una città
così piccola di avere un tal Pastore.
L'ho detto come se lo pensassi?

MANNOURY

E lui ha parlato,
proprio come se fosse Dio.

ADAM

Grandier?

MANNOURY

Sí, fatti e parole.

ADAM

Bada, tu. Taci.

(Ninon, una giovane vedova, esce dalla chiesa.)

MANNOURY

Tu sai quel che si dice qui?

SZENE 2

Adam, Mannoury, Ninon.

(Die Straßen von Loudun. Tag. Ein Leichnam hängt am Stadtgalgen. Aus der St. Peters-Kirche kommen Leute, darunter Adam, ein Apotheker, und Mannoury, ein Chirurg.)

MANNOURY

Wollen wir zusammen gehen?

ADAM

Ja, doch.

MANNOURY

Pack mich nicht am Ärmel.

ADAM

Eine so kleine Stadt hat wirklich Glück,
so einen Seelenhirten zu besitzen.
Habe ich das gesagt, als ob ich es
glaubte?

MANNOURY

Er hat gesprochen, als wäre
er Gott selber.

ADAM

Grandier?

MANNOURY

Ja. Worte und Taten.

ADAM

Mach den Mund zu.

(Aus der Kirche kommt Ninon, eine junge Witwe.)

MANNOURY

Hast du darüber schon gehört?

LIBRETTO

ADAM

Cioè? Ma sí, qualcosa.

MANNOURY

Ma osservalà bene con i tuoi occhi.
Io l'ho curata da medico.

ADAM

Oh, vero?

MANNOURY

Lei se ne va contenta, soddisfatta.
È tutto il contrario d'una vedova.

ADAM

Allora bisogna visitarla!

MANNOURY

Già!

(Sono giunti sotto la forca.)

ADAM

Oh, ma dondola.

MANNOURY

Che specie d'idiota è?

ADAM

Non lo so. È lì appeso da ieri.

MANNOURY

Irresistibile vista.

ADAM

A pranzo!

SCENA III

Ninon, Grandier.

(Grandier e Ninon in una vasca. La scena è la continuazione della visione di Jeanne, nella scena I, ma ora è reale.)

ADAM

Du meinst!... Gehört hab' ich etwas.

MANNOURY

Dann sieh es auch mit eigenen Augen.
Ich war bei ihr. Als Arzt.

ADAM

Ah, wirklich?

MANNOURY

Diese Zufriedenheit, dieser Gang,
da steht nicht der Witwenstand dahinter.

ADAM

Dazu braucht's einen Besuch!

MANNOURY

Stimmt.

(Sie sind unter den Galgen gekommen.)

ADAM

Hu, der baumelt.

MANNOURY

Was ist das für ein Idiot?

ADAM

Gestern abend haben sie ihn aufgehängt.

MANNOURY

Unwiderstehlicher Anblick!

ADAM

Komm essen!

SCENE 3

Ninon, Grandier.

(Grandier mit Ninon in einem Zuber. Die Szene ist die Fortsetzung von Szene 1 – Jeanne's Vision – jetzt als Realität.)

ATTO PRIMO

NINON

Dimmi. Perché vieni da me?

NINON

Sag' mir, warum kommst du zu mir?

GRANDIER

Ma tu me lo chiedi come se stessi nel tuo salotto. Dato invece come stiamo...

GRANDIER

In deinem Salon wäre das eine treffliche Frage, aber wie die Dinge liegen...

NINON

Ci sono tante belle ragazze in città...

NINON

Es gibt so hübsche junge Mädchen in der Stadt.

GRANDIER

Certo. Ma loro non rimpiangono un marito oste, né han bisogno d'esser consolate. Perciò ti visitai la prima volta.

GRANDIER

Aber sie hatten keinen reichen Weinhändler zum Mann, nach dessen Tod sie Trost brauchen. Das war der Grund meines ersten Besuches.

NINON

Io quel giorno vidi in te solamente un uomo. Vorresti essere di più?

NINON

Ich sah in dir an jenem Tag einfach einen Mann. Willst du denn mehr sein?

GRANDIER

Certo. Oppure di meno.

GRANDIER

Natürlich. Oder weniger.

NINON

Ma come puoi essere un uomo di Dio, se non sei prima un uomo?

NINON

Aber wie kannst du ein Mann Gottes sein, wenn du nicht erst ein Mann bist?

GRANDIER

Mia piccolina son domande che sono più grandi di te e della tua esperienza. La bocca...
(*La bacia.*)

GRANDIER

Mein liebes Kind, deine Fragen gehen über deine Zeit und weit über deine Erfahrung. Dein Mund...
(*Er küßt sie.*)

NINON

Sono presa di te!

NINON

Ich bin von dir besessen!

GRANDIER

Dormi ora! Oggi sei stata davvero brava. Stai bene.
(*Esce.*)

GRANDIER

Geh jetzt schlafen! Du warst heute ein gutes kleines Tierchen. Sei glücklich.
(*Grandier ab.*)

LIBRETTO

SCENA IV

SZENE 4

Adam, Mannoury, Grandier.

Adam, Mannoury, Grandier.

(Adam e Mannoury sulla strada.)

(Adam und Mannoury auf der Straße.)

MANNOURY

Questa testa d'uomo
mi riempie di aspettativa, caro Adam.

MANNOURY

Dieser Menschenkopf erfüllt mich
mit Erwartung, mein lieber Adam.

ADAM

Ma non è che una cosa molto comune.

ADAM

Ist aber ein recht weitverbreitetes
Objekt.

MANNOURY

Tutti ne hanno una sul collo,
eppure, è lì dentro che sta il nostro senno.

MANNOURY

Jeder trägt einen auf seinen Schultern;
aber denk' doch: dies ist der Wohnsitz
der Vernunft.

(Grandier s'avvicina.)

(Grandier nähert sich ihnen.)

ADAM

Guarda chi c'è!

ADAM

Sieh, wer da kommt!

ADAM, MANNOURY

Fingi di niente.

ADAM, MANNOURY

Gleichgültig spielen.

GRANDIER

Buona sera, mastro chirurgo,
mastro farmacista.

GRANDIER

Guten Abend, Meister Chirurg und
Meister Apotheke.

(I due rispondono gentilmente al saluto.)

(Die beiden verbeugen sich höflich.)

ADAM

Buona sera.

ADAM

Guten Abend.

ADAM, MANNOURY

Buona sera, buona sera, Monsieur.

ADAM, MANNOURY

Guten Abend, Monsieur.

GRANDIER

È stato bello oggi.

GRANDIER

Das war ein schöner Tag.

ADAM

Sì.

ADAM

Ja.

ATTO PRIMO

MANNOURY

Certo, sí.

GRANDIER

Che c'è lí, dentro quel cesto?

ADAM

La testa d'un uomo.

GRANDIER

D'un amico?

ADAM

D'un delinquente.

Il suo corpo questa sera...

MANNOURY

...è stato staccato dalla forca.

GRANDIER

Io spero che non l'abbiate pagata
troppo, a vantaggio della scienza.

ADAM, MANNOURY

Tre soldi.

GRANDIER

Normale. Un buon affare.
Posso vedere? Una povera cosa.

ADAM

Mannoury diceva che proprio lí dentro,
lí sta il nostro senno.

GRANDIER

Ma sí!

(Ride.)

Addio mastro chirurgo
e mastro farmacista, addio.

(Esce.)

ADAM

Puzza tutto di quella vedova.
Schifo.

MANNOURY

Allerdings.

GRANDIER

Was habt Ihr in diesem Eimer?

ADAM

Den Kopf eines Menschen.

GRANDIER

Eines Freundes?

ADAM

Eines Verbrechers.

Der Leichnam wurde abends –

MANNOURY

– vom Galgen genommen.

GRANDIER

Ich hoffe, sie haben Euch nicht
überteuert. Im Interesse der Wissenschaft.

ADAM, MANNOURY

Neun Groschen.

GRANDIER

Vernünftig. Ein guter Handel. Laßt mich
sehen. Armes Pökelfleisch.

ADAM

Mannoury hat festgestellt, daß der Sitz
der Vernunft sich hier befindet.

GRANDIER

Wie wahr!

(Er lacht.)

Ade, Meister Chirurg und Meister
Apotheker, ade!

(Grandier ab.)

ADAM

Er hat nach dieser Witwe gerochen.
Unflat.

LIBRETTO

MANNOURY

Schifo. Ma certo. Esce da casa sua.

ADAM

Stamane l'avran eccitato le ragazze
confessando i loro peccati...

MANNOURY

...e s'è sfogato poi nel letto
di quella vedova...

ADAM

...e ora viene a sbadigliarci in faccia.

MANNOURY

Ma questa sera...

ADAM

Prendi la testa e andiamo!

(Continuano per la strada ed entrano in una casa. Grandier entra in chiesa, s'inginocchia davanti all'altare e prega.)

SCENA V

Grandier.

GRANDIER

Padre che sei nei Cieli,
il desiderio del Tuo umile figlio
è di esser nella Tua grazia.
Mostrami la via!

Oppure, fa' che ci sia una via!

(Silenzio.)

O Dio, o mio Dio! Scioglimi!

Liberami! Liberami!

(Si alza e grida:)

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis, salva me,
salva me, fons pietatis!

MANNOURY

Unflat. Natürlich.

Er kam doch eben von ihr.

ADAM

Erst läßt er sich heute morgen
im Beichtstuhl von den Sünden
der jungen Mädchen kitzeln...

MANNOURY

...dann lebt er sich nachmittags im Bett
der jungen Witwe aus...

ADAM

...und dann kommt er und gähnt uns
ins Gesicht.

MANNOURY

Und heute abend...

ADAM

Nimm den Kopf und komm mit!

(Sie gehen die Straße entlang und in ein Haus. Grandier tritt in die Kirche, kniet vor dem Altar und betet.)

SZENE 5

Grandier.

GRANDIER

Vater im Himmel, zu Deiner Gnade
zu kommen, ist der Wunsch
Deines demütigen Kindes.
Zeig' mir einen Weg!

Oder laß einen Weg werden!

(Schweigen.)

O Gott, o mein Gott, mein Gott! Lasse
mich los! Befreie mich! Befreie mich!

(Er steht auf, schreit auf:)

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis, salva me,
salva me, fons pietatis! *(Er geht ab.)*

ATTO PRIMO

[O Re di maestà tremenda,
Tu che salvi per atto di pura grazia
i bisognosi di salvezza, salva me,
o fonte di pietà!]
(Esce.)

SCENA VI

Jeanne, le Orsoline, Claire, Grandier, due chierici.

(Entrano in chiesa Jeanne e le Orsoline. Jeanne è presa da un accesso di tosse. Claire le pone una mano sulla schiena.)

JEANNE

No, sulla schiena no! Claire?

CLAIRE

Sì.

JEANNE

Si dice che io abbia dei begl'occhi.
È così?

CLAIRE

Sì, madre.

JEANNE

Tanto belli che io non posso chiuderli
nemmeno per dormire. Va' con le altre.
(Claire esce, Jeanne prega:)

Tu hai dato un senso alla mia vita,
quando mi hai accolto
in questa casa delle Orsoline.
Voglio fare il mio dovere
in tutta coscienza.

(Legge un libro di preghiera.)

Oh Dio! Oh Dio!

Pregare mi è così difficile!

SZENE 6

Jeanne, Ursulinen, Claire, Grandier, zwei Mefdiener.

(Jeanne und die Ursulinen kommen in die Kirche. Jeanne bekommt einen Hustenanfall, Claire legt die Hand auf ihren Rücken.)

JEANNE

Rührt meinen Rücken nicht an! Claire?

CLAIRE

Ja?

JEANNE

Es heißt, ich habe schöne Augen.
Ist das wahr?

CLAIRE

Ja, Mutter.

JEANNE

Anscheinend so schön, daß ich sie nicht
schließen darf, nicht einmal,
um zu schlafen.

Geh zu den anderen!

(Claire geht. Jeanne betet:)

Du gabst meinem Leben Sinn, indem
Du mich in dieses Ursulinenhaus
brachtest. Ich will meine Pflicht tun
nach meinem besten Wissen und Gewissen.

(Jeanne liest in einem Erbauungsbuch.)

O Gott! O Gott! Das Beten fällt mir
so schwer...

CORO

Benedicat et custodiat nos omnipotens
et misericors Dominus, Pater et Filius
et Spiritus Sanctus! Visita, quaesumus,
Domine, habitationem istam,
et omnes insidias inimici
ab ea longe repelle! Angeli Tui sancti
habitent in ea, qui nos in pace
custodiant; et benedictio Tua
sit super nos semper per Dominum! Amen.
[Benedici e proteggi noi tutti,
o Dio onnipotente e misericordioso,
Padre e Figlio e Spirito Santo!
Ti preghiamo, o Signore,
visita questa dimora, e tieni lontano
ogni pericolo! Abitino in essa
i Tuoi santi Angeli, e ci custodiscano
in pace; e la Tua benedizione
sia su di noi per sempre! Amen.]

*(Grandier ritorna in chiesa con tutti i suoi
paramenti, accompagnato da due chierici.
Jeanne si volta, lo vede, dà un grido e si precipita
fuori della chiesa.)*

CORO

Confiteor Deo omnipotenti,
beatae Maria semper Virgini,
beato Michaeli Archangelo,
beati Joanni Baptistae, sanctis Apostolis
Petro et Paulo, et omnibus Sanctis,
quia peccavi nimis cogitatione verbo et
opere: mea culpa, mea culpa,
mea maxima culpa.
[Confido in Dio onnipotente,
nella beata Maria sempre Vergine,
nel beato Michele Arcangelo,
nel beato Giovanni Battista,
nei Santi Apostoli Pietro e Paolo,
e in tutti i Santi, perché peccai
in pensieri, parole ed opere:
per mia colpa, mia colpa,
mia grandissima colpa.]

(Svanisce sussurrando.)

CHOR

Benedicat et custodiat nos omnipotens
et misericors Dominus, Pater et Filius
et Spiritus sanctus! Visita, quaesumus,
Domine, habitationem istam,
et omnes insidias inimici
ab ea longe repelle! Angeli Tui sancti
habitent in ea, qui nos in pace
custodiant; et benedictio Tua
sit super nos semper per Dominum!
Amen.

*(Grandier kommt zurück in die Kirche im
vollen Ornat, begleitet von zwei Melodiernern.
Jeanne dreht sich um und sieht Grandier. Sie
schreit auf und flieht aus der Kirche.)*

CHOR

Confiteor Deo omnipotenti,
beatae Maria semper Virgini,
beato Michaeli Archangelo,
beato Joanni Baptistae, sanctis Apostolis
Petro et Paulo, et omnibus Sanctis,
quia peccavi nimis cogitatione verbo et
opere: mea culpa, mea culpa, mea culpa,
mea maxima culpa.

(Verklingt flüsternd.)

ATTO PRIMO

SCENA VII

Adam, Mannoury.

(Adam e Mannoury in chiesa.)

ADAM

Innanzi tutto... un'accusa contro
Grandier.

MANNOURY

Per prima cosa dobbiamo produrre
un documento contro di lui.

ADAM, MANNOURY

Ma certo, sí.

MANNOURY

Sappiamo del suo libertinaggio...

ADAM

...ch'è privo di morale...

MANNOURY

e che lui non ha più fede...

ADAM

Non basta!

MANNOURY

Ma sí, potrà bastare.

(Escono.)

SCENA VIII

Grandier, Philippe.

(Grandier e Philippe al confessionale. Philippe non è visibile.)

GRANDIER

Sei assolta dai tuoi peccati. C'è altro?

SZENE 7

Adam, Mannoury.

(Adam und Mannoury in der Kirche.)

ADAM

Zunächst eine Anklage gegen
Grandier.

MANNOURY

Zunächst einmal muß man
ein Dokument darüber aufsetzen
gegen Grandier.

ADAM, MANNOURY

Genau das.

MANNOURY

Wir wissen von seinen
Ausschweifungen...

ADAM

...von seinem Lasterleben...

MANNOURY

...und von seiner Gottlosigkeit.

ADAM

Genügt das?

MANNOURY

Es wird genügen müssen.

(Adam und Mannoury ab.)

SZENE 8

Grandier, Philippe.

(Im Beichtstuhl Grandier und Philippe. Philippe ist nicht sichtbar.)

GRANDIER

Du bist deiner Sünde ledig.

LIBRETTO

(Silenzio.)

Su, ci sono altre che aspettano.

PHILIPPE

Ho fatto pensieri impuri.

GRANDIER

Quali?

PHILIPPE

Su di un uomo.

GRANDIER

Figliola...

PHILIPPE

Nelle prime ore del mattino...
nella mia camera da letto
si soffoca dal caldo. Ho detto di levare
le tende di velluto... i miei pensieri
si fanno allora turbinosi...
Ma sono così dolci... il mio corpo...
Padre... il mio corpo... io vorrei
lunghe carezze.

GRANDIER

E tu hai tentato
di scacciare questi pensieri?

PHILIPPE

Sì!

GRANDIER

O ti compiacci?

PHILIPPE

No, ho pregato.

GRANDIER

Dunque tu vuoi esser salvata?
Rispondimi!

PHILIPPE

No, che lui mi prenda voglio,

Sonst noch etwas? *(Stille.)*

Komm, es warten noch andere.

PHILIPPE

Ich habe unreine Gedanken gehabt.

GRANDIER

Welcher Art?

PHILIPPE

An einen Mann.

GRANDIER

Mein Kind...

PHILIPPE

In den frühen Morgenstunden... mein
Schlafzimmer ist heiß zum Ersticken.
Ich habe ihnen gesagt, sie sollen
die Samtvorhänge wegnehmen...
meine Gedanken gären... und dabei
sind sie doch so zart... mein Körper...
Vater... mein Körper... ich wünsche,
berührt zu werden.

GRANDIER

Hast du versucht, diese Gedanken zu
unterdrücken?

PHILIPPE

Ja!

GRANDIER

Spielst du mit ihnen?

PHILIPPE

Nein, ich habe gebetet.

GRANDIER

Willst du davor errettet werden?
Antworte, Kind!

PHILIPPE

Nein. Ich will von ihm genommen -

ATTO PRIMO

che mi rompa, che mi distrugga.
Io amo te... lui.. ti amo!
Amore mio!

(Grandier scosta la tendina e Philippe diventa visibile. I due si guardano in faccia.)

GRANDIER

Su, su, figliola, voglio aiutarti.

(Grandier tende le mani e attrae Philippe nel confessionale, poi tira la tendina.)

nein, besessen – nein, zerstört werden.
Ich liebe dich... ihn. Ich liebe dich!
Ich liebe dich!

(Grandier zieht den Vorhang zur Seite und Philippe wird sichtbar. Sie stehen und sehen einander an.)

GRANDIER

Komm, Kind, ich will dir helfen.

(Grandier streckt ihr seine Hände entgegen, zieht Philippe zu sich in den Beichtstuhl und zieht den Vorhang zu.)

SCENA IX

SZENE 9

D'Armagnac, de Laubardemont, Grandier.

D'Armagnac, de Laubardemont, Grandier.

(D'Armagnac e de Laubardemont sulle mura della città.)

(D'Armagnac und de Laubardemont auf den Stadtmauern.)

DE LAUBARDEMONT

Vengo come Commissario speciale
di Sua Maestà.
Ma non sono venuto a discutere.
Reco solo un messaggio.

DE LAUBARDEMONT

Ich bin hier als Sonderkommissär Seiner
Majestät. Aber ich bin nicht gekommen,
um zu argumentieren. Ich habe einfach
eine Botschaft überbracht.

D'ARMAGNAC

Un ordine:
distruggere le fortificazioni.

D'ARMAGNAC

Einen Befehl:
Schleift die Befestigungswerke!

DE LAUBARDEMONT

Questo è il messaggio.
Che risposta devo riferire?

DE LAUBARDEMONT

Das war die Botschaft. Welche Antwort
darf ich bestellen?

D'ARMAGNAC

Che io mi rifiuto.

D'ARMAGNAC

Dass ich mich weigere.

DE LAUBARDEMONT

Ho una strana sensazione.

DE LAUBARDEMONT

Ich habe ein seltsames Gefühl.

D'ARMAGNAC

Paura?

D'ARMAGNAC

Angst?

DE LAUBARDEMONT

No, no. Che qualcuno abbia influenzato questa decisione.

D'ARMAGNAC

L'ho deciso io personalmente.
Come Governatore della città...
Conoscete Padre Grandier?

DE LAUBARDEMONT

Ho sentito parlare di lui.
(*Entra Grandier e de Laubardemont si rivolge a lui.*)

Ah, Padre! Non potete far valere la vostra influenza sulla decisione del Governatore? Come uomo di pace, vorrete certamente la distruzione delle mura, non è vero?

GRANDIER

Come uomo di pace, certamente sì.
Ma come uomo di principi, preferisco che le mura rimangano intatte.

(De Laubardemont esce.)

D'ARMAGNAC

Vi vogliono distruggere, Grandier.
Richelieu insinua nelle orecchie del Re: distruggi le fortificazioni che offrono ai Protestanti la possibilità della rivolta.

GRANDIER

Perciò lasciate che Vi sostenga con tutta la passione della mia debolezza, della mia nullità.

SCENA X

Adam, Mannoury.

(Adam e Mannoury per strada. Adam legge un libriccino.)

DE LAUBARDEMONT

Nein, nein. Ihr seid in dieser Entscheidung beeinflusst worden.

D'ARMAGNAC

Es ist mein eigener Entschluß.
Als Gouverneur dieser Stadt...
Kennt Ihr Vater Grandier?

DE LAUBARDEMONT

Ich habe von ihm gehört.
(*Grandier tritt auf. De Laubardemont wendet sich Grandier zu.*)

Ah, Vater! Könnt Ihr nicht Euren Einfluß auf den Gouverneur geltend machen? Ihr als ein Mann des Friedens seid doch sicher dafür, daß die Mauern geschleift werden, nicht wahr?

GRANDIER

Als ein Mann des Friedens, ja. Aber als Mann, von Grundsätzen ziehe ich es vor, daß die Stadtmauern stehen bleiben sollen.

(De Laubardemont geht.)

D'ARMAGNAC

Sie werden Euch vernichten, Grandier.
Richelieu flüstert dem König ins Ohr: Schleift die Befestigungswerke, sie bieten den Protestanten Gelegenheit zu einem Aufstand.

GRANDIER

Darum laßt mich Euch unterstützen mit all der Leidenschaft meiner Schwäche, meines Versagens.

SZENE 10

Adam, Mannoury.

(Adam und Mannoury auf der Straße. Adam liest aus einem kleinen Buch.)

ATTO PRIMO

ADAM

E alle cinque e mezza di martedì lascio la
sua vedova.

MANNOURY (*Rifacendogli il verso.*)

La vedova! (*Ride.*)

L'uomo è una macchina, caro il mio

Adam. L'istinto sessuale può essere forse
condizionato dall'ora?

ADAM

Due ore dopo fu visto parlare
con d'Armagnac. Di che,
non è dato sapere; tuttavia,
due volte Grandier scoppia in riso.

(*Sfoggia.*)

E poi cenò da solo più tardi del solito.
La luce brillò da lui fin dopo la
mezzanotte.

MANNOURY

Adam, ma sei tutto scemo.

ADAM

Credi? Grazie.

MANNOURY

Ma queste son le cose che fan tutti.

ADAM

Ho bisogno di tempo,
ancora un po' di tempo.

MANNOURY

Non son queste le prove che ci possono
servire, così non lo incasteremo mai.

ADAM

Vedrai, con il tempo. Per ora, pazienza!

ADAM

Am Dienstag um halb sechs verließ er
das Haus der Witwe.

MANNOURY (*öffnet ihn nach.*)

Der Witwe! (*Er lacht.*)

Der Mensch ist eine Maschine, mein
lieber Adam. Kann der Geschlechtstrieb
nach der Uhr gestellt werden?

ADAM

Um halb acht wurde er in öffentlichem
Gespräch mit d'Armagnac beobachtet.
Das Thema steht nicht fest, doch
sah man Grandier zweimal kichern.

(*blättert um.*)

Zu Abend aß er allein, später als
gewöhnlich. Bis nach Mitternacht
brannte in seinem Zimmer Licht.

MANNOURY

Adam, du bist ein Spaßvogel.

ADAM

Wirklich? Dank dir.

MANNOURY

Aber derlei Gewohnheiten hat jeder Mann.

ADAM

Du mußt mir Zeit lassen,
du mußt mir Zeit lassen.

MANNOURY

Mit solchen Beweisen werden wir ihn
nie fangen.

ADAM

Die Zeit wird schon kommen. Geduld!

SCENA XI

SZENE 11

Jeanne, Padre Mignon.

(Il chiostro. Jeanne e Padre Mignon, un vecchio sciocco, passeggiano insieme.)

JEANNE

Noi siamo felici, Padre Mignon,
che voi accettiate l'incarico.
Ci son tanti problemi
in questa nostra casa.
Occorre il vostro consiglio.

MIGNON

Comandatemi pure.

JEANNE

Io son turbata da visioni orrende,
che vengono dal demonio.

MIGNON

Chi più vicino a Dio sta,
diventa preda del demonio.

JEANNE

Io so resistere di giorno, ma la notte no.

MIGNON

Sorella cara, lo spirito nostro
è molto debole nelle ore notturne.

JEANNE

Ma quella visita...

MIGNON

Visita?

JEANNE

Moussaut, il canonico vostro predecessore,
apparve qui di notte,
ai piedi del mio letto.

Jeanne, Vater Mignon.

(Ein Kreuzgang. Jeanne und Vater Mignon, ein törichter alter Mann, gehen miteinander auf und ab.)

JEANNE

Wir sind alle so froh, Vater Mignon, daß
Ihr dieser Einladung gefolgt seid. Es gibt
viele Probleme in einem Haus wie
diesem. Ich werde Euern Rat brauchen.

MIGNON

Stets zu deiner Verfügung.

JEANNE

Ich habe kürzlich an Visionen gelitten,
die mir der Teufel eingab.

MIGNON

Wenn man in Gottes Nähe wohnt, wird
man zur Zielscheibe des Teufels.

JEANNE

Bei Tag kann ich davon sprechen.
Aber in der Nacht ...

MIGNON

Meine Liebe, der Geist ist in den
Stunden vor Morgen am schwächsten.

JEANNE

Aber die Heimsuchung.

MIGNON

Heimsuchung?

JEANNE

Der tote Kanonikus Moussaut,
Euer Vorgänger, kam nachts zu mir.
Er stand zu Füßen meines Bettes.

ATTO PRIMO

MIGNON

E che disse mai?

JEANNE

Pronunciò vere sconcezze.
Sozze, incredibili, orrende,
turpi oscenità.

MIGNON

Povera sorella!

JEANNE

Ma non aveva il suo volto.

MIGNON

Che dici mai, figlia mia?

JEANNE

Venne da me con la faccia d'un altro.

MIGNON

Ma l'hai ravvisato tu?

JEANNE

Sì.

MIGNON

E chi è?

JEANNE

Grandier, Padre Grandier.

MIGNON

Mia cara sorella, tu capisci ch'è grave
quel che ora mi dici?

JEANNE

Sì. Padre aiuto!

MIGNON

Was hat er gesagt?

JEANNE

Er hat Unflat gesprochen. Schmutz.
Hämische, verächtliche, beleidigende
Obszönitäten.

MIGNON

Meine teure Schwester!

JEANNE

Er kam nicht in seiner eigenen Person.

MIGNON

Wie meinst du das, meine Tochter?

JEANNE

Er kam zu mir als ein anderer Mann.

MIGNON

Hast du diesen Mann erkannt?

JEANNE

Ja.

MIGNON

Wer war es?

JEANNE

Grandier. Vater Grandier.

MIGNON

Meine Liebe, verstehst du, wie
schwerwiegend ist, was du sagst?

JEANNE

Ja. Helft mir, Vater!

SCENA XII

SZENE 12

Mignon, Adam, Mannoury, de Laubardemont.

(La farmacia. Mignon, Adam e Mannoury siedono sotto un cocodrillo impagliato. Pelli d'animali pendono dal soffitto. La luce si riflette su bottiglie rotte che contengono creature mostruose.)

MIGNON *(Molto eccitato:)*

Non ho potuto cavare altro dalla Priora.
Io stesso non posso provare nulla.
Ma ho mandato un messaggio a Chinon,
a Padre Barré. Soltanto lui
può fare gli esorcismi adatti.

MANNOURY

Io v'assisterò coi consigli
della mia medicina, Padre.

MIGNON

Lei dice che il suo ventre
si sta già ingrossando.

ADAM

Un incanto! Un incanto!

MANNOURY

Niente di strano.
La gravidanza è falsa
e non c'entra il demonio. Fole!

ADAM, MANNOURY

Fole?

(Si batte alla porta.)

MIGNON

C'è qualcuno?

MANNOURY

Impossibile.

Mignon, Adam, Mannoury, de Laubardemont.

(Die Apotheke. Mignon, Adam und Mannoury. Sie sitzen unter einem ausgestopften Krokodil. Tierblasen hängen nieder. Das Licht wird von Flaschen gebrochen, die mißgestaltete Geschöpfe enthalten.)

MIGNON *(sehr aufgeregt:)*

Ich konnte aus der Priorin weiter nichts
herausbringen. Ich selbst kann nichts
beweisen. Drum habe ich Nachricht
zu Vater Barré gesendet nach Chinon,
er ist der beste Mann, den Teufel
auszutreiben.

MANNOURY

Ich werde Euch mit medizinischem Rat
zur Seite stehen, Vater.

MIGNON

Sie klagt schon jetzt über akutes
Anschwellen des Bauches.

ADAM

Faszinierend!

MANNOURY

Nicht ungewöhnlich. Falsche
Schwangerschaftssymptome.
Nichts zu tun mit dem Teufel. Winde!

ADAM, MANNOURY

Winde?

(Es klopft.)

MIGNON

Jemand an der Tür?

MANNOURY

Unmöglich.

ATTO PRIMO

ADAM

Qualcuno c'è.

MANNOURY

È chiuso per tutti. Via.

(Adam apre la porta e si vede fuori de Laubardemont.)

DE LAUBARDEMONT

Mi chiamo Jean de Martin,
barone de Laubardemont
e sono stato inviato a Loudun
come regio commissario.

ADAM

In che posso servirvi?

(De Laubardemont entra in bottega.)

DE LAUBARDEMONT

Vedremo.
Son venuto in città per raccogliere
delle informazioni sicure.

ADAM, MANNOURY

Noi siamo uomini d'onore.

DE LAUBARDEMONT

Dunque voglio sapere
tutto quanto voi sapete
dell'uomo chiamato Padre Grandier,
della chiesa di San Pietro.

MIGNON, ADAM, MANNOURY

Padre Grandier?

ADAM

Oh, caro Mannoury!

MIGNON, ADAM, MANNOURY

Finalmente! Finalmente!

ADAM

Ist aber doch.

MANNOURY

Keine Geschäftsstunde. Zu.

(Adam öffnet die Tür. De Laubardemont steht draußen.)

DE LAUBARDEMONT

Mein Name ist Jean de Martin, Baron de
Laubardemont. Ich bin Seiner Majestät
Sonderkommissär für Loudun.

ADAM

Kann ich Euch zu Diensten sein?

(De Laubardemont kommt in den Laden.)

DE LAUBARDEMONT

Ich hoffe.
Ich besuche diese Stadt, um gewisse
Erkundigungen einzuziehen.

ADAM, MANNOURY

Wir sind beide Ehrenmänner.

DE LAUBARDEMONT

Dann ersuche ich Euch, mir alles,
was Ihr wißt, zu sagen, betreffend
einen Mann namens Grandier
von der Sankt Peterskirche.

MIGNON, ADAM, MANNOURY

Vater Grandier?

ADAM

Mein lieber Mannoury!

MIGNON, ADAM, MANNOURY

Endlich! Endlich!

SCENA XIII

SZENE 13

Jeanne, suore, Barré, Mignon, Mannoury, Rangier, Grandier, Philippe.

(È l'alba. Jeanne prega accanto all'umile letto. Sullo sfondo si sentono le suore che recitano velocemente il rosario.)

JEANNE

Ti prego, mio Dio,
fa' di me una brava ragazza.
Proteggi il mio caro padre e la madre
e prenditi cura del mio cane Capitano
che mi amava e che non ha capito
perché l'ho abbandonato...
O Dio, Dio. Io voglio davvero pregarti
come si deve. Ma posso farlo solo con il
libro che è in cappella. Amami.

(Si vedono Grandier e Philippe che passeggiano sulle mura.)

(A Grandier:)

Amami.

(Umilmente:)

Amen.

SUORE

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui.
[Ave Maria, piena di grazia,
tu sei benedetta tra le donne
e benedetto è il frutto del ventre tuo.]
Jesus, qui in horto pro nobis
sanguinem sudavit.
[Gesù, Tu che nell'orto del Getsemani
hai sudato sangue per noi.]
Sancta Maria, Mater Dei
ora pro nobis peccatoribus
nunc et in hora mortis nostrae. Amen.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

Jeanne, Schwestern, Barré, Mignon, Mannoury, Adam, Rangier, Grandier, Philippe.

(Morgengrauen. Jeanne im Gebet neben ihrem einfachen Bett. Im Hintergrund hört man die Schwestern den Rosenkranz schnell beten.)

JEANNE

Bitte, lieber Gott, mache ein braves
Mädchen aus mir. Kümmere Dich um
meinen lieben Vater und meine Mutter,
und behüte meinen Hund, Kapitän,
der mich liebte und der nicht verstand,
warum ich ihn damals zurücklassen
musste... O Gott, Gott, ich würde so
gerne zu Dir beten, wie es sich gehört,
aber das kann ich nur nach dem Buch,
in der Kapelle. Hab mich lieb.

(Man sieht Grandier und Philippe an der Mauer spazieren.) (Zu Grandier:)

Hab mich lieb.

(demütig:)

Amen.

SCHWESTERN

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui,
Jesus, qui in horto pro nobis
sanguinem sudavit.
Sancta Maria, Mater Dei
ora pro nobis peccatoribus
nunc et in hora mortis nostrae. Amen.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.
Ave, Maria...
Jesus, qui flagellatus est pro nobis.
Sancta Maria...
Ave Maria...
Jesus, qui spinis coronatus est pro nobis.

ATTO PRIMO

[Ave Maria, Madre di Dio,
prega per noi peccatori, adesso
e nell'ora della nostra morte. Amen.
Gloria al Padre, al Figlio
e allo Spirito Santo,
com'era in principio ed ora e sempre,
nei secoli dei secoli. Amen.]
Ave Maria...
Jesus qui flagellatus est pro nobis.
[Gesú, Tu che fosti flagellato per noi.]
Sancta Maria...
Ave Maria...
Jesus qui spinis coronatus est pro nobis.
[Gesú, Tu che fosti coronato di spine
per noi.]
Sancta Maria...
Ave Maria...
Jesus qui crucem bailavit pro nobis.
[Gesú, Tu che portasti la croce per noi.]
Sancta Maria...
Ave Maria...
Jesus, qui crucifixus est pro nobis.
[Gesú, Tu che fosti crocifisso per noi.]
Sancta Maria...
Amen.

Sancta Maria...
Ave Maria...
Jesus, qui crucem bajulavit pro nobis.
Sancta Maria...
Ave Maria...
Jesus, qui crucifixus est pro nobis.
Sancta Maria...
Amen.

*(Barré, Mignon, Mannoury, Adam e Rangier
si precipitano nella cella.)*

*(In die Zelle stürzen Barré, Mignon, Mannoury,
Adam und Rangier.)*

BARRE

Lasciate fare a me. Buondí, sorella.
Va bene, sí?

BARRE

Überlaßt diese Sache mir. Guten
Morgen, Schwester. Seid Ihr wohllauf?

JEANNE

Sí, grazie Padre, va bene, sí!

JEANNE

Ja, dank Euch, Vater. Ich bin wohllauf.

BARRE

Ne son lieto; in ginocchio. Volete?
*(Jeanne s'inginocchia. Barré grida improvvi-
samente:)*

Ci sei? Sei qui?
(Silenzio. Barré si rivolge agli altri:)
Non rispondono mai la prima volta.
Temono di tradirsi.

BARRE

Ausgezeichnet. Wollt Ihr niederknien?
(Jeanne kniet nieder, Barré schreit plötzlich:)
Bist du hier? Bist du hier?
(Schweigen. Er wendet sich den anderen zu:)
Die antworten nie beim ersten Mal –
haben Angst, sich festzulegen.

LIBRETTO

(Rivolgendosi a Jeanne:)

Su! Dichiarati!

In nomine Domini nostri Jesu Christi.

(Jeanne improvvisamente storce il capo all'indietro e dalla bocca contorta esce una risata maschile.)

(Con soddisfazione agli altri:)

Funziona sempre.

JEANNE

Noi siamo qui. E qui restiamo.

BARRÉ

Una domanda.

JEANNE

Puh!

BARRÉ

Screanzato! Rispondi:

Come entrasti

nel corpo di questa donna?

JEANNE *(Con voce profonda, cavernosa:)*

Con l'aiuto d'un amico.

BARRÉ

Il nome?

JEANNE

Asmodeus.

BARRÉ

Così ti chiami tu.

Ma il nome del tuo amico?

JEANNE

Urbanus.

BARRÉ

Dic qualitem! [Di' il suo ruolo!]

JEANNE

Sacerdos. [Sacerdote.]

(Zu Jeanne gewendet:)

Los! Erkläre dich! In nomine Domini nostri Jesu Christi.

(Jeanne wirft plötzlich ihren schiefen Kopf zurück und lautes, männliches Lachen dringt aus ihrem offenen, verzerrten Mund.)

(zufrieden zu den anderen:)

Das funktioniert immer.

JEANNE

Hier sind wir, und hier bleiben wir!

BARRÉ

Eine Frage.

JEANNE

Puh!

BARRÉ

Seid nicht unverschämt! Eine Frage:

Wie habt Ihr Einlaß in dieses

Frauenzimmer erlangt?

JEANNE *(Mit tiefer Stimme:)*

Durch Vermittlung eines Freundes.

BARRÉ

Sein Name?

JEANNE

Asmodeus.

BARRÉ

Das ist Euer Name.

Wie ist der Name Eures Freundes?

JEANNE

Urbanus.

BARRÉ

Dic qualitem!

JEANNE

Sacerdos.

ATTO SECONDO

BARRÉ

Cujus ecclesiae? [Di quale chiesa?]

JEANNE

Sancti Petri. [Di San Pietro.]

(Vacilla in qua e in là sulle ginocchia. E caccia grida inarticolate che a poco a poco si coagulano nelle parole:)

Grandier, Grandier!

(Risata bassa, astiosa.)

BARRÉ

Cujus ecclesiae?

JEANNE

Sancti Petri.

(Schwankt auf den Knien hin und her. Sie gibt unartikulierte Schreie von sich, die sich nach und nach zu einem Wort formen:)

Grandier, Grandier!

(Tiefes, grollendes Lachen.)

ATTO II

SCENA I

Barré, Mignon, Rangier, le Orsoline, Coro, Jeanne, Adam, Mannoury.

(La chiesa. Jeanne è inginocchiata. Di fronte a lei stanno Barré, Rangier, Padre Mignon e le Orsoline.)

BARRÉ

Exorcizo te, immundissime spiritus,
omnis incursio adversarii,
omne phantasma, omnis legio,
in nomine Domini nostri Jesu Christi
eradicare et effugare
ab hoc plasmate Dei. Audi ergo
et time, Satana, Inimice fidei...
[Io ti esorcizzo, spirito immondo;
che ogni incursione
del Grande Avversario
e ogni demoniaca schiera
sia messa in fuga ed annientata
in nome del Signore nostro
Dio Gesù Cristo. Arrischiati ora
e abbi terrore, o Satana,
Nemico della fede...]

MIGNON, RANGIER

...hostis generis humani...

[Nemico del genere umano]

AKT II

SZENE I

Barré, Mignon, Rangier, Ursulinen, Chor, Jeanne, Adam, Mannoury.

(Die Kirche. Jeanne auf den Knien. Ihr gegenüber Barré, Rangier, Mignon und Ursulinen.)

BARRÉ

Exorcizo te, immundissime spiritus,
omnis incursio adversarii,
omne phantasma, omnis legio,
in nomine Domini nostri Jesu Christi
eradicare et effugare
ab hoc plasmate Dei. Audi ergo
et time, Satana, Inimice fidei...

MIGNON, RANGIER

hostis generis humani,

LIBRETTO

BARRE
...mortis adductor... [latore di morte]

MIGNON, RANGIER
...vitae raptor... [rapinatore di vita]

BARRE
...iustitiae declinator...
[corruttore di giustizia]

MIGNON, RANGIER
...malorum radix...
[radice di ogni male]

BARRE
...fomes vitiorum...
[alimento dei vizi]

MIGNON, RANGIER
...seductor hominum...
[seduttore degli uomini]

BARRE
...proditor gentium...
[ingannatore delle genti]

MIGNON, RANGIER
...incitator invidiae...
[aizzatore di invidia]

BARRE
...origo avaritiae...
[origine di ogni nequizia]

MIGNON, RANGIER
...causa discordiae.
[causa di ogni discordia.]

BARRE
Recede ergo in nomine Patris et Filii
et Spiritus sancti! Da locum
Spiritus sancto, per hoc signum crucis
Jesu Christi Domini nostri,
qui cum Patre et eodem Spiritu sancto

BARRE
mortis adductor,

MIGNON, RANGIER
vitae raptor,

BARRE
iustitiae declinator,

MIGNON, RANGIER
malorum radix,

BARRE
fomes vitiorum,

MIGNON, RANGIER
seductor hominum,

BARRE
proditor gentium,

MIGNON, RANGIER
incitator invidiae,

BARRE
origo avaritiae,

MIGNON, RANGIER
causa discordiae.

BARRE
Recede ergo in nomine Patris et Filii
et Spiritus sancti! Da locum
Spiritus sancto, per hoc signum crucis
Jesu Christi Domini nostri,
qui cum Patre et eodem Spiritu sancto

ATTO SECONDO

vivit et regnat Deus,
per omnia saecula saeculorum.
[Arretra ordunque, nel nome del Padre,
del Figlio e dello Spirito Santo!
E lascia il posto allo Spirito Santo,
nel cui segno il Signore Dio
Gesú Cristo, con il Padre
e con lo Spirito Santo stesso
vive e regna, nei secoli dei secoli.]

MIGNON, RANGIER
Amen.

BARRÉ
Domine, exaudi orationem meam...
[O Signore, esaudisci la mia preghiera]

ORSOLINE
...et clamor meus ad te veniat,
Deus caeli,
Deus terrae,
Deus Angelorum,
Deus Archangelorum,
Deus Prophetarum,
Deus Apostolorum,
Deus Martyrum,
Deus Virginum.
[e il mio lamento giunga fino a Te,
o Dio del cielo, della terra,
degli angeli, degli arcangeli,
dei profeti, dei martiri, delle vergini.]

BARRÉ
Repelle, Domine, virtutem diaboli,
fallacesque eius insidias amove:
procul impius tentator aufugiat!
[Respingi, o Signore,
il potere del diavolo,
annienta i suoi inganni:
scaccia l'empio tentatore!]

CORO (*Risata di scherno.*)

vivit et regnat Deus,
per omnia saecula saeculorum.

MIGNON, RANGIER
Amen.

BARRÉ
Domine, exaudi orationem meam...

URSULINEN
...et clamor meus ad te veniat,
Deus caeli,
Deus terrae,
Deus Angelorum,
Deus Archangelorum,
Deus Prophetarum,
Deus Apostolorum,
Deus Martyrum,
Deus Virginum.

BARRÉ
Repelle, Domine, virtutem diaboli,
fallacesque eius insidias amove:
procul impius tentator aufugiat!

CHOR (*Hohngelächter.*)

BARRÉ

Per Dominum nostrum
Jesum Christum Filium tuum:
qui tecum vivit et regnat Deus,
per omnia saecula saeculorum.
[In nome del Signore nostro
Gesù Cristo Tuo Figlio,
che vive e regna con Te,
nei secoli dei secoli.]

*(Rangier e Mignon avanzano. Padre Mignon
pone la stola su Jeanne. Asmodeo parla con
voce profonda attraverso Jeanne. Risa.)*

(A Padre Mignon:)

Datemi la reliquia!

*(Padre Mignon porge a Barré una cassetina
che viene tenuta sospesa sulla schiena di
Jeanne.)*

Adiuro te, serpens antique,
per iudicem vivorum et mortuorum,
per factorem tuum, per factorem mundi,
per eum, qui habet potestatem
mittendi te in gehennam,
ut ab hac famula Dei Joanna,
quae ad Ecclesiae sinum recurrit,
cum metu et exercitu furoris tui,
festinus discedas! Adiuro te iterum.
Cede igitur, cede, non mihi,
sed ministro Christi.
Sit tibi terror corpus hominis,
sit tibi formido imago Dei.
Imperat tibi Deus...
[Ti ordino, Serpente antico,
in nome del Giudice supremo
dei vivi e dei morti,
in nome del tuo stesso Creatore,
in nome del Creatore del mondo,
in nome di Colui che ha il potere
di ricacciarti nella Gehenna,
di uscire subito dal corpo
di questa serva di Dio, Jeanne,
che si volse alla Chiesa,
con tua grande rabbia e paura!
Te lo ordino di nuovo! Cedi, dunque!
Cedi, non a me,

BARRÉ

Per Dominum nostrum
Jesum Christum Filium tuum:
qui tecum vivit et regnat Deus,
per omnia saecula saeculorum.

*(Rangier und Mignon kommen nach vorn.
Mignon legt Jeanne die Stola an. Asmodeus
spricht mit tiefer Stimme aus Jeanne. Lachen.)
(Zu Mignon:)*

Gebt mir die Reliquie!

*(Mignon überreicht Barré eine kleine Kasette.
Sie wird an Jeannes Rücken gehalten.)*

Adiuro te, serpens antique,
per iudicem vivorum et mortuorum,
per factorem tuum, per factorem mundi,
per eum, qui habet potestatem
mittendi te in gehennam,
ut ab hac famula Dei Joanna,
quae ad Ecclesiae sinum recurrit,
cum metu et exercitu furoris tui,
festinus discedas! Adiuro te iterum.
Cede igitur, cede, non mihi,
sed ministro Christi.
Sit tibi terror corpus hominis,
sit tibi formido imago Dei.
Imperat tibi Deus...



Antonino da Philippe de Champaigne, *Luigi XIII*. Olio su tavola, Château d'Eu, Musée Louis Philippe.
Luigi XIII era il sovrano regnante all'epoca delle vicende dei *Diavoli di Loudun*.

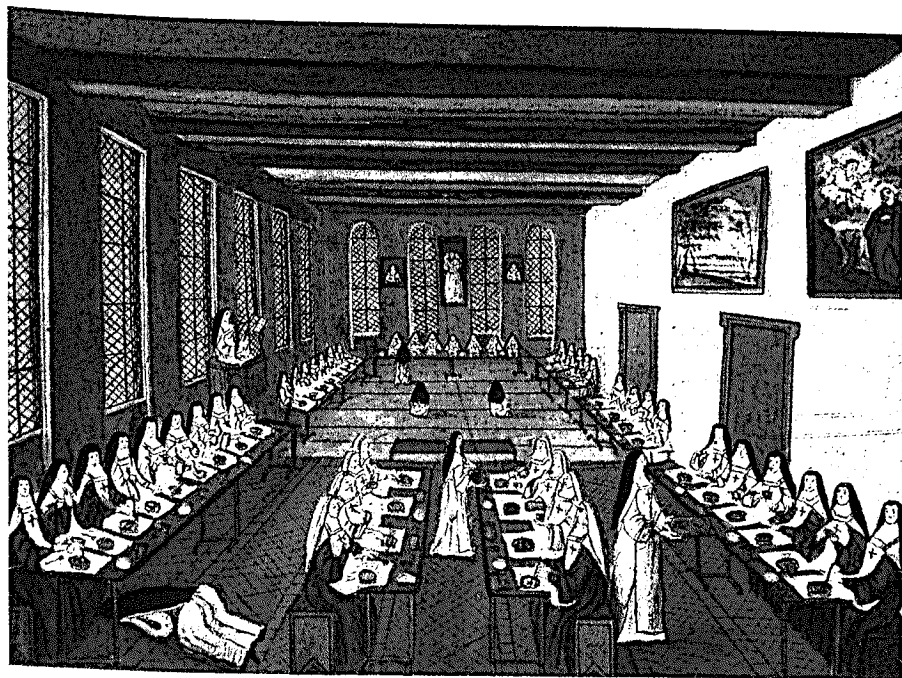


Il cardinale di Richelieu. Olio su tela. Parigi, Musée du Louvre.
Richelieu era primo ministro di Luigi XIII all'epoca delle vicende dei *Diavoli di Loudun*.

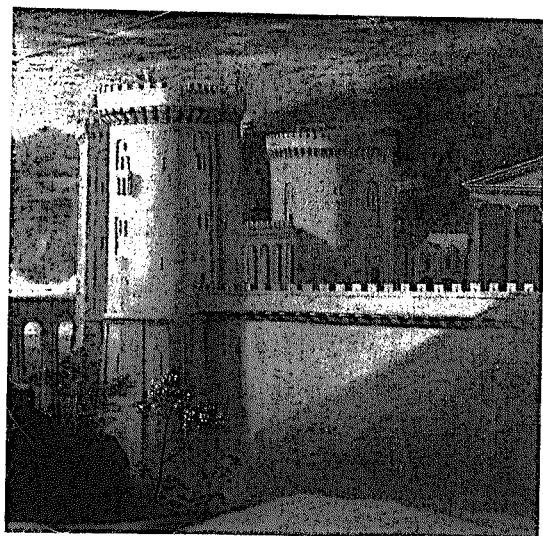
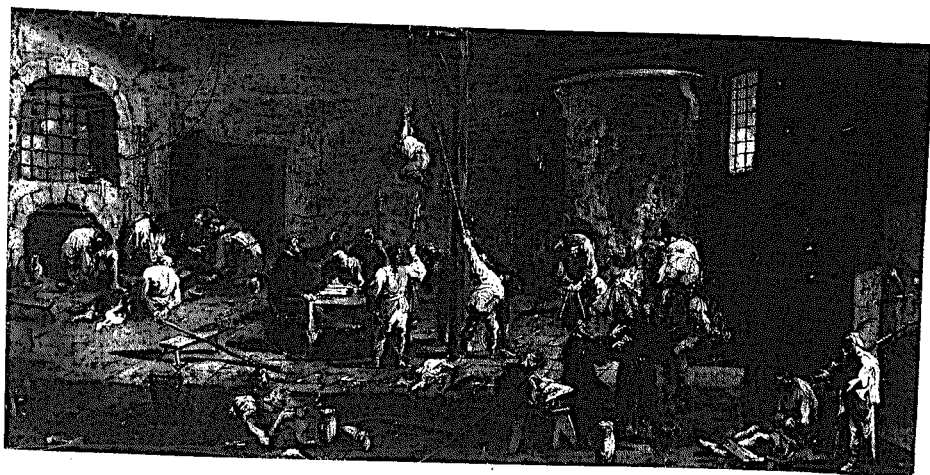




Philippe de Champaigne (1602-1674). *Monks*.
Musée du Louvre.



Interior of the Abbaye de Port-Royal. Tempera attributed to Madeleine de Boulogne, Versailles, Musée du Château.



In alto: Alessandro Magnasco (1667-1749), *Interrogatorio in carcere*, senza data, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldgalerie.

In basso: Cristoforo Banti (1662-1699), *Città murata*, dettaglio da *Cristo sulla croce*, Museo di



Il demônio tenta le suore durante la celebrazione della messa. Incisione tratta da Geoffroy de Latour Landy, Ritter vom Turm, stampato da Michael Furter a Basilea nel 1493.





Jan Luyken, *L'esecuzione di indemoniati*, da *Théâtre des Martyrs*, Leida 1685, Parigi, Bibliothèque Nationale.

Tav. X




OSCAR
MONDADORI

Aldous Huxley

I DIAVOLI DI LOUDUN

*Fanatismo, superstizione, intrighi
politici nella vicenda delle monache
stregate e ossesse*

Copertina della prima edizione

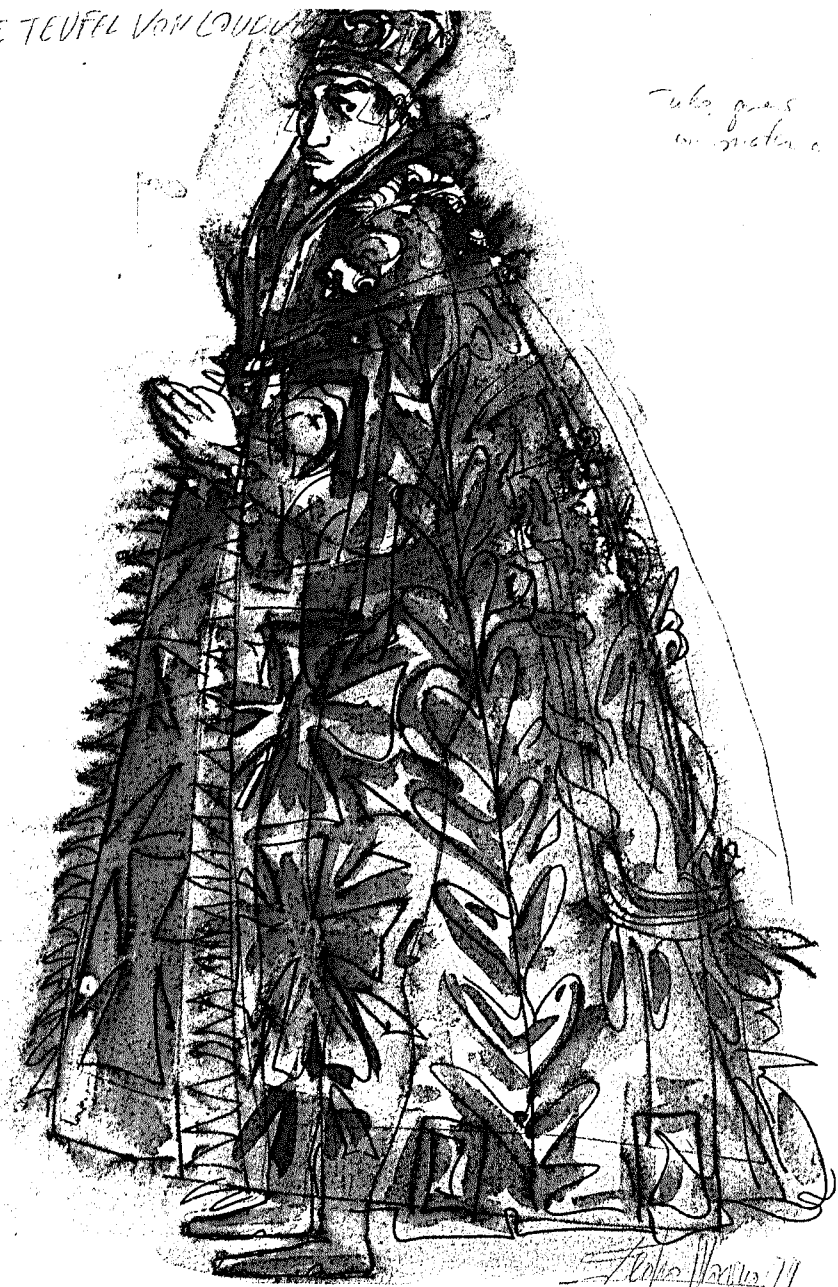
Illustrazione di Aldous Huxley nella collana Oscar



Una scena dal film *I diavoli* di Ken Russell, 1971. Padre Urbain Grandier è interpretato da Oliver Reed.

DIE TEUFFEL VON LONDUN

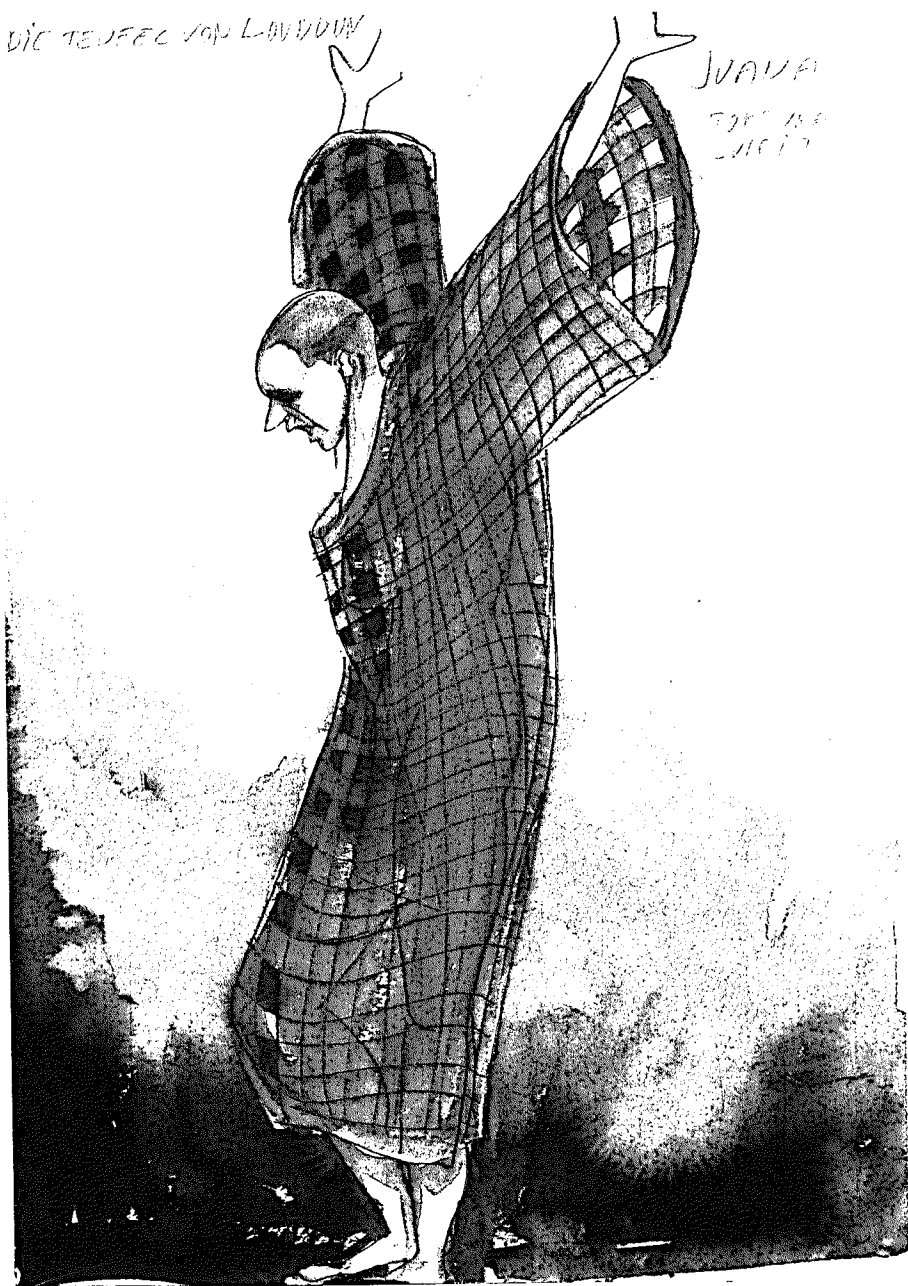
Teufel gewiss
im Theater.



DIE TEUFEL VON LONDON

JUANPA

FOR THE
LUCIA



disegno di Pedro Moreño per il nuovo allestimento dei *Diavoli di Londra* del teatro regio di Torino, stagione 1999-2000, Suor Jeanne.

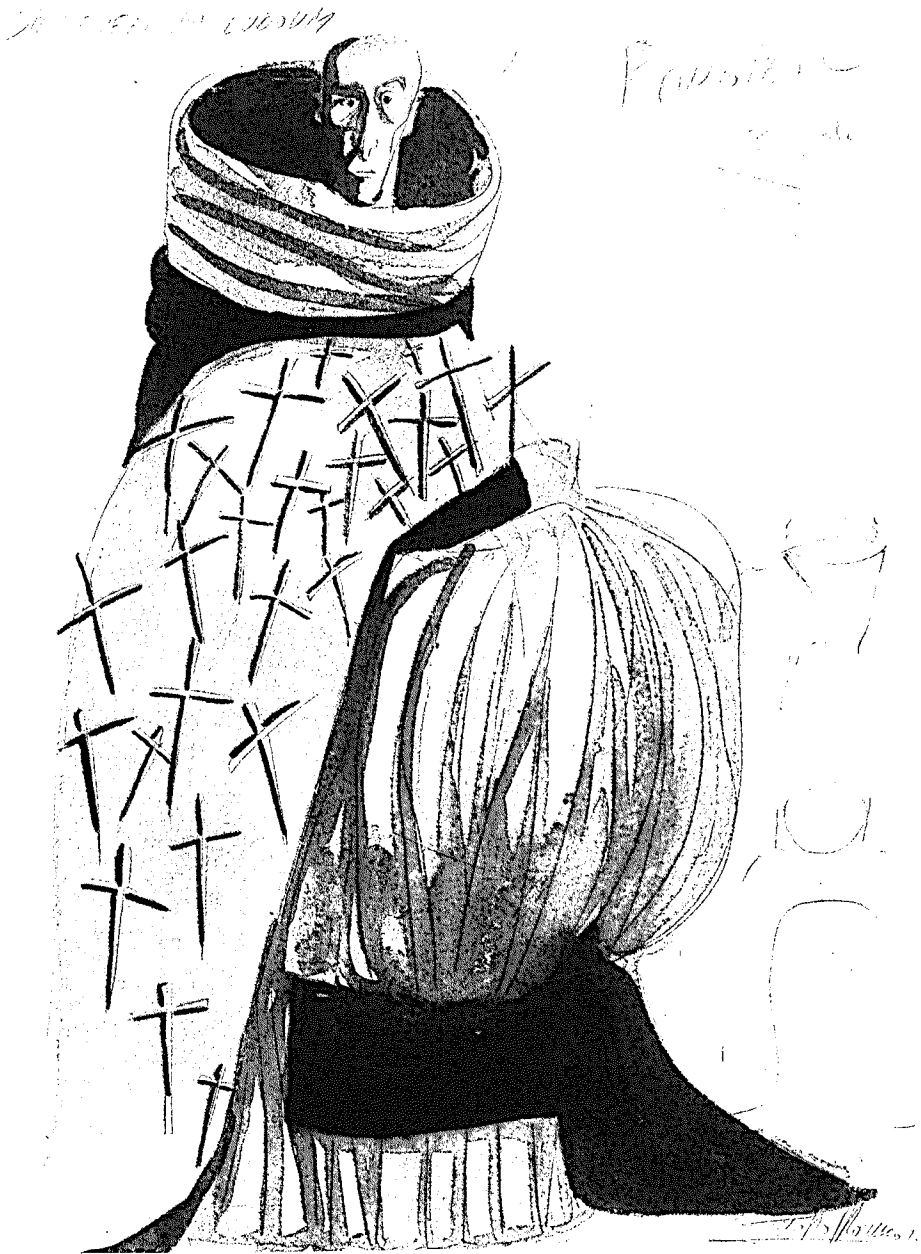
LE TRUFFE VON LÖUDUN

BARE.

HABIT IN COSTUME

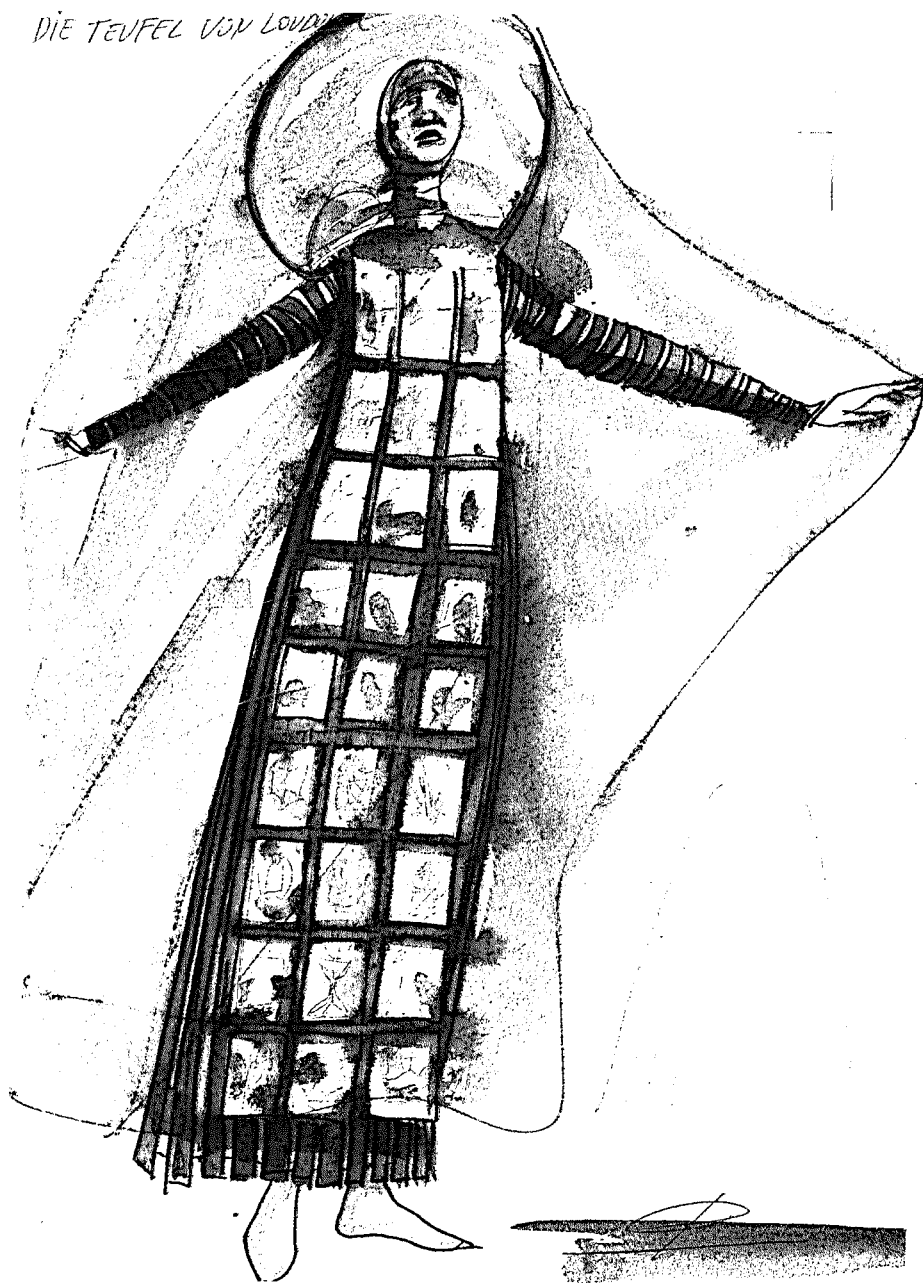
ESTOLA
ESTOLA DI LINO
ESTOLA DI LINO
ESTOLA DI LINO
ESTOLA DI LINO





Figurino di Pedro Moreno per il nuovo allestimento dei *Diavoli di Loudun* del Teatro Regio di Torino, stagione 1999-2000, Padre Rangier.

DIE TEUFEL VON LONDON



Figurino di Pedro Moss

di Jeanne

di Loidun del Teatro Regio di Torino.

ATTO SECONDO

ma al ministro di Cristo.
Fai tuo il terrore del corpo umano,
e si abbatta su di te
la terribile potenza divina!
A te comanda il Signore...]

MIGNON, RANGIER
...imperat tibi Maiestas Christi...
[a te comanda la Maestà del Cristo]

BARRE
...imperat tibi Deus Pater...
[a te comanda il Dio Padre]

MIGNON, RANGIER
...imperat tibi Deus Filius...
[a te comanda il Figlio di Dio]

BARRE
...imperat tibi Deus Spiritus Sanctus...
[a te comanda lo Spirito Santo]

MIGNON, RANGIER
...imperat tibi Sacramentum Crucis...
[a te comanda il Sacramento della Croce]

BARRE, MIGNON, RANGIER
...imperat tibi Martyrum sanguis,
imperat tibi pia Sanctorum
et Sanctarum omnium intercessio,
imperat tibi Christianae fidei
mysteriorum virtus.
[a te comanda il sangue dei Martiri,
la pia intercessione dei Santi
e di tutte le cose sante,
a te comanda la virtù dei sacri misteri
della fede cristiana.]

BARRE
Exi ergo transgressor...
[Esci dunque, trasgressore]

MIGNON, RANGIER
...imperat tibi Maiestas Christi...

BARRE
...imperat tibi Deus Pater...

MIGNON, RANGIER
...imperat tibi Deus Filius...

BARRE
...imperat tibi Deus Spiritus Sanctus...

MIGNON, RANGIER
...imperat tibi Sacramentum Crucis...

BARRE, MIGNON, RANGIER
...imperat tibi Martyrum sanguis,
imperat tibi pia Sanctorum
et Sanctarum omnium intercessio,
imperat tibi Christianae fidei
mysteriorum virtus.

BARRE
Exi ergo, transgressor...

JEANNE (*Asmodeo*)
Scusatemi...

BARRE
Exi, seductor... [Exci, seduttore]

JEANNE (*Asmodeo*)
Mi dispiace, ma devo interrrompervi.
Non capisco niente!
Sono un povero diavolo...
Per me il latino è una lingua straniera.

BARRE
Che cosa? L'esorcismo si pronuncia
solitamente in latino.

JEANNE (*Asmodeo*)
Parliamo delle pratiche sessuali
dei preti.

BARRE
No, proprio no!

JEANNE (*Asmodeo*)
È vero che loro...

JEANNE
Dio mio, scaccia questo Essere da me!

JEANNE (*Asmodeo*)
Taci, donna. Tu interrompi
una discussione teologica.

JEANNE
Padre, aiuto!

BARRE
Mia cara sorella, faccio quanto posso.
Mi pare che ora, a colpo d'occhio,
stia nel basso ventre.
Adam e Mannoury sono qui?

RANGIER
Ci sono.

JEANNE (*Asmodeus*)
Entschuldigt mich...

BARRE
Exi, seductor...

JEANNE (*Asmodeus*)
Bedaure, ich muß Euch unterbrechen.
Ich versteh'kein Wort.
Ich bin ein heidnischer Teufel...
Latein ist für mich eine fremde Sprache.

BARRE
Nun, was ist's? Es ist Brauch, den
Exorzismus auf lateinisch zu vollziehen.

JEANNE (*Asmodeus*)
Sprechen wir über das geschlechtliche
Treiben der Priester.

BARRE
Nein, keineswegs!

JEANNE (*Asmodeus*)
...ist es wahr, daß sie...

JEANNE
O lieber Gott, treibe dies Wesen aus mir!

JEANNE (*Asmodeus*)
Schweig, Weib, du unterbrichst
eine theologische Diskussion.

JEANNE
Vater, helf mir!

BARRE
Mein liebes Kind, ich tue, was ich kann.
Er scheint im Augenblick tief im
Unterleib zu stecken.
Sind Adam und Mannoury da?

RANGIER
Sie warten.

ATTO SECONDO

BARRE

Allora che si preparino,
e si proceda con l'acqua santa!

(Rangier esce.)

(Adam e Mannoury entrano con un apparecchio da clistere. Barré si rivolge a Jeanne:)

BARRE

Sorella, ora ci resta solamente
una risorsa.

JEANNE

Che cosa dite, Padre?

BARRE

Che si dovrà tentare di estrar da Voi
con violenza il Nemico.

JEANNE

C'è forse un'altra via,
al di fuori dell'esorcismo?

BARRE

Figliola mia, c'è, sí, una via...
(Gridando:)
Mi ascolti Asmodeo?

JEANNE *(Asmodeo)*

Risparmiami, risparmiami!

BARRE *(Urla.)*

Idiozie! La Chiesa deve procedere,
e non ha tempo da perdere.

MIGNON

La Chiesa non ha tempo...
(Barré lo interrompe brutalmente:)

BARRE

Venite, cara sorella, vi salveremo.
Aiutatemi, Rangier.

BARRE

Sie sollen sich fertigmachen,
und weilt das Wasser!

(Rangier ab.)

(Adam und Mannoury kommen mit einer Klistierspritze. Barré wendet sich an Jeanne:)

BARRE

Schwester, es werden äußerste
Maßnahmen nötig sein.

JEANNE

Was meint Ihr, Vater?

BARRE

Der böse Feind muß mit Gewalt
aus Euch herausgetrieben werden.

JEANNE

Gibt es denn einen Weg außer dem
Exorzismus?

BARRE

Jawohl, mein Kind, es gibt einen Weg.
(Er schreit:)
Hörst du mich, Asmodeus?

JEANNE *(Asmodeus)*

Erbarmen, Erbarmen!

BARRE *(brüllt)*

Unsinn! Die Kirche muß mit der Zeit
gehen.

MIGNON

Die Kirche muß mit der Zeit...
(Barré unterbricht ihn brutal:)

BARRE

Kommt, teure Schwester. Es ist Euer
Heil. Helft mir, Rangier.

LIBRETTO

(Rangier si avvicina a Barré e insieme tengono Jeanne.)

JEANNE

No, no! Non ho detto questo. Padre!

MIGNON, ADAM, MANNOURY e BARRÉ

Su!

BARRÉ

E tardi Asmodeo!

JEANNE

Padre! Padre Barré! Son io che vi parlo ora, Suor Jeanne degli Angeli!

RANGIER

E tu domandi pietà, taci!

MIGNON

Asmodeo, taci!

BARRÉ

Tu usi molte voci, Asmodeo.

ADAM, MANNOURY

Asmodeo!

JEANNE

Ma son proprio io, Padre.
La priora di questo Convento... No, no!

RANGIER

Taci, bestia! Avanti, su!

BARRÉ

Su! Siete pronto, Adam?

ADAM, MANNOURY

Sì. Tutto a posto.

(Rangier kommt zu Barré, und gemeinsam halten sie Jeanne fest.)

JEANNE

Nein, nein! Ich hab' es nicht gemeint.

MIGNON, ADAM, MANNOURY, BARRÉ

Los!

BARRÉ

Zu spät, Asmodeus!

JEANNE

Vater! Vater Barré! Ich bin's, die jetzt zu Euch spricht, Schwester Jeanne von den Engeln!

RANGIER

Erwartest du Erbarmen, schweige!

MIGNON

Schweige, Asmodeus!

BARRÉ

Du sprichst mit vielen Stimmen.

ADAM, MANNOURY

Asmodeus!

JEANNE

Aber ich bin's wirklich, Vater.
Mutter dieses Klosters... Nein, nein!

RANGIER

Schweige, Bestie! Hinein, los!

BARRÉ

Hinein mit ihr! Seid Ihr bereit, Adam?

ADAM, MANNOURY

Fix und fertig.

ATTO SECONDO

(Barré e Rangier trascinano la donna che resiste. Il clistere viene compiuto dietro la scena. Padre Mignon, rimasto solo, s'inginocchia e incomincia a pregare. Si sente Jeanne gridare, ma le grida si trasformano in singhiozzi e risate. Mignon prega più forte, ma la sua piccola voce, vuota ed eccitata, svanisce nel nulla.)

SCENA II

D'Armagnac, Grandier, de Cerisay.

(D'Armagnac e de Cerisay avanzano e incontrano Grandier.)

D'ARMAGNAC

Sapete che in questa storia
si continua a fare il vostro nome?

GRANDIER

Sì, Monsieur.

D'ARMAGNAC

E non credete di fare qualcosa
in vostra difesa?

DE CERISAY

Avete offeso in qualche modo
questa donna?

GRANDIER

Non vedo come.
Non l'ho mai vista.

DE CERISAY

Perché dunque essa
si ostina a indicare voi
come diabolico malfattore?

GRANDIER

Sembrare spaventato, de Cerisay!
Perdonatemi!

(Barré und Rangier tragen die widerstrebende Frau. Klistierszene hinter einem Leinentuch. Mignon ist allein zurückgeblieben, kniet nieder und beginnt zu beten. Drinnen hört man Jeanne schreien. Das Schreien löst sich in Schluchzen und Gelächter auf. Mignon betet lauter. Seine leere, aufgeregte, kleine Stimme steigt ins Nichts auf.)

SZENE 2

D'Armagnac, Grandier, de Cerisay.

(D'Armagnac und de Cerisay kommen nach vorne und begegnen Grandier.)

D'ARMAGNAC

Ihr wißt, daß Euer Name
in dieser Affäre ständig erwähnt wird?

GRANDIER

Ja, Monsieur.

D'ARMAGNAC

Solltet Ihr nicht Schritte
zu Eurer Rechtfertigung unternehmen?

DE CERISAY

Habt Ihr dieses Frauenzimmer irgendwie
beleidigt?

GRANDIER

Ich weiß nicht, wie das sein könnte;
ich habe sie nie gesehen.

DE CERISAY

Warum hat sie aber dann gerade Euch
zum teuflischen Missetäter erwählt!

GRANDIER

Ihr seht aus, als hättet Ihr Angst,
de Cerisay. Verzeiht mir!

D'ARMAGNAC

Voi dovrete avere paura, Padre!
 Ci fu un altro caso anni fa...
 Siete in pericolo.

GRANDIER

La mia cara sorella in Gesù
 pare si sia fissata su di me.
 In qualche modo ciò che si trova
 nel deserto dello spirito e del corpo,
 nato dalla continua preghiera,
 può far sorgere la speranza.
 E con la speranza viene l'amore.
 E come tutti sappiamo,
 con l'amore viene l'odio.
 Così questa donna è invasata di me,
 Dio l'assista nel suo terrore
 e nella sua sventura! Dio l'assista!

SCENA III

*Barré, Jeanne, Mignon, Rangier, de Cerisay,
 Coro, Orsolinæ.*

*(Una cella. Jeanne è distesa sul letto. Lo stan-
 no accanto Barré, Rangier, Mignon, Adam,
 Mannoury e de Cerisay. Uno scrivano è sedu-
 to e scrive.)*

BARRÉ

Cara sorella in Cristo,
 io Vi devo ancora interrogare.

JEANNE

Sì, Padre.

BARRÉ

Ricordate la prima volta
 che la vostra mente fu presa
 da queste sporche sconcezze?

JEANNE

Certo, sì.

D'ARMAGNAC

Ihr seid der, der Angst haben müßte,
 Vater. Da gab es einen Fall vor einigen
 Jahren... Ihr seid in Gefahr.

GRANDIER

Meine teure Schwester in Jesu scheint
 ihren Sinn auf mich gerichtet zu haben.
 Irgend etwas, was man in der Wüste
 des Geistes und des Leibes findet,
 die durch ununterbrochenes Gebet
 entsteht, kann Hoffnung bringen.
 Und mit der Hoffnung kommt die Liebe.
 Und wie wir alle wissen, mit der Liebe
 kommt der Haß. Und so ist dieses
 Frauenzimmer von mir besessen.
 Gott stehe ihr bei in ihrem Schrecken
 und Unglück! Gott stehe ihr bei!

SZENE 3

*Barré, Jeanne, Mignon, Rangier, de Cerisay,
 Chor, Ursulinen.*

*(Eine Zelle. Jeanne liegt auf dem Bett. Ne-
 ben ihr Barré, Rangier, Mignon, Adam, Man-
 noury und de Cerisay. Ein Schreiber sitzt
 und schreibt.)*

BARRÉ

Liebe Schwester in Christo. Ich muß
 Euch weiterhin befragen.

JEANNE

Ja, Vater.

BARRÉ

Entsinnt Ihr Euch, wann sich Eure
 Gedanken zum ersten Mal
 diesen bösen Dingen zuwandten?

JEANNE

Ganz genau.

ATTO SECONDO

BARRE

Allora dite, su!

(Jeanne si getta improvvisamente di traverso al letto e digrigna i denti. Gli uomini saltano indietro. Jeanne si raddrizza e li guarda.)

(Barré insiste:)

Parlate, parlate!

JEANNE

Era... già... notte. Non c'era più luce!

BARRE

Sì?

JEANNE

Entrò da me.

BARRE

Il suo nome!

JEANNE

Grandier! Grandier!
Lo splendido fulvo leone
entrò nella mia cella e rideva.

MIGNON, BARRÉ, RANGIER

Ma era solo?

JEANNE

No. Aveva sei creature sue con lui.

MIGNON, BARRÉ, RANGIER

E poi?

JEANNE

Mi prese dolcemente in braccio
e mi portò nella cappella.
E ognuna delle sue creature
prese una delle mie care sorelle.

BARRE

Dann sagt es uns!

(Jeanne wirft sich plötzlich quer über das Bett. Sie knirscht mit den Zähnen. Die Männer weichen vor ihr zurück. Jeanne setzt sich auf und starrt sie an.)

(Barré, mit großer Dringlichkeit:)

Sprecht! Sprecht!

JEANNE

Es... war... Nacht. Kein Tag mehr!

BARRE

Ja?

JEANNE

Er kam zu mir.

BARRE

Nennt seinen Namen!

JEANNE

Grandier! Grandier! Der herrliche,
goldene Löwe trat in meine Kammer ein,
er lächelte.

MIGNON, BARRÉ, RANGIER

War er allein?

JEANNE

Nein. Sechs seiner Kreaturen waren
bei ihm.

MIGNON, BARRÉ, RANGIER

Und dann?

JEANNE

Er nahm mich sanft in seine Arme und
trug mich in die Kapelle.
Jede seiner Kreaturen nahm
eine meiner geliebten Schwestern.

RANGIER

Avanti! Avanti!

BARRÉ

E cosa avvenne?

JEANNE

La cappella era piena di risa e di musica.
C'era da mangiare: carne speziata e vino.
Pesante come il frutto dell'oriente.

DE CERISAY

Una visione davvero ingenua
dell'inferno.

BARRÉ

Psst! Andate avanti!

JEANNE

Ho dimenticato:
eravamo splendidamente vestite.
Poi quando fui nuda,
io caddi sulle spine;
il pavimento era cosparso di spine.
Io caddi sulle spine. Venite qui!

*(Fa cenno a Barré, che si curva su di lei. Essa
bisbiglia e poi ride.)*

BARRÉ

Lei dice che con le sorelle sue
fu costretta con tutti i corpi loro
a formare un altare osceno,
su cui poi fu celebrata una messa.

JEANNE

Ancora... *(Bisbiglia di nuovo e ride.)*

BARRÉ

Lei dice che capo di tutti i demoni
era Grandier e che le sue sorelle
lo incoraggiavano tutte.
Miei signori, capite quel che voglio dire.

RANGIER

Weiter! Weiter!

BARRÉ

Und was geschah?

JEANNE

Die Kapelle war voller Lachen und
Musik. Es gab Essen: gewürztes Fleisch
und Wein, schwer wie die Frucht
aus dem Morgenland.

DE CERISAY

Eine recht unschuldige Vision der Hölle.

BARRÉ

Psst! Sprecht weiter!

JEANNE

Ich vergaß: wir waren prächtig gekleidet.
Doch dann, als ich nackt war,
fiel ich auf die Dornen,
der Boden war mit Dornen bestreut.
Ich fiel auf die Dornen.
Kommt her!

*(Sie winkt Barré, der sich zu ihr niederbeugt.
Sie flüstert und lacht dann.)*

BARRÉ

Sie sagt, sie und ihre Schwestern
wurden gezwungen, mit ihren Leibern
einen obszönen Altar zu bilden, an dem
dann eine Andacht verrichtet wurde.

JEANNE

Noch einmal. *(Wieder flüstert und lacht sie.)*

BARRÉ

Sie sagt, Dämonen leisteten Grandier
Handlangerdienste, und ihre geliebten
Schwestern versetzten sie in Erregung.
Meine Herren, ihr versteht, wie ich das
meine.

ATTO SECONDO

(Jeanne attira ancora a sé Barré. Gli sussurra freneticamente e a poco a poco si può udire quello che dice:)

JEANNE

...e così cacciammo Dio dalla sua casa.

Liberate da Lui,

festeggiammo la Sua fuga

ancora e ancora...

(Si distende sulla schiena.)

Per una come me

che ha provato tutto questo,

Dio è morto; è morto.

Ed ora io sono in pace.

(Padre Mignon, caduto in ginocchio, prega. Barré prende sotto il braccio de Cerisay e i due parlano tra di loro, si allontanano da Jeanne e dagli altri.)

BARRE

Era una donna innocente.

DE CERISAY

Ma non c'era nessun diavolo.

Parlava con la sua voce,

la voce d'una donna infelice.

BARRE

Ma le turpi fantasie e le parole sconce

non sono di una donna

segregata dal mondo.

Le ha imparate da qualcuno.

DE CERISAY

Da Grandier?

BARRE

Sì.

ORSOLINE

Ingrediatur in eam, Domine,

te jubente Domini nostri Jesu Christi,

bonitas et pax.

(Jeanne zieht Barré abermals zu sich. Sie flüstert ihm heftig zu; nach und nach werden ihre Worte hörbar:)

JEANNE

...und so vertrieben wir Gott

aus Seinem Hause. Befreit von Ihm

feierten wir Seine Flucht wieder und

immer wieder...

(Sie legt sich zurück.)

Für eine, die erfahren hat,

was ich erfahren habe,

Gott ist tot. Gott ist tot.

Ich habe Frieden gefunden.

(Mignon ist auf die Knie gefallen und betet. Barré nimmt de Cerisay am Arm. Während sie miteinander sprechen, entfernen sie sich weit von Jeanne und den anderen.)

BARRE

Das war ein unschuldiges Frauenzimmer.

DE CERISAY

Aber das war kein Teufel. Sie sprach

mit ihrer eigenen Stimme.

Der Stimme einer unglücklichen Frau.

BARRE

Aber die verworfene Phantasie und

unflätige Sprache ist nicht die einer

von der Welt abgeschlossenen Frau.

Sie ist jemand's Schülerin.

DE CERISAY

Grandiers Schülerin?

BARRE

Ja!

URSULINEN

Ingrediatur in eam, Domine,

te jubente Domini nostri Jesu Christi

bonitas et pax.

[In lei entrino bontà e pace,
al tuo comando, o Gesù nostro Signore.]

MIGNON

Adiuro ergo te,
omnis immundissime spiritus,
omne phantasma...
Discede ergo nunc, discede, seductor.
Tibi erebus sedes est. Ille te eicit...
[Io esorcizzo te, o spirito immondo,
e tutti gli spiriti...
Allontanati, dunque,
allontanati, seduttore.
La tua sede è agli Inferi.
Lui Ti respinge...]

ORSOLINE

...cuius oculis nihil occultatum.
[Lui, alla cui vista nulla sfugge]

MIGNON

Ille te expellit... [Lui ti scaccia]

ORSOLINE

...cuius virtuti universa subjecta sunt.
[alla cui potenza tutte le cose
sono sottomesse]

MIGNON

Ille te excludit... [Lui ti isola]

ORSOLINE

...qui tibi et angelis tuis praeparavit
aeternam gehennam,
de cuius ore exhibit gladius acutus.
[lui che per te e per i tuoi simili
preparò un'eterna Gehenna,
Lui, dalla bocca del quale
fiammeggiò la spada micidiale.]

MIGNON

Qui venturus est iudicare vivos
et mortuos et saeculum per ignem.
[Lui, che verrà per giudicare i vivi e i
morti.]

MIGNON

Adiuro ergo te,
omnis immundissime spiritus,
omne phantasma...
Discede ergo nunc, discede, seductor.
Tibi erebus sedes est. Ille te eicit...

URSULINEN

...cuius oculis nihil occultum est.

MIGNON

Ille te expellit...

URSULINEN

...cuius virtuti universa subjecta sunt.

MIGNON

Ille te excludit...

URSULINEN

...qui tibi et angelis tuis praeparavit
aeternam gehennam, de cuius ore exhibit
gladius acutus.

MIGNON

Qui venturus est iudicare vivos
et mortuos et saeculum per ignem.

(La voce gli manca.)

ORSOLINE

Amen.

*(Le Orsoline circondano Mignon e lo trasci-
no via.)*

Deus Virginum. [Dio delle vergini.]

*(Le battute seguenti vanno dette molto rapi-
damente.)*

DE CERISAY

Ma lui giura di non essere mai entrato
nel Convento.

BARRÉ

Non nel suo proprio aspetto.
Tre suore hanno dichiarato a verbale
di aver coabitato con i demoni
e di essere state deflorate.
Mannoury le ha visitate ed è vero.
Nessuna di esse è intatta.

DE CERISAY

Mio caro Padre, sappiamo benissimo
quali rapporti sentimentali nascono
fra le giovani donne chiuse nei chiostri.

BARRÉ

Non volete lasciarvi convincere.

DE CERISAY

Ma certo. Voglio però esaminare il caso
a fondo e vi ordino
di sospendere subito l'esorcismo.

*(Barré si volta furibondo e se ne va. Entrano
Grandier e d'Armagnac.)*

(Die Stimme versagt ihm.)

URSULINEN

Amen.

*(Die Ursulinen umringen Mignon und schlep-
pen ihn weg.)*

Deus Virginum.

*(Der Text soll sehr schnell gesprochen wer-
den.)*

DE CERISAY

Er schwört aber, daß er nie hier
im Kloster war.

BARRÉ

Nicht in seiner eigenen Person.
Drei von den Schwestern haben zu
Protokoll gegeben, daß sie mit Dämonen
kohabitiert haben und defloriert worden
sind. Mannoury hat sie untersucht,
und es ist wahr. Keine von ihnen ist
unberührt.

DE CERISAY

Mein guter Vater, man weiß ja, was es
für gefühlvolle Verbindungen
zwischen den jungen Frauenzimmern
in Klöstern gibt.

BARRÉ

Ihr wollt Euch eben nicht überzeugen
lassen.

DE CERISAY

O doch! Aber ich werde den Fall
gründlich untersuchen
und befehle Euch, die Exorzismen
sofort einzustellen.

*(Barré wendet sich wütend um und geht ab.
Grandier und d'Armagnac kommen.)*

LIBRETTO

SCENA IV

SZENE 4

Grandier, de Cerisay, d'Armagnac, Adam, Mannoury.

Grandier, de Cerisay, d'Armagnac, Adam, Mannoury.

GRANDIER

Vi devo ringraziare, de Cerisay.

GRANDIER

Ich muß Euch danken, de Cerisay.

DE CERISAY

Ho agito nel vostro interesse, Padre, ma non solo per favorirvi.
È mio compito mantenere il buon ordine qui.

DE CERISAY

Ich habe in Eurem Interesse gehandelt, Vater, doch nicht nur Euretwegen.
Es ist meines Amtes, hier halbwegs Ordnung zu halten.

D'ARMAGNAC

Ricevo una lettera da Parigi.
Mi avete sostenuto nella questione delle fortificazioni e vi siete fatti due potenti nemici. Richelieu e il suo – chiamatelo come volete – Padre Joseph. Per ora il re è dalla mia parte contro il cardinale. Ma se il re cade o vacilla, la città cadrà e voi sarete gravemente coinvolto.

D'ARMAGNAC

Ich habe hier einen Brief aus Paris.
Ihr habt mich in der Sache der Befestigungswerke unterstützt und dadurch zwei bedeutsame Feinde erworben. Richelieu und seinen, na – wie immer Ihr ihn nennen mögt – seinen Pater Joseph. Vorderhand steht der König noch zu mir gegen den Kardinal. Aber wenn der König schwach oder schwankend wird, dann fällt diese Stadt, und Ihr seid tief in diese Sache verwickelt.

(Grandier si prende improvvisamente il volto tra le mani.)

(Grandier verbirgt plötzlich sein Gesicht in den Händen.)

GRANDIER

Mio Dio! Mio Dio! Tutto sta crollando!

GRANDIER

O mein Gott, mein Gott! Alles läßt mich im Stich.

D'ARMAGNAC

Paura, Grandier?

D'ARMAGNAC

Angst, Grandier?

GRANDIER

Sì. Son solo.

GRANDIER

Ja. Verlassen.

(Grandier esce. Adam e Mannoury lo seguono di nascosto.)

(Grandier geht. Adam und Mannoury folgen ihm heimlich.)

ATTO SECONDO

SCENA V

Grandier, Philippe.

(Grandier entra in chiesa. Philippe gli viene incontro in fretta.)

GRANDIER

Che vuoi? Vieni dentro la chiesa.

PHILIPPE

No, non c'è bisogno di entrare in chiesa
per dirti la cosa che devo dirti.
Sono incinta.

GRANDIER

Ah, è così.

PHILIPPE

Ho paura.

GRANDIER

Come posso riconoscere il bimbo?

PHILIPPE

Ma ho tanta paura.

GRANDIER

Era così coraggioso questo amore, non è
vero, Philippe?
Durante le notti d'estate...

PHILIPPE

Aiutami!

GRANDIER

Volevamo la nostra liberazione.
Ho creduto che fosse possibile? E così
questo si compie solo nei tuoi occhi.

PHILIPPE

Dov'è l'amore?

SZENE 5

Grandier, Philippe.

(Grandier geht in die Kirche. Philippe kommt schnell auf ihn zu.)

GRANDIER

Was gibt es? Komm mit mir
in die Kirche!

PHILIPPE

Nein. Es ist nicht nötig, in die Kirche
zu gehen, um zu sagen, was ich dir
zu sagen habe. Ich bin schwanger.

GRANDIER

So endet das.

PHILIPPE

Ich habe Angst.

GRANDIER

Wie kann ich mich zu dem Kind
bekennen?

PHILIPPE

Ich habe große Angst.

GRANDIER

Und so tapfer war diese Liebe,
nicht wahr, Philippe?
Die ganzen Sommernächte hindurch...

PHILIPPE

Hilf mir!

GRANDIER

Und wir wollten uns gegenseitig erlösen.
Habe ich geglaubt, daß das möglich ist?
Und so endet das nur in deinen Augen.

PHILIPPE

Wo bleibt die Liebe?

LIBRETTO

GRANDIER

Va' da tuo padre e digli tutto.
Saprà trovarti un uomo buono.
Qualcuno ce n'è.

PHILIPPE

Aiutami!

GRANDIER

Cosa posso fare?

PHILIPPE

Aiutami!

GRANDIER

Prendi la mia mano!
Non senti forse la mano d'un morto? No?
Addio Philippe!
(Grandier si allontana.)

SCENA VI

Barré, Mignon, Mannoury, Rangier, Adam.

(La farmacia. Adam, Mannoury e Padre Mignon. Padre Barré compare in cima alla scala lanciando un grido rauco, movendosi da ubriaco. Gli altri si spargono qua e là.)

BARRÉ

Stasera le guardie armate mi han proibito
d'entrare nel Convento.

MIGNON

Mio Dio!

MANNOURY

Mio Dio!

RANGIER

Ma che c'è?

GRANDIER

Geh zu deinem Vater.
Sag ihm die Wahrheit.
Er soll einen guten Mann für dich
finden. Es gibt solche.

PHILIPPE

Hilf mir!

GRANDIER

Wie kann ich dir helfen?

PHILIPPE

Hilf mir!

GRANDIER

Nimm meine Hand! Da. Als ob man
einen Toten berührt. Nicht? Ade,
Philippe!
(Grandier ab.)

SZENE 6

Barré, Mignon, Mannoury, Rangier, Adam.

(Die Apotheke. Adam, Mannoury und Vater Mignon. Man hört einen rauhen Schrei Vater Barrés, der auf der obersten Stufe der Treppe erscheint. Er bewegt sich wie ein Betrunkener. Die anderen fahren auseinander.)

BARRÉ

Mir ist heute abend der Eintritt
ins Kloster verwehrt worden.
Von bewaffneten Posten.

MIGNON

Mein Gott!

MANNOURY

Mein Gott!

RANGIER

Was ist los?

ATTO SECONDO

BARRÉ

L'Arcivescovo ha proibito
di continuare l'esorcismo.

MIGNON, ADAM, MANNOURY, RANGIER
No!

BARRÉ

L'hanno già ottenuto de Cerisay
e d'Armagnac. Sí.
E poi quel pazzo dottore
dell'Arcivescovo ha visitato
tutte quelle suore e ha stabilito
che non si tratta di un vero caso
di possessione.

MIGNON

Visitato tutte quelle suore...
(*Ingenuo:*)
E noi che si fa?

ADAM, MANNOURY, RANGIER
E adesso?

MANNOURY

Abbiamo dunque perso?
Così sembra.

ADAM, BARRÉ

Abbiamo perso?

MIGNON, RANGIER
Perso?

MIGNON, ADAM, MANNOURY, BARRÉ
Pare di sí!

RANGIER

Male, male.

BARRÉ

Abbiamo dunque perso.

BARRÉ

Der Erzbischof hat ein Sendschreiben
gegen weitere Exorzismen erlassen.

MIGNON, ADAM, MANNOURY, RANGIER
Nein!

BARRÉ

Es geschah auf Ersuchen de Cerisays
und d'Armagnacs. Ja, mehr noch,
des Erzbischofs Arzt,
dieser rationalistische Narr, untersuchte
diese Frauenzimmer mit dem Befund,
daß es sich um keine echte
Besessenheit handle.

MIGNON

Untersuchte diese Frauenzimmer.
(*naiv:*)
Was sollen wir tun?

ADAM, MANNOURY, RANGIER
Was sollen wir nun tun?

MANNOURY

So haben wir verloren? Verspielt?
Sieht ganz so aus.

ADAM, BARRÉ

So haben wir verloren?

MIGNON, RANGIER
Verspielt?

MIGNON, ADAM, MANNOURY, BARRÉ
Sieht ganz so aus.

RANGIER

Schade.

BARRÉ

So haben wir verloren.

LIBRETTO

MIGNON, ADAM, MANNOURY, RANGIER
Male, male.

MIGNON
Su, preghiamo!

RANGIER, ADAM
Perché?

MIGNON
Su, preghiamo!

MANNOURY
Perché?

MIGNON
Preghiamo che all'Arcivescovo
venga una visione infernale,
d'una specie veramente spaventosa.

BARRÉ
Voglio rientrare nella mia parrocchia.
C'è del lavoro che m'aspetta.

MIGNON
Lui però è vecchio.
Forse potrebbe morir di spavento!

BARRÉ
Zitto, Mignon. Siete pazzo?

MIGNON, RANGIER
Non ci lasciate!

BARRÉ
Ma devo andare.

MIGNON, ADAM, MANNOURY
Ci mancherete.

BARRÉ
Amici, al primo soffiar dell'inferno
io son di nuovo qui.

MIGNON, ADAM, MANNOURY, RANGIER
Schade, schade.

MIGNON
Laßt uns beten!

RANGIER, ADAM
Wofür?

MIGNON
Laßt uns beten!

MANNOURY
Wofür?

MIGNON
Laßt uns beten, daß der Erzbischof eine
teuflische Vision haben möge, und zwar
von ganz besonders erschrecklicher Art.

BARRÉ
Ich werde in mein Kirchspiel
zurückkehren. Dort gibt es Arbeit
für mich zu tun.

MIGNON
Er ist ein alter Mann. Vielleicht
können wir ihn zu Tode erschrecken?

BARRÉ
Schweigt still, Mignon! Seid ihr toll?

MIGNON, RANGIER
Verlaßt uns nicht!

BARRÉ
Ich muß, ich muß.

MIGNON, ADAM, MANNOURY
Ihr werdet uns fehlen.

BARRÉ
Lieber Freund, das leiseste Flüstern der
Hölle, und ich bin wieder da.

ATTO SECONDO

(Risata maligna.)

(Bösartiges Lachen.)

(Tutti ridono al ritmo degli archi.) (Barré esce.)

*(Alle lachen im Rhythmus der Streicher.)
(Barré ab.)*

SCENA VII

SZENE 7

Jeanne, Louise, Claire, Gabrielle.

Jeanne, Louise, Claire, Gabrielle.

(Il giardino del Convento. Jeanne e Claire siedono su una panca. Louise e Gabrielle sono accovacciate ai loro piedi. Due novizie stanno vicine. Tutto è pace.)

(Der Klostergarten. Jeanne und Claire sitzen auf einer Bank. Louise und Gabrielle auf dem Boden zu ihren Füßen. Zwei Laienschwestern stehen in der Nähe. Große Stille.)

LOUISE

Madre?

LOUISE

Mutter...

JEANNE

Sì, cara.

JEANNE

Ja, Kind.

LOUISE

Perché han deciso che Padre Barré non venga più a visitarci?

LOUISE

Warum hat der Erzbischof Vater Barré verboten, weiterhin zu kommen?

JEANNE

Qualcuno sostiene
che noi siamo tutte delle stolide.

JEANNE

Weil man ihm berichtet hat, wir seien
törichte Frauenzimmer.

LOUISE

E come faremo, madre?

LOUISE

Was sollen wir tun, Mutter?

JEANNE

Come faremo?

JEANNE

Tun?

LOUISE

La gente non porta più i bambini.

LOUISE

Die Leute nehmen ihre Kinder von uns.

CLAIRE

E non ci aiuta più nessuno.

CLAIRE

Und wir haben keine Hilfe mehr.

JEANNE

E puoi biasimarli?

JEANNE

Wer kann sie tadeln?

LIBRETTO

CLAIRE
E dobbiamo fare tutti i lavori da sole.

GABRIELLE
È molto faticoso.

JEANNE (*Risata improvvisa.*)
Perché non chiedete
una mano al diavolo?

(*Silenzio.*)

LOUISE
Madre, noi abbian peccato?
Abbiam peccato?

JEANNE
E che mai abbian fatto?

JEANNE, CLAIRE, GABRIELLE, LOUISE
Sì, noi abbian deriso Dio!

SCENA VIII

De Cerisay, d'Armagnac, Grandier.

(*Sulle fortificazioni. È notte. D'Armagnac e de Cerisay vengono da differenti direzioni, incappucciati, a ripararsi dalla pioggia. Gridano per superare il rumore del vento.*)

DE CERISAY
Siete voi, d'Armagnac?
Che cosa sono queste carte?

D'ARMAGNAC
Il re non ha mantenuto la parola.
Richelieu ha vinto.
Le fortificazioni della città
devono essere smantellate.
Diventerà una piccola località
senza importanza. Non avrò più potere
di un commerciante qualunque.
(*Grandier è apparso al di sotto di loro.*)

CLAIRE
Wir müssen alle Hausarbeiten selber tun.

GABRIELLE
Es ist sehr anstrengend.

JEANNE (*Mit plötzlichem Gelächter.*)
Warum bittet ihr nicht die Teufel, Hand
mit anzulegen?

(*Schweigen.*)

LOUISE
Mutter, haben wir gesündigt? Haben wir
gesündigt?

JEANNE
Durch das, was wir getan haben?

JEANNE, CLAIRE, GABRIELLE, LOUISE
Ja, wir haben Gott verspottet!

SZENE 8

De Cerisay, d'Armagnac, Grandier.

(*Auf den Befestigungswerken. Nacht. D'Armagnac und de Cerisay kommen von verschiedenen Seiten, vermummt gegen den Regen. Sie überschreien den Wind.*)

DE CERISAY
D'Armagnac, seid Ihr es? Was sind das
für Papiere?

D'ARMAGNAC
Der König hat sein Wort nicht gehalten.
Richelieu hat gesiegt.
Die Stadtbefestigungen sollen geschleift
werden. Es wird ein kleiner,
unbedeutender Ort werden.
Ich werde nicht mehr Macht haben
als ein Handelsmann.
(*Grandier ist mitten unter ihnen aufgetaucht.*)

ATTO SECONDO

È questo il prete?

Ist das der Priester?

DE CERISAY (*Grida:*)
Grandier!

DE CERISAY (*schreit:*)
Grandier!

GRANDIER
Che c'è?

GRANDIER
Was gibt es?

D'ARMAGNAC
Il Cardinale ha vinto contro di noi.

D'ARMAGNAC
Der Kardinal hat sich gegen uns durchgesetzt.

DE CERISAY
Il re ha ceduto.

DE CERISAY
Der König hat die Nerven verloren.

D'ARMAGNAC
Qui sarà tutto distrutto.

D'ARMAGNAC
Das alles hier wird niedergerissen werden.

DE CERISAY
E si parla anche di voi.

DE CERISAY
Ihr seid auch erwähnt.

D'ARMAGNAC
Noi non saremo più qui.

D'ARMAGNAC
Wir werden nicht mehr lange hier stehen.

DE CERISAY
Si sa che avete opposto resistenza.

DE CERISAY
Ihr seid genannt, daß Ihr Widerstand geleistet hättet.

D'ARMAGNAC
Siete in pericolo.

D'ARMAGNAC
Ihr seid in Gefahr.

GRANDIER
Grazie a Dio.

GRANDIER
Gott sei Dank.

D'ARMAGNAC
Ma che dite? Non riesco a sentirvi...
Siete pazzo? Andiamo giù.

D'ARMAGNAC
Was sagt Ihr? Ich kann Euch nicht hören. Seid Ihr toll? Ist er toll? Gehen wir hinunter.

(*D'Armagnac e de Cerisay escono. Grandier s'inginocchia sferzato dalla pioggia e dal vento.*)

(*D'Armagnac und de Cerisay gehen. Grandier kniet, von Wind und Regen umweht.*)

LIBRETTO

GRANDIER

Padre nei cieli.
 Tu hai infuso la forza
 nei miei nemici e hai restituito
 la speranza al tuo figlio peccatore.
 Io mi consegno nelle mani del mondo
 con sicura fede nelle Tue vie misteriose.
 Tu hai reso possibile la strada.
 Lo capisco e lo accetto. Ma tu operi
 dietro una cortina di maestà.
 Ho paura di alzare gli occhi e di vedere.
 Mostrati! Mostrati!
 Ostende mihi faciem tuam,
 sonet vox tua auribus meis!
 [Mostrami il tuo volto,
 risuoni la tua voce nelle mie orecchie!]

SCENA IX

Mignon, Jeanne, Coro, Gabrielle, Claire, Louise, de Laubardemont.

(La chiesa. Mignon guida Jeanne in avanti. Claire, Louise, Gabrielle e le due novizie li seguono. De Laubardemont si ferma a parte.)

MIGNON

Si dice che non siete stata
 posseduta dal demonio,
 ma che Voi lo fingeate.

JEANNE

Il medico dell'Arcivescovo così ha detto.
 Ha parlato di un caso d'isterismo.
 L'urlo del ventre.

MIGNON

Datemi la certezza
 che Voi siete stata presa dal demonio!

JEANNE

È così.

GRANDIER

Vater im Himmel, Du hast meinen
 Feinden ihre Stärke und Deinem
 sündigen Kind seine Hoffnung
 wiedergegeben. Ich gebe mich
 in die Hände der Welt, sicher
 im Glauben an Deine unerforschlichen
 Wege. Du hast den Weg möglich
 gemacht. Ich verstehe und ich bejahe.
 Aber Du wirkst hinter einem Schleier
 von Majestät. Ich habe Angst,
 meine Augen zu erheben und zu sehen.
 Zeige Dich, zeige Dich!
 Ostende mihi faciem tuam, sonet vox tua
 in auribus meis!

SZENE 9

Mignon, Jeanne, Chor, Gabrielle, Claire, Louise, de Laubardemont.

(Die Kirche. Mignon führt Jeanne nach vorne. Ihnen folgen Claire, Louise, Gabrielle und die zwei Laienschwestern. De Laubardemont steht abseits.)

MIGNON

Man sagt, Ihr waret nicht wahrhaft
 von Dämonen besessen, sondern
 habt das nur gespielt.

JEANNE

Des Erzbischofs Arzt hat uns das gesagt.
 Er sprach von Hysterie. Der Schrei
 aus dem Schoß.

MIGNON

O, versichere mich, es ist wahr,
 daß Ihr seid von der Hölle besessen!

JEANNE

Es ist wahr.

ATTO SECONDO

ORSOLINE, GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

È cosí, è cosí.

JEANNE, GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

Noi siamo state prese dal demonio.

MIGNON

L'istigatore?

ORSOLINE, JEANNE, GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

Grandier!

MIGNON

Il silenzio dei diavoli vi condanna.
Sorelle, questo silenzio è l'annuncio
della vostra eterna dannazione.
Vi supplico, pensate bene a voi!

JEANNE

Padre, abbiamo paura, restate con noi.

MIGNON

Ma che posso fare? Pregherò per voi.
(*Si scosta e si rivolge a de Laubardemont.*)

JEANNE (*Leviatano*)

(*Cinicamente:*)

Potrei dire una parola?

MIGNON

Sia lode a Dio! Qual è il tuo nome?

JEANNE (*Leviatano*)

Leviatano.

MIGNON

E dove sei, immondo essere?

URSULINEN, GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

Es ist wahr, es ist wahr.

JEANNE, GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

Wir sind von der Hölle besessen.

MIGNON

Und der Anstifter?

URSULINEN, JEANNE, GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

Grandier!

MIGNON

Das Schweigen der Teufel verurteilt
Euch. Meine Schwestern,
dieses Schweigen ist ein Vorzeichen
Eurer ewigen Verdammnis.
Ich flehe Euch an, bedenkt Eure Lage!

JEANNE

Vater, wir haben Angst, verlaßt uns
nicht!

MIGNON

Was kann ich tun? Ich werde für euch
beten.
(*Mignon wendet sich ab und wendet sich de
Laubardemont zu.*)

JEANNE (*Leviathan*)

(*zynisch:*)

Dürfte ich ein Wörtchen sagen?

MIGNON

Gott sei gelobt! Wie ist dein Name?

JEANNE (*Leviathan*)

Leviathan.

MIGNON

Wo haust du, unheiliges Wesen?

JEANNE (*Leviatano*)
(*Ingenuamente, con voce infantile:*)
Nella fronte della donna.

JEANNE (*Leviathan*)
(*Naiv, mit Kinderstimme:*)
In der Stirne dieser Dame.

LOUISE (*Isaacaron*)
Qui parla Isaacaron.

LOUISE (*Isaacaron*)
Hier spricht Isaacaron.

JEANNE (*Beherit*)
Io sono nel ventre e mi chiamo Beherit.

JEANNE (*Beherit*)
Ich sitze im Magen.
Mein Name ist Beherit.

(*Un peto. Mignon si segna e si tura il naso.*)

(*Ein Furz, Mignon bekreuzigt sich und hält sich die Nase zu.*)

GABRIELLE
E pure io.

GABRIELLE
Und ich auch.

CLAIRE
Anch'io son qui.

CLAIRE
Ich bin auch da!

CORO (*Spettacolo infernale; grida diaboliche s'intrecciano confusamente. Sghignazzate, urla, strida. Durante la scena Gabrielle siede impietrita. De Laubardemont si avvicina a Mignon.*)

CHOR (*Höllenspektakel; teuflische Stimmen schreien durcheinander. Hohngelächter, Quieken, Heulen. Gabrielle sitzt während der Szene wie versteinert da. De Laubardemont geht auf Mignon zu.*)

DE LAUBARDEMONT
Ma benone! Approfitiamone tosto.
Barré!
Lasci Chinon e torni qui presto
per riprender da capo l'esorcismo.

DE LAUBARDEMONT
Gut gemacht! Wir werden schnell handeln müssen.
Barré muß aus Chinon zurückgeholt werden und sogleich mit dem Exorzismus beginnen.

MIGNON
Con grande pubblicità.

MIGNON
In aller Öffentlichkeit.

DE LAUBARDEMONT
Io vado oggi a Parigi.
Deve esserci presente
un rappresentante della Corte.
Badate a tutto Voi.

DE LAUBARDEMONT
Ich muß noch heute nach Paris.
Ein Vertreter des königlichen Hofes
wird zugegen sein.
Tragt Sorge für alles!

(*De Laubardemont esce. Mignon si precipita gridando.*)

(*De Laubardemont geht. Mignon läuft nach vorne und schreit.*)

ATTO SECONDO

MIGNON

S'apran le porte! S'apran le porte!

SCENA X

Coro, Barré, Rangier, Carmelitani, de Condé, Jeanne, Mignon, Gabrielle, Claire, Louise, due bassi, de Laubardemont, Grandier, Adam, Mannoury, Philippe Trincant, popolo, bambini, guardie, soldati.

(Una folla di uomini e donne della città si precipitano dentro e invadono tutto. Adam e Mannoury, un nano, una creatura, un trombettiere, donne che ridono, cani. Bambini si arrampicano sui punti più alti per guardar giù. Di sotto le suore eseguono faticosamente le loro frenesie e la gente si diverte moltissimo. Un gruppo si è accomodato a mangiare e bere, mentre si gode lo spettacolo. Suonano le campane del campanile di San Pietro. Barré arriva con tutti i paramenti: sostiene un crocifisso d'oro tempestato di pietre preziose, che nelle sue mani nervose trema e scintilla. Da altre parti vengono Rangier e tre Carmelitani. Padre Mignon va loro incontro e tutti si riuniscono.)

CORO

Alleluia! Cedant tenebrae lumini
et nox diurne sideri, ut culpa, quam
nox intulit lucis labascat munere! Alleluia!
[Alleluia! Cedano le tenebre alla luce
e la notte al giorno, affinché la colpa,
che si insinuò nella notte, emerga
finalmente alla luce del sole! Alleluia!]

(Una novizia striscia ai piedi di Barré. Egli la tocca con il Crocifisso, ma non ottiene alcun effetto. Allora la colpisce brutalmente sul capo col Crocifisso.)

MIGNON

Öffnet die Tore! Öffnet die Tore!

SZENE 10

Chor, Barré, Rangier, Karmeliter, de Condé, Jeanne, Mignon, Gabrielle, Claire, Louise, zwei Bässe, de Laubardemont, Grandier, Adam, Mannoury, Philippe Trincant, Volk, Kinder, Wachen, Soldaten.

(Die Menschenmenge strömt herein und überschwemmt alles. Männer und Frauen aus der Stadt. Adam und Mannoury. Ein Zwerg. Eine Kreatur. Ein Trompeter. Lachende Weiber. Hunde. Kinder klettern auf Vorsprünge und blicken hinunter. Unten vollführen die Schwestern angestrengt ihre Verrenkungen. Das Stadtvolk amüsiert sich bestens. Eine Gruppe hat sich niedergelassen, um während des Zusehens zu essen und zu trinken. Donner der Glocken vom Turm der St. Peters-Kirche. Barré kommt in vollem Glanz. Er trägt ein goldenes, juwelenbesetztes Kruzifix, das in seinen nervösen Händen zittert und glitzert. Von einer anderen Seite kommt Rangier. Wieder von einer anderen drei Karmeliter. Mignon geht ihnen entgegen. Alle treffen sich.)

CHOR

Alleluia! Cedant tenebrae lumini
et nox diurne sideri, ut culpa, quam
nox intulit lucis labascat munere! Alleluia!

(Eine Laienschwester scharrt zu Barrés Füßen herum. Er berührt sie mit dem Kruzifix. Es wirkt nicht. Er schlägt sie mit dem Kruzifix brutal auf den Kopf.)

LIBRETTO

BARRE

Pace, sorella. Qui timetis Dominum,
laudate eum.
In nomine Patris et Filii et...
[Voi che temete il Signore, lodatelo.
Nel nome del Padre e del Figlio e...]

BARRE

Ruhe, Schwester! Qui timetis Dominum,
laudate eum.
In nomine Patris et Filii et...

RANGIER *(Nell'orecchio di Barré:)*

Il messo del re è già qui.
Il principe Henri de Condé.

RANGIER *(flüstert Barré ins Ohr:)*

Des Königs Gesandter ist da.
Prinz Henri de Condé.

BARRE

Di sangue reale. Magnifico.
(Gli arcieri irrompono e spingono indietro la folla, che si fa quasi silenziosa. I soldati prendono posizione di fronte alla folla e isolano le suore. Leviatano parla con voce alta attraverso Jeanne.)

Guardie! Mignon!
Acqua, messale, le stole, il ciborio.
E la santissima reliquia dell'unghia
del Santo e della scheggia
della Santa Croce.
Che mi si porti qui tutto.

BARRE

Von königlichem Geblüt! Vortrefflich!
(Bogenschützen kommen und drängen die Menge zurück. Es wird nahezu still. Die Schützen nehmen gegen die Menge Aufstellung und isolieren die Schwestern. Leviathan spricht mit lauter Stimme aus Jeanne.)

Konstabler! Mignon! Wasser,
ein Meßbuch, die Stolen, das Ziborium,
Den Fingernagel des Heiligen und
das echte Stück Kreuzesholz.
Laßt sie mir alle herbringen.

RANGIER

Le armi di Dio! Sono qui.

(Barré veste i paramenti e si prepara, aiutato da Mignon e Rangier. De Condé attira a sé un ragazzo. I Carmelitani hanno portato avanti le reliquie e le alzano.)

RANGIER

Des Herrgotts Rüstzeug! Da ist es!

(Barré legt seinen Ornat an und rüstet sich, unterstützt von Mignon und Rangier. De Condé zieht einen der Knaben an sich. Die Karmeliter haben die Reliquien nach vorne gebracht und stellen sie auf.)

BARRE

Col vostro permesso, Monsieur,
io comincerò.

BARRE

Mit Eurer Erlaubnis, Monsieur,
werde ich anfangen.

DE CONDÉ

Prego, se voi volete!

DE CONDÉ

Bitte, laßt Euch nicht stören!

(Barré alza il ciborio sul capo e va verso Jeanne.)

(Barré hält das Ziborium auf seinen Kopf und geht auf Jeanne zu.)

ATTO SECONDO

BARRE

Leviatano!

JEANNE (*Leviatano*)

(*Parla attraverso Jeanne, insonnolito:*)

Va' via!

BARRE

E svegliati. In nomine... [Nel nome...]

MIGNON, BARRÉ, RANGIER

...Domini nostri Jesu Christi.

[...del Signore nostro Gesù Cristo]

ORSOLINE (*Risate.*)

JEANNE

Ma non voglio più sentire
il nome di quell'impostore.

BARRÉ

Io ti dirò solamente un nome: Grandier.

JEANNE

Ah! È proprio un piacevole suono.

GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

Ah!

JEANNE

Ripetilo ancora.

BARRÉ

Grandier.

JEANNE

Che bello è! E noi siamo sue serve.

GABRIELLE

Sì.

(*Si scatena l'inferno.*)

BARRE

Leviathan!

JEANNE (*Leviathan*)

(*spricht aus Jeanne; schläfrig:*)

Geh weg!

BARRE

Erhebe dich. In nomine...

MIGNON, BARRÉ, RANGIER

...Domini nostri Jesu Christi.

URSULINEN (*Lachen.*)

JEANNE

Bringt nicht immerzu den Namen
dieses Hochstaplers ins Gespräch!

BARRÉ

Ich werde dir einen Namen nennen:
Grandier.

JEANNE

Ah, das ist ein angenehmer Klang.

GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

Ah!

JEANNE

Sagt das noch einmal!

BARRÉ

Grandier.

JEANNE

Das mag ich gern! Wir dienen ihm,
nicht wahr?

GABRIELLE

Ja.

(*Ein Höllenspektakel bricht los.*)

LIBRETTO

GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE
Sì.

GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE
Ja.

ORSOLINE
Grandier!

URSULINEN
Grandier!

JEANNE
Grandier!

JEANNE
Grandier!

GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE
Ah!

GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE
Ah!

DUE BASSI
(*Danzando in abito da monaca:*)
E noi siam serve sue,
siam serve sue, serve sue, sue...

ZWEI BÄSSE
(*in Schwesterntracht, tanzend:*)
Wir dienen ihm, wir dienen ihm, wir
dienen ihm, wir dienen ihm, wir die...

LOUISE
Oh! amore, tesoro tienimi,
prendimi, prendimi. Ah!

LOUISE
O, mein Lieb, mein Schatz! Halte mich,
nimm, o nimm, ah!

(*Rangier e Mignon si mescolano alle suore e le spruzzano d'acqua santa. Le grida e le urla si placano poco a poco.*)

(*Rangier und Mignon treten unter die Schwestern und besprengen sie mit Weihwasser. Das Kreischen und Schreien erstirbt allmählich.*)

DE CONDÉ
Padre, mi si permette una domanda
a questi esseri?

DE CONDÉ
Vater, könnte ich diese Wesen befragen?

BARRE
Ma sí, certo, Monsieur.

BARRE
Gewiß, wenn Ihr wollt, Monsieur.

(*Rangier, Mignon e i Carmelitani spingono avanti le povere suore, finché esse si trovano di fronte a Condé, che le guarda e parla rivolgendosi a loro:*)

(*Rangier, Mignon und die Karmeliter drängen die armseligen Schwestern nach vorne, bis sie sich vor de Condé befinden, der auf sie niederstarrt. De Condé spricht zu den Schwestern gewendet:*)

DE CONDÉ
Beherit! Ditemi, su: che cosa pensate
della sacra maestà del Re di Francia
e del grande Cardinale Richelieu?

DE CONDÉ
Beherit! Sagt mir dies: Was ist Eure
Meinung über Seine Majestät, den König
von Frankreich, und Seinen Ratgeber,
den großen Kardinal?

ATTO SECONDO

JEANNE (*Beherit*)

Non capisco.

DE CONDÉ

Voi non volete capire. Ma se Voi, Beherit, apprezzate il Re e il Cardinale, allora ne risulta chiaro che considerate la loro politica diabolica.

Se invece Voi, suor Jeanne, parlate di loro con disprezzo, allora andate incontro all'accusa di tradimento al cospetto della mia potente persona. Mi fate pena per il dilemma in cui vi dibattete.

(*Barré viene avanti. Condé prende da uno dei suoi paggi una piccola scatola.*)

Padre Barré. Ho qui con me una reliquia con cui si può allontanare questi demoni. Una fiala con il sangue di nostro Signore Gesù Cristo.

(*Barré prende con riverenza la cassetta e la bacia.*)

BARRÉ

In nomine Patris nostri caelestis
[Nel nome del Padre nostro celeste],
io vi scongiuro, esseri orrendi, arretrate
al cospetto di questa santa sostanza!

(*Barré sovrasta Jeanne e le applica la cassetta sulla fronte.*)

BARRÉ

Adiuro ergo te, draco nequissime,
in nomine Agni immaculati,
qui ambulavit super aspidem
et basiliscum, qui conculcavit leonem
et draconem; ut discedas ab hoc homine,
discedas ab Ecclesia Dei!
Contremisce et effuge!
[Io ti respingo, o drago malvagio,
nel nome dell'Agnello immacolato]

JEANNE (*Beherit*)

Versteh's nicht.

DE CONDÉ

Ihr versteht sehr gut. Wenn Ihr, Beherit, den König und seinen Kardinal lobt, dann deutet Ihr damit an, daß ihre Politik des Teufels ist. Wenn Ihr, Schwester Jeanne, anders als mit Lobesworten von ihnen sprecht, dann riskiert Ihr die Anklage des Hochverrates angesichts meiner mächtigen Person. Ich habe Mitleid mit Eurem Dilemma.

(*Barré tritt vor. De Condé nimmt einem seiner Pagen eine kleine Schachtel ab.*)

Vater Barré, ich habe hier eine Reliquie, mächtig genug, diese Dämonen zu vertreiben. Eine Phiole mit dem Blut unseres Herrn Jesus Christus.

(*Barré nimmt die Kassette ehrfürchtig in die Hand und küßt sie.*)

BARRÉ

In nomine Patris nostri caelestis
beschwöre ich euch, furchtbare Wesen,
bei dieser hochheiligen Substanz
zu entweichen!

(*Barré geht auf Jeanne zu und legt die Kassette an Jeanne's Stirn.*)

BARRÉ

Adiuro ergo te, draco nequissime,
in nomine Agni immaculati,
qui ambulavit super aspidem
et basiliscum, qui conculcavit leonem
et draconem; ut discedas ab hoc homine,
discedas ab Ecclesia Dei!
Contremisce et effuge!

LIBRETTO

che calpestò il serpente e il basilisco,
e vinse il leone e il drago;
esci da questo corpo
e dalla Chiesa di Dio! Trema e fuggi!]

(I diavoli lasciano il corpo di Jeanne uscendo dalla sua bocca contorta con una serie di orribili urla. Barré cade in ginocchio e prega. Jeanne si alza in tutta la sua statura e canta con la sua propria voce:)

JEANNE

Salva sono. Io son salva.
(Va da Condé, s'inginocchia e gli bacia le mani.)

BARRE

Oramus te, Deus omnipotens,
ut spiritus iniquitatis
amplius non habeat potestatem
in hac famula tua Joanna,
sed fugiat et non revertatur!
[Ti preghiamo, Dio onnipotente,
affinché lo spirito di nequizia
non abbia più potere
in questa Tua serva Jeanne,
ma fugga via per sempre!]

DE CONDÉ

E un gran piacere per me
l'avervi fatto questo servizio, Madame.

BARRE *(Trionfante:)*

Visto, Monsieur?

(De Condé toglie di mano la cassetta a Barré, la apre e la scuote: è vuota.)

DE CONDÉ

Visto, Padre?

BARRE *(Dopo un momento di silenzio:)*

Ah, Monsieur!

Ma perché ci avete giocato così?

(Die Teufel verlassen Jeanne's Körper durch ihren verzerrten Mund in einer Folge von schrecklichen Schreien. Barré fällt auf die Knie und betet, Jeanne erhebt sich zu ihrer vollen Höhe. Sie singt mit ihrer 'eigenen' Stimme:)

JEANNE

Ich bin frei. Ich bin frei.
(Sie geht zu de Condé, kniet und küßt seine Hände.)

BARRE

Oramus te, Deus omnipotens,
ut spiritus iniquitatis
amplius non habeat potestatem
in hac famula tua Joanna,
sed fugiat et non revertatur!

DE CONDÉ

Ich bin hocherfreut, Euch einen kleinen
Dienst erwiesen zu haben, Madame.

BARRE *(triumphierend:)*

Seht Ihr, Monsieur?

(De Condé nimmt Barré die Kasette ab, öffnet sie und stülpt sie um. Sie ist leer.)

DE CONDÉ

Seht Ihr, Vater?

BARRE *(Nach einem Augenblick Schweigen:)*

Ah, Monsieur! Was für ein Kunststück
habt Ihr uns da vorgespielt?

ATTO SECONDO

DE CONDÉ

Padre reverendo,
ma non c'ingannavate anche Voi?

(Il silenzio cade fra i due. Condé sorride. La folla è ammutolita, le donne sono spaventate. Improvvisamente Mignon comincia a correre in tondo a piccoli giri, tenendosi la testa fra le mani.)

MIGNON (*Leviatano*)

Imbrogliato un'altra volta.

MIGNON (*Beherit*)

Fammi posto.

(Mignon urla mentre Beherit si apre la strada entro lui. Rangier improvvisamente nitrisce come un cavallo e si dà a saltellare. Solamente Jeanne rimane sola e immobile. Un ragazzo vicino a Condé ride forte, istericamente. La folla diventa inquieta. Due donne sono indemoniate.

Barré guarda terrorizzato intorno a sé, poi brandisce il suo Crocifisso come una mazza e si abbatte sui diavoli menando colpi da ogni parte).

BARRE

Siano assediati! Presto, via di qua!

(I Carmelitani portano via le suore, Mignon e Rangier che ballano. I soldati disperdono la folla. Barré va tra la gente e solleva la Croce indifferentemente su ossessi e non, gridando:)

Per factorem mundi, per eum,
qui habet potestatem mittendi te
in Gehennam, ut ab hac famula Dei,
quae ad sinum Ecclesiae recurrit,
cum metu et exercitu furoris tui
festinus discedas.

[Per il Fattore del mondo, tramite Lui,
che ha il potere di cacciarti all'Inferno,

DE CONDÉ

Ehrwürdiger Vater, was für ein
Kunststück spielt Ihr uns vor?

(Schweigen zwischen den beiden Männern. De Condé lächelt. Die Menge ist verstummt. Die Frauen sind entsetzt. Plötzlich beginnt Mignon in winzigen Kreisen umherzulaufen. Er hält seinen Kopf mit beiden Händen.)

MIGNON (*Leviathan*)

Abermals betrogen!

MIGNON (*Beherit*)

Mach Platz!

(Mignon schreit auf, während Beherit sich einen Weg bahnt. Rangier beginnt plötzlich wie ein Pferd zu wiehern und macht hohe hüpfende Schritte. Nur Jeanne bleibt allein stehen, unbeweglich. Ein Knabe an de Condés Seite beginnt schallend und hysterisch zu lachen. In der Menge entsteht Unruhe, zwei Frauen sind besessen. Barré blickt entsetzt um sich, dann schwingt er sein Kruzifix wie eine Keule und stürzt sich unter die Teufel, nach allen Seiten dreinschlagend.)

BARRE

Wir sind belagert! Räumt den Platz! Sofort!

(Die Karmeliter drängen die Schwestern weg, ebenso den tanzenden Mignon und Rangier. Die Wachen zerstreuen die Menge. Barré geht unter die Leute, legt sein Kreuz Besessenen und Nichtbesessenen gleichermaßen auf und schreit:)

Per factorem mundi, per eum,
qui habet potestatem mittendi te
in Gehennam, ut ab hac famula Dei,
quae ad sinum Ecclesiae recurrit,
cum metu et exercitu furoris tui
festinus discedas.

affinché subito,
con tuo spaventoso terrore,
tu esca da questa serva di Cristo,
che si volse alla Chiesa.]

CARMELITANI

Exorcizo te, immundissime spiritus,
omnis incursio adversarii, omne
phantasma, omnis legio, in nomine
Domini nostri Jesu Christi eradicare
et effugare ab hoc plasmate Dei.
[Io ti esorcizzo, o spirito immondo;
che ogni incursione dell'avversario
e ogni schiera demoniaca nel nome
del Signore nostro Dio Gesù Cristo
siano messe in fuga ed annientate.]

(Rangier, Mignon e le suore si allontanano, seguiti da Barré. La folla, sbadigliando, torna a casa. Claire, Gabrielle e Louise entrano ad una certa distanza da Jeanne. Parlano allegramente.)

GABRIELLE

Non sono mai stata portata alla preghiera.

CLAIRE

Neanch'io.

LOUISE

E io neppure.

(Jeanne prega in piedi, senza muoversi.)

JEANNE

Io ho paura.

(Il ragazzo accanto a Condé continua a ridere fino alle lacrime.)

DE CONDÉ

Basta, ragazzo.

(De Condé si rivolge a Jeanne, che sta a una certa distanza:)

Sapete che v'attende?

KARMELITER

Exorcizo te, immundissime spiritus,
omnis incursio adversarii, omne
phantasma, omnis legio, in nomine
Domini nostri Jesu Christi eradicare
et effugare ab hoc plasmate Dei.

(Rangier, Mignon und die Schwestern entfernen sich, gefolgt von Barré. Die Menge geht gähmend nach Hause. Claire, Gabrielle und Louise treten in einiger Entfernung von Jeanne auf. Ihre Stimmen sind heiter.)

GABRIELLE

Zum Beten habe ich nie getaugt.

CLAIRE

Ich auch nicht.

LOUISE

Und ich auch nicht.

(Jeanne betet stehend, bewegungslos.)

JEANNE

Ich habe Angst.

(Der Knabe, der neben de Condé steht, lacht immer noch Tränen.)

DE CONDÉ

Still, mein Kind.

(Er starrt zu Jeanne hinüber, die in einiger Entfernung steht:)

Wißt Ihr, was Euch das kostet?

ATTO SECONDO

La dannazione della vostra anima
immortale in un deserto infinito
di eterna bestialità.

(De Condé e i ragazzi se ne vanno.)

CLAIRE

In città si vende il mio ritratto.

GABRIELLE

Siamo note nella Francia intera.

LOUISE

Non ti spaventa più d'essere dannata?

GABRIELLE

Non più.

CLAIRE

Non più, da che le tue belle gambe
son tanto apprezzate!

LOUISE

Ma dimmi, cara, a che pensavi
negli ultimi giorni in cappella?

CLAIRE

Ma proprio a ciò che si può fare.

GABRIELLE

Per godere ancora?

CLAIRE, LOUISE

Sì.

GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

Vieni.

(Se ne vanno ridendo.)

*(Jeanne rimane silenziosa per un momento,
poi:)*

JEANNE

Io ho paura.

Die Verdammnis Eurer unsterblichen
Seele in einer endlosen Wüste
ewiger Bestialität.

(De Condé und die Knaben gehen.)

CLAIRE

In der Stadt verkauft man mein Bild.

GABRIELLE

Wir sind in ganz Frankreich berühmt.

LOUISE

Sorgst du dich immer noch wegen
der Verdammnis?

GABRIELLE

Nicht mehr.

CLAIRE

Nicht mehr, seit deine schönen Beine so
bewundert worden sind!

LOUISE

Sag, Liebling, woran denkst du während
der letzten Tage in der Kapelle?

CLAIRE

Ach, dies und das, was man so tun könnte.

GABRIELLE

Um sich zu vergnügen?

CLAIRE, LOUISE

Ja.

GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

Kommt!

(Sie gehen lachend ab.)

*(Jeanne steht einen Augenblick lang schwei-
gend da. Dann:)*

JEANNE

Ich habe Angst.

(Leviatano parlando attraverso Jeanne:)

JEANNE *(Leviatano)*

Sciocchezze. Ti aiuteremo in quello che farai.

JEANNE *(Leviatano, travestito da suora.)*

Voglio esser pura.

JEANNE

Non è possibile.

O Dio, mio Dio! Sì, si può! Si può.

JEANNE *(Leviatano)*

No, non è possibile. Pensa, mia cara, e ricordati le visioni notturne!

Lui veniva e...

(Chigni osceni.)

(Grandier entra in chiesa, dove dei soldati si appoggiano all'altare. Appare de Laubardemont.)

DE LAUBARDEMONT

Voi non potete entrare qui.

GRANDIER

Perché?

DE LAUBARDEMONT

Voi non potete, prete empio e vizioso.

Non potete entrare.

GRANDIER

È la mia chiesa. La mia cara chiesa.

DE LAUBARDEMONT

Non potete più. E siete in arresto.

Via, in prigione!

(Grandier viene condotto dai soldati fuori della chiesa nella luce solare, sotto la guida di de Laubardemont. Essi percorrono la strada e

(Leviathan spricht aus Jeanne:)

JEANNE *(Leviathan)*

Unsinn. Wir helfen dir in allem, was du tust.

JEANNE *(Leviathan, als Nonne verkleidet.)*

Ich möchte rein sein.

JEANNE

Das gibt es nicht.

O Gott, mein Gott! Doch, das gibt es.

Das gibt es.

JEANNE *(Leviathan)*

Nein, das gibt es nicht. Überleg's doch nur, meine Liebe, weißt du noch, die nächtlichen Visionen! Er kam und...

(Obszönes Kichern.)

(Grandier geht in die Kirche. Soldaten lehnen am Altar. De Laubardemont tritt vor.)

DE LAUBARDEMONT

Dieser Ort ist Euch verwehrt.

GRANDIER

Verwehrt?

DE LAUBARDEMONT

Ihr seid ein unfrommer und zuchtloser Priester. Ihr dürft nicht eintreten.

GRANDIER

Es ist meine Kirche! Meine geliebte Kirche!

DE LAUBARDEMONT

Nicht mehr. Ihr steht unter Arrest. Nehmt ihn gefangen!

(Grandier wird zwischen Soldaten aus der Kirche ins Sonnenlicht geführt. De Laubardemont macht den Anführer. Sie kommen

Adam e Mannoury sghignazzano. Accanto a Philippe Trincant è un vecchio silenzioso. Rangier e Mignon camminano con un turibolo litaniando ed esorcizzando. Barré s'inginocchia per strada al passaggio di Grandier. E mentre Grandier prosegue, le vie e la chiesa si riempiono di clamori e di risate diaboliche, che escono da tutte le bocche. Risate.)

JEANNE (*Leviatano*)

Ah, questa cosa – e tu tutta aperta –
no, no, la mia dolcezza, niente purezza
e nemmeno dignità. A cosa pensi?
Non solo tutto impuro,
ma anche tutto ridicolo.
Ricordati dunque!

(Jeanne incomincia a ridere e Leviatano ride con lei. Oscurità.)

durch die Straßen. Adam und Mannoury stoßen Schmährufe aus. Philippe Trincant, neben ihr ein schweigender alter Mann. Rangier und Mignon gehen mit einem Weihrauchfaß beschwörend exorzisierend. Barré kniet auf der Straße, während Grandier vorüberkommt. Und während Grandier weitergeht, füllen sich Straße und Kirche mit dem Geschrei und Gelächter von Teufeln, das aus aller Munde aufsteigt. Gelächter, Gelächter.)

JEANNE (*Leviathan*)

Ach, dieses Ding – und du, ganz offen –
nein, nein, meine Süße, nicht Reinheit,
nicht einmal Würde. Wo denkst du hin?
Nicht nur alles unrein, sondern auch
alles lachhaft. Erwinnere dich doch!

(Jeanne beginnt zu lachen, Leviathan lacht mit. Dunkelheit.)



Jean Frosne, *Il Re Luigi XIII*. Incisione, senza data. Luigi XIII regnava all'epoca dei fatti di Loudun.



Jean Froesne, Il cardinale Richelieu. Incisione, senza data. Richelieu era primo ministro di Luigi XIII all'epoca dei fatti di Loudun.

ATTO III

SCENA I

Bontemps, Grandier, Jeanne, Mignon, Padre Ambrose, Adam, Mannoury, Coro.

(Notte. L'azione si svolge parallelamente in tre diverse sezioni della scena. Nella prima, Grandier solo giace sulla paglia. Nella seconda, ci sono Jeanne e Mignon. Nella terza, vi è Mannoury. In diversi settori del rimanente spazio del palcoscenico si fa sempre più numerosa la folla che è venuta ad assistere all'esecuzione. Bontemps, un carceriere, entra con il cibo nella cella di Grandier.)

BONTEMPS

Dormito bene?

GRANDIER

No. Rumore, la folla.

Non hanno dormito?

BONTEMPS

Sono venuti in città in trentamila
e stanno tutti aspettando.

GRANDIER

Ma che?

BONTEMPS

L'esecuzione.
(Grandier si alza dal letto.)

GRANDIER

Ancora non m'hanno fatto il processo.

AKT III

SZENE I

Bontemps, Grandier, Jeanne, Mignon, Vater Ambrose, Adam, Mannoury, Chor.

(Nacht. Die Handlung spielt gleichzeitig in drei räumlich getrennten Szenen. In der ersten Szene Grandier allein. Er liegt auf Stroh. In der zweiten Szene Jeanne und Mignon. In der dritten Szene Mannoury. In verschiedenen Ecken des übrigen Bühnenraumes sammelt sich immer mehr herumlungendes Volk, welches das Schauspiel der Hinrichtung erwartet. Bontemps, ein Kerkermeister, kommt mit dem Essen in Grandiers Zelle.)

BONTEMPS

Habt Ihr geschlafen?

GRANDIER

Nein, der Lärm, die Menge.

Haben die geschlafen?

BONTEMPS

Es sind dreißigtausend in die Stadt
gekommen und warten schon alle
darauf.

GRANDIER

Worauf?

BONTEMPS

Auf die Hinrichtung.
(Grandier steht auf von dem Bett.)

GRANDIER

Man hat mir noch nicht den Prozeß
gemacht.

ATTO TERZO

BONTEMPS

Ah, sí, come volete Voi. Il processo,
allora.

(Bontemps esce. Grandier prega.)

GRANDIER

Saranno sofferenze da uccidere Dio.
Ed io ho una gran paura.
Sopporterò tutti i dolori?
Madre, madre, ricordati i miei dolori.
O Padre nei cieli,
se anche resisto nelle tue mani,
come un bambino angosciato...

(Prega.)

Lascia che guardi dentro il vuoto.
Lascia che guardi in me stesso!
Ma c'è qualcosa mai,
o del passato o del presente,
che abbia un senso e uno scopo?
No. Niente!

JEANNE *(A Padre Mignon:)*

Resta qui!

MIGNON

Sono già le tre.
Io son vecchio e devo dormire.

JEANNE

Io non voglio restare sola con lui.

MIGNON

Con il vostro persecutore? Grandier?

JEANNE

Sì.

MIGNON

Ma è prigioniero.

BONTEMPS

Na schön, wie Ihr wollt. Auf den Prozeß
also.

(Bontemps ab. Grandier betet.)

GRANDIER

Es werden Schmerzen sein, die werden
Gott töten.
Meine Angst treibt ihn jetzt schon fort.
Werde ich die Schmerzen ertragen?
Mutter, Mutter, erinnere dich
meiner Angst.
O Vater im Himmel, ob ich mich auch
sträube in Deinen Händen, wie ein
geängstigtes Kind...

(Er betet.)

Laß mich in diese Leere sehen!
Laß mich in mich selbst hineinschauen!
Gibt es auch nur ein Ding in der
Vergangenheit oder Gegenwart, das Sinn
und Zweck hätte? Nichts!

JEANNE *(Zu Vater Mignon:)*

Geht nicht fort!

MIGNON

Es ist drei Uhr morgens. Ich bin
ein alter Mann, brauch' Schlaf.

JEANNE

Ich will nicht mit ihm allein
gelassen werden.

MIGNON

Mit Eurem Verfolger? Grandier?

JEANNE

Ja.

MIGNON

Er ist streng bewacht.

JEANNE

No, egli è qui. In me, come un bambino.
 Lo giuro, è dentro di me.
 È chiuso nel mio cuore,
 ma sta tranquillo.
 Nel mio respiro vive,
 e nel mio sangue.
 E mi fa paura. Son posseduta.

MIGNON

Proprio ora nelle ore notturne Satana...

JEANNE

Io non so...

MIGNON

...ci manda i suoi inviati segreti,
 con i loro subdoli messaggi del dubbio.

JEANNE

Io non so. Voi tutti mi parlate
 con tante voci e son stanca. Padre!
(Rumori di passi.)

GRANDIER

Ma chi è?
*(Padre Ambrose, un uomo anziano, è entrato
 nella cella di Grandier.)*

AMBROSE

Il nome mio? Ambrose.

GRANDIER

So chi Voi siete, Padre.

AMBROSE

Figliolo, m'han detto della sventura tua.
 Così...

GRANDIER

Restate qui.

JEANNE

Nein, er ist hier. In mir, wie ein Kind.
 Ich sag Euch, er ist in mir.
 Er liegt in meinem Herzen,
 aber er ist still.
 Er lebt in meinem Atem und
 in meinem Blut.
 Und er macht mir Angst. Ich bin besessen!

MIGNON

Eben jetzt, in den tiefen Nachtstunden,
 schickt der Satan -

JEANNE

Ich weiß nicht.

MIGNON

- seine geheimen Sendboten, daß sie
 ihre Botschaften des Zweifels flüstern.

JEANNE

Ich weiß nicht. Ihr alle sprecht mit so
 vielen Stimmen. Und ich bin sehr müde.
 Vater!
(Schritte.)

GRANDIER

Wer ist da?
*(Vater Ambrose, ein alter Mann, ist in Gran-
 diers Zelle hereingekommen.)*

AMBROSE

Mein Name ist Ambrose.

GRANDIER

Ich kenne Euch, Vater.

AMBROSE

Man hat mir von Eurem Unglück
 erzählt, mein Sohn. Die Nacht kann
 sehr lang sein.

GRANDIER

Bleibt bei mir!

ATTO TERZO

AMBROSE

...poiché la notte è lunga,
potremo pregar assieme.

GRANDIER

No, aiutatemi.
Vogliono distruggere la mia fede
ora con la paura e la solitudine,
poi col dolore.

JEANNE (*A Mignon.*)

Non andate, Padre! Ho paura.

AMBROSE

Hai molto peccato?

GRANDIER

Molto. Lussuria, ambizione, avidità,
fatuità, bestemmie.

AMBROSE

Ricordatevi: Dio è qui;
Voi parlate davanti a Lui.

GRANDIER

Io tremo prevedendo i dolori
che mi aspettano. E l'umiliazione.

AMBROSE

Tremavate forse per l'estasi d'amore?

GRANDIER

No.

AMBROSE

O per l'umiliazione?

GRANDIER

Ho fatto trionfar l'amore
ed ho vissuto godendo dei miei sensi.

AMBROSE

Ich dachte, wir könnten zusammen
beten.

GRANDIER

Nein, helft mir.
Sie vernichten meinen Glauben jetzt
durch Angst und Einsamkeit.
Später durch Schmerzen.

JEANNE (*Zu Mignon.*)

Geht nicht fort, Vater! Ich habe Angst.

AMBROSE

Habt Ihr schwer gesündigt?

GRANDIER

Schwer. Es gab Frauen und Lust,
Macht und Ehrgeiz, Weltlichkeit
und Lästerung.

AMBROSE

Bedenket: Gott ist hier;
Ihr sprecht vor Ihm.

GRANDIER

Ich zittere vor den Schmerzen, die mir
bevorstehen. Vor der Erniedrigung.

AMBROSE

Habt Ihr vor der Ekstase der Liebe
gezittert?

GRANDIER

Nein.

AMBROSE

Oder vor ihrer Erniedrigung?

GRANDIER

Ich habe in ihr geschwelgt.
Ich habe durch meine Sinne gelebt.

LIBRETTO

AMBROSE

Ora ne morite!

(Terza cella. Mannoury è solo, Adam viene introdotto.)

ADAM

Salve.

MANNOURY

Salve! Hanno chiamato anche voi!

ADAM

Sì. Ed ho portato
quello che m'occorre qui.
Il necessario. Tu pure?

MANNOURY

Già fatto cose come queste?

ADAM

No.

MANNOURY

Neppure io.

ADAM

Qui fa freddo.

(Bontemps è entrato nella cella di Grandier.)

BONTEMPS

Su, deve andare. Han detto
che se Voi voleste mai un prete,
ci sono Padre Barré e Padre Rangier
pronti qui fuori.

AMBROSE

Han detto?

BONTEMPS

Quelli lì fuori.

AMBROSE

Dann sterbt auch durch sie!

(Dritte Zelle. Mannoury allein. Adam wird eingelassen.)

ADAM

Hallo!

MANNOURY

Hallo! Haben sie auch nach dir geschickt?

ADAM

Ja. Ich habe meine Siebensachen
mitgebracht. Was ich für nötig hielt.
Du auch?

MANNOURY

Ja. Hast du das schon zuvor getan?

ADAM

Nein.

MANNOURY

Ich auch nicht.

ADAM

Hm. Kalt hier drinnen.

(Bontemps ist in Grandiers Zelle hereingekommen.)

BONTEMPS

Er muß gehen. Sie sagen, wenn Ihr
einen Priester wollt, dann könnt Ihr um
Vater Barré oder Vater Rangier bitten.

AMBROSE

Sie sagen?

BONTEMPS

Die da draußen.

ATTO TERZO

GRANDIER
De Laubardemont?

GRANDIER
De Laubardemont?

BONTEMPS
Sì.

BONTEMPS
Ja.

AMBROSE
Devo andare? Dice che devo andare?

AMBROSE
Muß ich gehen? Sagt er, ich muß gehen?

GRANDIER
Sì, Padre.
La Vostra innocenza è pericolosa...

GRANDIER
Ja, Vater. Ihr seid gefährlich
in Eurer Unschuld.

AMBROSE
Non capisco.

AMBROSE
Ich verstehe nicht.

GRANDIER
Meglio così. Un bacio, tenete.
(*Bontemps e Padre Ambrose escono e Grandier rimane solo.*)

GRANDIER
Das ist besser so. Laßt mich Euch küssen.
(*Bontemps und Vater Ambrose gehen. Grandier allein.*)

Che? Lacrime?
Quando fu l'ultima volta che successe?
Lacrime su che? Si devono versare
su ciò che si è perduto,
non su ciò che io ho trovato.
Perché Dio è qui.

Was, Tränen? Wann war es das letzte
Mal, daß das geschah? Tränen um was?
Sie müssen um das fließen,
was verloren ist, nicht um das,
was ich gefunden habe.
Denn Gott ist hier.

JEANNE
Dove sei, amore?
(*A Mignon:*)
Padre! Padre Grandier!

JEANNE
Wo bist du, Geliebter?
(*Zu Mignon:*)
Vater! Vater Grandier!

SCENA II

SZENE 2

De Laubardemont, Adam, Mannoury, Grandier, Bontemps.

De Laubardemont, Adam, Mannoury, Grandier, Bontemps.

(*Terza cella. De Laubardemont entra tutto soddisfatto.*)

(*Dritte Zelle. De Laubardemont kommt zufrieden herein.*)

DE LAUBARDEMONT
Buongiorno, signori.
Son lieto di trovarvi.
Lo stanno riportando dalla corte.
Certo sta per arrivare.

DE LAUBARDEMONT
Guten Morgen, ihr Herren. Freut mich,
Euch hier zu finden. Er wird
aus dem Gericht zurückgebracht.
Müßte schon unterwegs sein.

LIBRETTO

ADAM, MANNOURY

Ma dite
quel che volete che si faccia.

DE LAUBARDEMONTE

Preparate l'uomo!
È già stato deciso a voto unanime!

ADAM

Bene.

DE LAUBARDEMONTE

È condannato.

ADAM

Bene.

MANNOURY

Finito.

DE LAUBARDEMONTE

Ha fatto proprio una certa impressione.
Padre Barré ha spiegato
che è tutta opera del diavolo.
Ha detto che la calma dell'accusato
non è che la sfrontata impudenza
dell'inferno e la sua dignità
non è che orgoglio spudorato.
(Grandier è introdotto dal capitano delle guardie. Veste tutti i paramenti sacri.)

GRANDIER

Buongiorno, signor chirurgo.

MANNOURY

A voi pure il buongiorno.

GRANDIER

De Laubardemont,
io vi ha già visto stamane.

ADAM, MANNOURY

Was wollt Ihr eigentlich, daß wir tun
sollen?

DE LAUBARDEMONTE

Macht den Mann bereit!
Die Entscheidung ist gefällt worden.
Einstimmig!

ADAM

Schön.

DE LAUBARDEMONTE

Er ist verurteilt.

ADAM

Schön.

MANNOURY

Da hat man's.

DE LAUBARDEMONTE

Der Mann hat ziemlichen Eindruck
gemacht. Vater Barré hat erklärt, daß
das alles Teufelswerk ist. Er hat gesagt,
die Ruhe des Angeklagten ist die freche
Unverschämtheit der Hölle,
und seine Würde weiter nichts als
unbußfertige Hoffart.
(Grandier wird von einem Hauptmann der Garde hereingebracht. Er ist im vollen geistlichen Ornat.)

GRANDIER

Guten Morgen, Meister Chirurg.

MANNOURY

Und auch Euch einen guten Morgen.

GRANDIER

De Laubardemont habe ich schon
vorhin gesehen.

ATTO TERZO

DE LAUBARDEMONT

Dovete ripresentarvi in Corte.

GRANDIER

Già.

DE LAUBARDEMONT

Per la sentenza.

GRANDIER

Lo capisco.

DE LAUBARDEMONT

Perciò io vi ingiungo
di spogliarvi dei paramenti.

GRANDIER

Spogliarmi?

DE LAUBARDEMONT

Così non potete andare.

(Grandier si toglie la berretta e incomincia a sciogliere il mantello.)

GRANDIER

Ma certo no.

(Adam entra con Bontemps. Adam reca su un vassoio un bacile d'acqua, dell'olio e un rasoio.)

Caro farmacista, che portate?

ADAM *(Borbottando:)*

Un-un... ra-ra-so-so-io.

GRANDIER

Se si deve...

DE LAUBARDEMONT

È l'ordine della Corte.

DE LAUBARDEMONT

Ihr müßt sogleich vor Gericht
erscheinen.

GRANDIER

Schön.

DE LAUBARDEMONT

Zur Urteilsverkündung.

GRANDIER

Ich verstehe.

DE LAUBARDEMONT

Daher muß ich Euch jetzt auffordern,
Euch zu entkleiden.

GRANDIER

Entkleiden?

DE LAUBARDEMONT

Ihr könnt nicht so gehen.

(Grandier nimmt sein Birett ab und beginnt dann, seinen Schulterkragen zu lösen.)

GRANDIER

Vermutlich nicht.

(Adam kommt mit Bontemps herein. Adam trägt ein Tablett, auf dem sich ein Napf mit Wasser, etwas Öl und ein Rasiermesser befinden.)

Meister Apotheker, was habt Ihr da?

ADAM *(stammelnd:)*

Ein, ein Ra-rasier-m-esser.

GRANDIER

Muß es sein?

DE LAUBARDEMONT

Ja. Anordnung des Gerichtes.

(Grandier si tocca prima i ricci neri e poi la punta dei baffi.)

GRANDIER

Un momento ancora. C'è uno specchio?

DE LAUBARDEMONT

No davvero.

(Bontemps prende dal vassoio un bacile vuoto, ne pulisce il fondo con la manica e lo porge a Grandier.)

BONTEMPS

Ecco.

(Grandier guarda a lungo la sua immagine, poi viene spogliato completamente. Dapprima gli vengono tagliati tutti i ricci neri e il cranio viene insaponato e rasato. Poi tocca ai baffi e alla barba.)

DE LAUBARDEMONT

Sì, così! Le sopracciglia pure.
Bel lavoro. Ed ora strappare le unghie.

MANNOURY

Che cosa?

DE LAUBARDEMONT

Strappare le unghie.

MANNOURY

Strappar le unghie? No. Io non lo farò.

(De Laubardemont si rivolge furioso a Bontemps:)

(Grandier berührt seine schwarzen Locken und tastet dann nach seinen Schnurrbartspitzen.)

GRANDIER

Einen Augenblick. Habt Ihr einen Spiegel?

DE LAUBARDEMONT

Nein, natürlich nicht.

(Bontemps nimmt einen leeren Blechnapf vom Tablett. Er poliert die Standfläche des Napfes an seinem Ärmel und gibt ihn Grandier.)

BONTEMPS

Nehmt das.

(Grandier steht und sieht lange und aufmerksam sein Spiegelbild an. Grandier wird völlig entkleidet. Zuerst werden die üppigen schwarzen Locken bis auf borstige Stoppeln abgeschoren; die Kopfhaut wird eingeseift und glattrasiert. Danach auch der Schnurrbart und das Kinnbärtchen.)

DE LAUBARDEMONT

Gut. Gut so. Und auch die Augenbrauen.
Ausgezeichnet.
Und nun die Fingernägel.

MANNOURY

Wieso?

DE LAUBARDEMONT

Die Fingernägel.

MANNOURY

Die Fingernägel? Nein. Ich kann es nicht tun.

(De Laubardemont wendet sich wütend Bontemps zu:)

ATTO TERZO

DE LAUBARDEMONT

Cli strapperete Voi le unghie!

(Lascia la cella. Oscurità.)

SCENA III

Cancelliere, Grandier, de Laubardemont, de Cerisay, d'Armagnac, Barré, Mannoury, Adam, Mignon, Rangier, soldati, popolo.

(Una piazza. C'è una gran folla di cittadini e di paesani che sbadigliano e si chiamano tra loro con calma. In un recinto isolato siedono alcune signore della borghesia vestite elegantemente, che chiacchierano allegramente. Il Cancelliere della Corte è sommerso da una montagna di libri.)

(Improvviso silenzio. Tutti i visi si voltano verso il pubblico. Il Cancelliere si alza.)

IL CANCELLIERE

Urbain Grandier,
siete stato riconosciuto colpevole
d'aver intrattenuto commercio
col diavolo. Inoltre d'aver usato
di questa empia alleanza
per prender possesso e sedurre
e indurre a dissolutezze
alcune suore dell'Ordine di Sant'Orsola
(che sono elencate in questo documento).
Siete stato anche riconosciuto colpevole
di oscenità, bestemmia e sacrilegio.
Si è ingiunto che vi rechiaste
davanti alla porta di San Pietro
e di Sant'Orsola e che vi inginocchiaste
con una corda al collo e tenendo
in mano un cero di due libbre,
chiediate perdono a Dio,
al re e alla giustizia. Inoltre si ingiunge
che poi veniate condotto

DE LAUBARDEMONT

Ihr werdet ihm die Fingernagel
ausreißen!

(De Laubardemont verläßt die Zelle. Dunkelheit.)

SCENA 3

Gerichtsvorsteher, Grandier, de Laubardemont, de Cerisay, d'Armagnac, Barré, Mannoury, Adam, Mignon, Rangier, Soldaten, Volk.

(Offener Platz. Eine große Menschenmenge. Stadtleute und Landvolk. Gähnend, gemächlich einander zurufend. Abseits: Eine Umfriedung, in der einige gut gekleidete Damen aus dem Bürgerstand der Stadt sitzen. Sie unterhalten sich schnatternd. Unter einem Berg von Büchern sitzt der Gerichtsvorsteher.)

(Plötzliche Stille. Alle Köpfe wenden sich uns zu. Der Gerichtsvorsteher steht auf. Er verliest.)

GERICHTSVORSTEHER

Urbain Grandier, Ihr seid schuldig
befunden, Umgang mit dem Teufel
gepflogen zu haben. Ferner, daß Ihr
diesen unheiligen Bund benutzt habt, um
von gewissen Ordensschwwestern der
Heiligen Ursula (welche in diesem
Dokument namentlich erwähnt sind)
Besitz zu ergreifen, sie zu verführen und
zu Ausschweifungen zu verleiten. Ihr seid
auch schuldig befunden der Unzucht, der
Gotteslästerung und des Sakrilegs. Es ist
verfügt worden, daß Ihr Euch vor die Tore
von St. Peter und St. Ursula begeben sollt
und dort selbst, mit einem Strick um den
Hals und einer zweipfündigen Kerze in
der Hand, niederknien und Gott, den
König und die Gerechtigkeit um
Vergebung bitten sollt. Es ist weiterhin
verfügt worden, daß Ihr hernach auf den

in Place Sainte-Croix, legato a un palo
e bruciato vivo. Poi le vostre ceneri
saranno disperse ai quattro venti.
Inoltre, prima che sia eseguita
la sentenza, sarete sottoposto
a dura inquisizione,
con tortura ordinaria e straordinaria.
Dichiarato a Loudun
il 18 agosto 1634
ed eseguito nello stesso giorno.

Platz St. Croix gebracht, an einen Pfahl
gebunden und bei lebendigem Leibe
verbrannt werdet. Danach wird Eure
Asche in alle vier Winde zerstreut werden.
Schließlich, bevor das Urteil vollstreckt
wird, werdet Ihr der peinlichen Befragung
unterzogen, und zwar sowohl der
ordentlichen wie auch der
außerordentlichen Tortur. Ausgesprochen
zu Loudun am 18. August 1634, und
gegeben am selben Tage.

(Lentamente Grandier diventa visibile. Ha le mani legate dietro la schiena, indossa un camicione e pantofole e ha sul capo una cuffia e una berrétta. Lo accompagnano de Laubardemont, Adam e Mannoury, con Barré, Rangier e Mignon che spargono acqua santa con l'aspersorio e intonano esorcismi. De Laubardemont avanza, strappa la cuffia e la berretta dal capo di Grandier e le getta a terra. Grandier è ben visibile: è completamente rasato, senza i grossi ricci, senza baffi e senza sopracciglia. Sembra un pupazzo pelato. Le donne del recinto danno in risate improvvise e isteriche. Silenzio.)

GRANDIER *(Parla rivolto al pubblico:)*

Onorevoli signori,
io chiamo a testimoni Dio Padre,
il Figlio e lo Spirito Santo
insieme alla Vergine Maria,
per affermare che io non mi sono mai
dedicato alla magia nera. L'unica magia
che ho mai praticato, semmai,
è quella della Sacra Scrittura.
Io sono innocente.

(Silenzio. Poi mormorio di donne e una stupida risata.)

Ma io oso dire
di tener nel mio cuore la speranza
che alla fine di questo giorno

(Grandier wird langsam sichtbar. Die Hände sind ihm auf den Rücken gebunden. Er trägt ein Nachgewand und Pantoffeln, aber ein Käppi und ein Birett auf dem Kopf. De Laubardemont, Mannoury und Adam begleiten ihn. Ebenso Barré, Rangier und Mignon, die mit geweihten Wedeln Weihwasser verspritzen und dabei Beschwörungsformeln intonieren. De Laubardemont tritt vor. Er reißt Grandier Birett und Käppi vom Kopf und wirft sie zu Boden. Grandier steht weithin sichtbar da. Er ist zur Gänze rasiert. Die großartigen Locken, Schnurrbart, sogar die Augenbrauen sind entfernt. Er steht als kahler Narr da. Ein plötzliches, hysterisches Kichern kommt von den Frauen in der Umfriedung. Schweigen.)

GRANDIER *(spricht zu uns:)*

Hohe Herren, ich rufe Gottvater,
Gottsohn und Gott, den Heiligen Geist
zusammen mit der Jungfrau zu Zeugen
an, daß ich niemals Schwarze Magie
betrieben habe. Die einzige Magie,
die ich jemals praktizierte,
ist die Magie der Heiligen Schrift.
Ich bin unschuldig.

(Schweigen. Dann Gemurmel der Frauen. Ein törichtes Lachen.)

Aber ich darf sagen, daß ich die
Hoffnung in meinem Herzen habe,
daß am Ende dieses Tages Gott der
Allmächtige, mein geliebter Vater im

ATTO TERZO

Dio onnipotente, il caro Padre dei Cieli,
vorrà guardarmi benignamente
e considerare i miei dolori come espiazione
della mia vita vana e disordinata. Amen.

(Silenzio. Poi da qualche parte nella folla una voce di uomo risponde in eco all'Amen di Grandier. E un'altra voce la segue.)

(Nuovo silenzio. Si sente solo il pianto lamentoso di una donna.)

(De Laubardemont al capitano delle guardie:)

DE LAUBARDEMONT

Cacciateli via tutti!

(Le guardie incominciano subito a svuotare la piazza e la folla si allontana lungo i passaggi e giù dai gradini, lamentandosi e alcuni protestano. Grandier rimane indietro con de Laubardemont, il Cancelliere, Barré, Rangier e Mignon: sta davanti ai suoi giudici, sempre immobile. De Cerisay e d'Armagnac sono visibili, ma a parte: essi osservano la scena, ma le loro parole non sono udite da de Laubardemont e dagli altri.)

(Guardando in faccia Grandier:)

Confessate la vostra colpa.

E fate i nomi di tutti i complici.

GRANDIER

Non posso indicare complici.

Non posso, non ne ho nessuno.

DE LAUBARDEMONT

Ciò non vi gioverà. Soffrirete per questo.

GRANDIER

Lo so e ne son fiero.

DE LAUBARDEMONT

Fiero, Monsieur? *(Ride.)*

Non è parola che vi convenga.

Himmel, gnädig seitwärts blicken und
meine Leiden Sühne für mein eitles und
unordentliches Leben sein lassen wird.
Amen.

(Schweigen. Dann irgendwo in der Menge eine Männerstimme als deutliches Echo zu Grandiers Amen. Dann noch eine Stimme.)

(Wieder Schweigen. Man hört nur das bitterliche Weinen einer Frau.)

(De Laubardemont zum Hauptmann der Wache:)

DE LAUBARDEMONT

Schafft sie alle weg hier!

(Sofort beginnen die Wachen, den Platz zu räumen. Die Zuschauer gehen fort, Korridore entlang und Stufen hinab, sich beklagend, etliche protestierend. Grandier bleibt zurück, mit de Laubardemont, dem Gerichtsvorsteher, Barré, Rangier und Mignon. Er steht vor seinen Richtern, ohne sich ein einziges Mal bewegt zu haben. De Cerisay und d'Armagnac sind zu sehen, aber abseits, daß sie die Szene überblicken. Ihre Worte werden von de Laubardemont und den anderen nicht gehört.)

(De Laubardemont sieht Grandier ins Gesicht:)
Gesteht Eure Schuld. Sagt uns die
Namen Eurer Mitschuldigen.

GRANDIER

Ich kann keine Mitschuldigen nennen,
die ich niemals hatte.

DE LAUBARDEMONT

Das wird Euch gar nicht helfen.
Ihr werdet dafür büßen.

GRANDIER

Ich weiß das und ich bin stolz darauf.

DE LAUBARDEMONT

Stolz, Monsieur? *(lacht.)*

Das Wort steht Eurer Lage nicht wohl an.

DE CERISAY

Gli occorre una confessione.

D'ARMAGNAC

Sì. Firmando si risparmierebbe
un mucchio di difficoltà.

DE LAUBARDEMONT

(A Grandier:)

Ma guardate qui, mio caro.

*(Gli slega le mani.)*Questo documento
è una semplice confessione.

GRANDIER

Vogliate scusarmi. No.

DE LAUBARDEMONT

Ecco una penna.
Solo la firma. Tutto qui...

GRANDIER

La coscienza mi proibisce
di firmare col mio nome
quel ch'io so non vero.

DE LAUBARDEMONT

Il documento è certamente vero.

GRANDIER

Mi dispiace.

DE LAUBARDEMONT *(Gridando:)*Vero! Temo per l'anima vostra, Grandier.
Prima di Voi ho visto molta gente
affrontare la tortura
con il vostro stesso coraggio, Grandier!
Su pensateci ancora.

GRANDIER

No.

DE CERISAY

Er braucht ein Geständnis.

D'ARMAGNAC

Ja. Er erspart ihm eine Menge
Schwierigkeiten, wenn er unterschreibt.

DE LAUBARDEMONT

(Zu Grandier:)

Seht doch nur her, mein Lieber –

(bindet Grandiers Hände los.)– dieses Dokument da ist ein ganz
einfaches Geständnis.

GRANDIER

Ihr müßt mich entschuldigen. Nein.

DE LAUBARDEMONT

Hier ist eine Feder. Bloß Eure
Unterschrift. Das ist alles.

GRANDIER

Mein Gewissen verbietet mir, meinen
Namen unter etwas zu setzen,
das unwahr ist.

DE LAUBARDEMONT

Das Dokument ist selbstredend wahr.

GRANDIER

Tut mir leid.

DE LAUBARDEMONT *(schreit:)*Wahr! Ich fürchte für Euch, Grandier.
Ich habe schon vor Euch Männer
gesehen, die im Schatten der Tortur
diese tapfere Haltung einnahmen,
Grandier. Bedenkt es nochmals.

GRANDIER

Nein.

ATTO TERZO

DE LAUBARDEMONTE

Precipiterete nell'oscurità
prima ancora d'essere morto.
Ma quando sarete disteso
in quella stanzetta e il dolore griderà
attraverso Voi come una voce,
Vi voglio dire quello che penserete.
Prima: «Come può un uomo
far questo a un altro uomo?»
Poi: «Come può Dio
permettere questo?».
Poi: «Non c'è nessun Dio».
La voce del dolore
si farà sempre più forte
e la vostra fermezza sempre più debole.
La disperazione, Grandier!
Voi stesso avete usato questa parola.
L'avete chiamato il peccato più grave.
Non respingete Dio in questo momento.
Sottomettetevi, perché l'avete offeso
profondamente. Confessate!

GRANDIER

No.

D'ARMAGNAC

Sono lagrime quelle sul volto
di Laubardemont?

DE LAUBARDEMONTE (*A Grandier:*)

Orsù. Ve lo domando per l'ultima volta.

Volete firmare?

(*Grandier scuote la testa.*)

Portatelo via.

(*Le guardie circondano Grandier e lo portano via. De Laubardemont e il Cancelliere lo seguono.*)

BARRÉ

Gli ha chiuso la bocca il demonio
e si rifiuta al pentimento quel cuore.

DE LAUBARDEMONTE

Ihr werdet in die Dunkelheit gehen,
noch ehe Ihr tot seid. Aber wenn Ihr
ausgestreckt seid in jener kleinen
Kammer, und der Schmerz kreischt
durch Euch hindurch wie eine Stimme,
laßt mich Euch sagen, was Ihr dann
denken werdet. Zuerst: «Wie kann ein
Mensch einem Menschen das antun?»
Dann: «Wie kann Gott das zulassen?»
Dann: «Es gibt keinen Gott.» Die
Stimme der Schmerzen wird stärker
werden und Eure Entschlossenheit
schwächer. Verzweiflung, Grandier! Ihr
selbst habt das Wort gebraucht. Ihr habt
sie die schwerste Sünde genannt. Weiset
Gott nicht zurück in diesem Augenblick.
Fügt Euch darein. Denn Ihr habt ihn
bitterlich beleidigt. Gesteht!

GRANDIER

Nein.

D'ARMAGNAC

Sind das Tränen auf de Laubardemonts
Gesicht?

DE LAUBARDEMONTE (*Zu Grandier:*)

Nun gut. Ich frage Euch noch zum

letzten Mal. Wollt Ihr unterschreiben?

(*Grandier schüttelt den Kopf.*)

Führt ihn ab.

(*Die Wachen umringen Grandier und führen ihn ab. De Laubardemont und der Gerichtsvorsteher folgen.*)

BARRÉ

Luzifer hat ihm den Mund versiegelt
und ihm das Herz gegen die Reue
verhärtet.

LIBRETTO

MANNOURY

Ma certo. Proprio così. Ce ne andiamo?

(Barré, Rangier, Mannoury e Mignon se ne vanno.)

SCENA IV

Claire, Jeanne, Louise, Gabrielle.

(Entra Jeanne a capo scoperto e con una semplice sottoveste bianca. Il suo piccolo corpo deforme sembra infantile. Ha una corda al collo e reca un cero in mano. Rimane immobile. Claire, Gabrielle e Louise si riuniscono un po' in disparte da Jeanne e l'osservano intimidite.)

CLAIRE

Madre mia, rientrate.

JEANNE

No, no.

CLAIRE

Ma il sole ora è troppo caldo.

LOUISE

Così vi farà male.

JEANNE

Vorrei trovar un bel posto
però non troppo alto
per appender questa fune.

GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

No!

LOUISE

Madre!

MANNOURY

Natürlich. Das ist der Grund. Sollen wir gehen?

(Barré, Rangier, Mannoury und Mignon gehen.)

SZENE 4

Claire, Jeanne, Louise, Gabrielle.

(Jeanne kommt. Sie ist barhaupt und trägt nur ein einfaches weißes Untergewand. Ihr kleiner mißgestalteter Körper sieht kindlich aus. Sie hat einen Strick um den Hals und trägt eine Kerze in der Hand. Sie bleibt ganz still stehen. Claire, Gabrielle und Louise versammeln sich in einem kleinen Abstand von Jeanne. Sie sind eingeschüchtert und beobachten sie.)

CLAIRE

Kommt hinein, teure Mutter.

JEANNE

Nein, Kind.

CLAIRE

Aber die Sonne ist sehr heiß nach dem Regen.

LOUISE

Sie wird Euch nicht gut tun.

JEANNE

Finde mir eine Stelle – sie muß gar
nicht hoch sein – wo ich diesen Strick
festmachen kann.

GABRIELLE, CLAIRE, LOUISE

Nein!

LOUISE

Mutter!

ATTO TERZO

CLAIRE

È il peggior peccato.

JEANNE

Peccato?

CLAIRE

Sì.

LOUISE

Non abbiamo paura, madre.

(Claire scioglie i nodi e porta via la fune. Louise prende un mantello e ne avvolge Jeanne.)

JEANNE

Io son stata svegliata ogni notte da un pianto. Ed ho cercato più e più volte di sapere chi mai fosse, chi fosse.

LOUISE

Ma non c'era nessuno.

JEANNE

Nessuno?

GABRIELLE

O forse era il demonio?

LOUISE

Sì. Può pianger quando vuole.

JEANNE

Demonio?

CLAIRE

Madre, è questo: Padre Grandier vuol portarvi all'inferno con lui.

LOUISE

Per questo manda qui il demonio che piange di notte, per spezzarvi il cuore.

CLAIRE

Das ist furchtbarste Sünde.

JEANNE

Sünde!

CLAIRE

Ja.

LOUISE

Angst ist uns nicht, Mutter.

(Claire löst den Knoten und nimmt den Strick fort. Louise tritt mit einem Mantel vor, den sie Jeanne umlegt.)

JEANNE

Ich bin aufgeweckt worden, Nacht für Nacht, von einem Weinen. Ich bin herumgegangen und habe versucht, herauszufinden, wer es ist.

LOUISE

Aber es weint niemand.

JEANNE

Niemand?

GABRIELLE

Vielleicht ist es der Teufel.

LOUISE

Ja. Der kann nach Noten wimmern!

JEANNE

Der Teufel!

CLAIRE

Mutter, denkt nur, Vater Grandier möchte eben, daß Ihr zur Hölle fahrt!

LOUISE

Also schickt er den Teufel. Er soll nachts weinen, um Euch das Herz zu brechen.

LIBRETTO

GABRIELLE, CLAIRE

Non lasciatevi ingannare.

GABRIELLE, CLAIRE

Laßt Euch nicht betrügen.

SCENA V

SZENE 5

Barré, de Laubardemont, Rangier, Bontemps, Grandier, Jeanne, Coro, Adam, Mannoury.

Barré, de Laubardemont, Rangier, Bontemps, Grandier, Jeanne, Chor, Adam, Mannoury.

(La camera superiore. Grandier è disteso al suolo, legato, con le gambe, dalle ginocchia ai piedi, rinchiuso in una specie di cesta. Delle tavole mobili, trattenute da grossi cunei dentro la cesta, gli schiacciano le gambe. Bontemps batte il martello sui cunei. Mannoury, Adam e Mignon sono accoccolati nella stanza di sotto. Barré, seduto accanto al capo di Grandier, si piega in avanti. Il silenzio è spezzato da un orribile colpo di martello. Un grido.)

(Der obere Raum. Grandier liegt gebunden auf dem Boden ausgestreckt. Seine Beine, von den Knien bis zu den Füßen, sind in eine Art Kiste eingeschlossen. Verstellbare Bretter innerhalb der Kiste, von großen Keilen nach innen getrieben, zerquetschen seine Beine. Bontemps schlägt mit dem Hammer auf die Keile. Mannoury, Adam und Mignon kauern im unteren Raum. Barré, der neben Grandiers Kopf sitzt, neigt sich vor. Das Schweigen wird von einem gräßlichen Hammerschlag unterbrochen. Ein Schrei.)

BARRÉ

Volete confessare?

BARRÉ

Wollt Ihr gestehen?

(Grandier scuote lentamente il capo. Barré dà un'occhiata a de Laubardemont che sta appoggiato al muro.)

(Grandier schüttelt langsam den Kopf. Barré wirft de Laubardemont, der mit dem Rücken zur Wand steht, einen Blick zu.)

DE LAUBARDEMONT *(A Bontemps:)*

Un altro.

DE LAUBARDEMONT *(Zu Bontemps:)*

Noch einen.

(Bontemps prende un altro cuneo, ma Rangier glielo strappa di mano, lo asperge di acqua santa e vi fa sopra dei segni.)

(Bontemps hebt einen weiteren Keil auf, aber er wird ihm sofort von Rangier aus der Hand gerissen. Er besprengt den Keil mit Weihwasser und macht Zeichen über ihn.)

RANGIER

No, un momento! Vi prego.
Il diavolo può, capite,
far sentir molto di meno tutti i dolori.

RANGIER

Nur einen Augenblick! Sehr nötig.
Der Teufel hat die Macht, versteht Ihr,
sonst den Schmerz geringer zu machen,
als er sein sollte.

BONTEMPS

Pronto?

BONTEMPS

Fertig?

ATTO TERZO

RANGIER

(Dà a Bontemps un cuneo e questi lo incastra.)

Sí.

BARRE

Colpite! Colpite!

(Un grido. Barré si piega in avanti.)

Confessate!

GRANDIER

Voi credete che un uomo,
per risparmiarsi un dolore,
può confessare un peccato
che non ha mai commesso?

BARRE *(Infuriato a Bontemps:)*

Dai! Dai!

GRANDIER

Dov'è la misericordia
di San Francesco?

DE LAUBARDEMONT

Confessate!

GRANDIER *(Scuote il capo.)*

DE LAUBARDEMONT

Un altro.

(Bontemps batte.)

No, due!

GRANDIER

Ero un uomo ed ho amato le donne.

BARRE

Uno stregone.

RANGIER

Avete fornicato con il demonio.

GRANDIER

No, no!

RANGIER

(Er gibt Bontemps den Keil. Bontemps setzt ihn an.)

Ja.

BARRE

Schlag! Schlag!

(Ein Schrei. Barré neigt sich vor.)

Gesteht!

GRANDIER

Glaubt Ihr, daß ein Mensch, nur um sich
Schmerz zu ersparen, ein Verbrechen
gestehen soll, das er nicht begangen hat?

BARRE *(Wütend zu Bontemps:)*

Schlag! Schlag!

GRANDIER

Wo bleibt die Barmherzigkeit
des heiligen Franziskus?

DE LAUBARDEMONT

Gestehe!

GRANDIER *(schüttelt den Kopf.)*

DE LAUBARDEMONT

Noch einen!

(Bontemps schlägt.)

Nein, zwei!

GRANDIER

Ich war ein Mann, ich habe Frauen geliebt.

BARRE

Ihr wart ein Hexer.

RANGIER

Ihr habt mit dem Teufel gehalten.

GRANDIER

Nein, nein!

BARRÉ

Un altro! No, datelo a me.
(Afferra il martello e ringhia a ogni colpo.)
 Dicas, dicas, dicas.
 [Confessate, confessate, confessate!]

RANGIER

Colpite!

GRANDIER

Domine, in auxilium tuum respice.
 Fa' che non ti dimentichi nei miei
 dolori. Exaudi, domine, vocem meam,
 qua clamavi ad te neque despicias me,
 Deus salutaris meus.
 [O Signore, aiutami!
 Ascolta, o Signore, la mia voce,
 con la quale ti ho invocato,
 e non respingermi, o Dio Salvatore!]

BARRÉ

Dicas, dicas! [Confessate, confessate!]

(Barré, sudando sul martello, incoraggiato da Rangier.)

RANGIER

Dai! Dai! Confessate!

GRANDIER

Torturatemi come volete.
 Tra poco tutto sarà finito, per sempre.
(Sviene.)

DE LAUBARDEMONT

Portatelo via. Non serve a niente.

(Barré, Rangier e Bontemps estraggono Grandier dalla cesta e lo pongono su uno sgabello. Bontemps copre con una coperta le gambe sfraccellate di Grandier che guarda fisso su di sé.)

BARRÉ

Noch einen! Nein, gebt ihn mir.
(Nimmt den Hammer; brüllt bei jedem Schlag.)
 Dicas, dicas, dicas.

RANGIER

Schlag!

GRANDIER

Domine, in auxilium tuum respice.
 Fa' che non ti dimentichi nei miei
 dolori. Exaudi, domine, vocem meam,
 qua clamavi ad te neque despicias me,
 Deus salutaris meus.

BARRÉ

Dicas, dicas!

(Barré, schwitzend mit dem Hammer, angefeuert von Vater Rangier)

RANGIER

Schlag, schlag. Gesteh!

GRANDIER

Foltert mich, wie ihr wollt.
 In einer kleinen Weile wird es
 alles eins sein, auf ewig.
(Er fällt in Ohnmacht.)

DE LAUBARDEMONT

Nehmt ihn heraus. Es nützt nichts.

(Barré, Rangier und Bontemps heben Grandier aus der Kiste und setzen ihn auf einen Hocker. Bontemps bedeckt Grandiers zerschmetterte Beine mit einer Decke. Grandier blickt starr an sich nieder.)

ATTO TERZO

GRANDIER

Attendite et videte,
si est dolor sicut dolor meus.
Sanguis Christi, levamen laborantium.
[Osservate e considerate se esiste
un dolore pari al mio.
Sangue di Cristo,
balsamo per i sofferenti...]

JEANNE (*Prega nella sua cella.*)

Sanguis Christi, in agonia decurrens...
[Sangue di Cristo,
sgorgante nell'agonia...]

ORSOLINE

...Salva nos! [Salvaci!]

JEANNE

Sanguis Christi,
in flagellatione profluens...
[Sangue di Cristo,
fluente nella flagellazione...]

ORSOLINE

...Salva nos! [Salvaci!]

JEANNE

Sanguis Christi,
in coronatione spinarum emanans...
[Sangue di Cristo,
stillante nell'incoronazione di spine...]

ORSOLINE

...Salva nos! [Salvaci!]

JEANNE

Sanguis Christi,
flumen misericordiae...
[Sangue di Cristo,
fiume di misericordia...]

ORSOLINE

...Salva nos! [Salvaci!]

GRANDIER

Attendite et videte,
si est dolor sicut dolor meus.
Sanguis Christi, levamen laborantium...

JEANNE (*betet in ihrer Zelle*)

Sanguis Christi, in agonia decurrens...

URSULINEN

...Salva nos!

JEANNE

Sanguis Christi,
in flagellatione profluens...

URSULINEN

...Salva nos!

JEANNE

Sanguis Christi,
in coronatione spinarum emanans...

URSULINEN

...Salva nos!

JEANNE

Sanguis Christi,
flumen misericordiae...

URSULINEN

...Salva nos!

JEANNE

Giù. Giù. Nello stolto oblio.
 Senza pensare, né sentire. Niente.
 Dio è qui? Non pensare. Non sentire.
 Niente. Dio è qui?

ORSOLINE

...Sanguis Christi, victor daemonum.
 Sanguis Christi fortitudo Martyrum,
 Sanguis Christi in fletu solatium,
 Sanguis Christi spes poenitentium,
 Sanguis Christi solamen morientium.
 [Sangue di Cristo, vincitore sui demoni.
 Sangue di Cristo, forza dei martiri,
 Sangue di Cristo, consolazione nel pianto,
 Sangue di Cristo, speranza dei penitenti,
 Sangue di Cristo, sollievo dei morenti.]

JEANNE

Dove sei?

ORSOLINE

...Salva nos. [Salvaci!]

JEANNE

Miserere nobis! [Abbi pietà di noi!]

*(Jeanne esce dalla sua cella. Barré e Rangier
 sono entrati nella camera in basso.)*

ADAM

È servito?

BARRÉ

No.

MANNOURY

Non confessa?

BARRÉ

È ben chiaro il perché.
 Il diavolo lo ha reso insensibile
 e noi non riusciremo a nulla.

JEANNE

Hinab. Hinab ins idiotische Vergessen.
 Kein Gedanke. Kein Gefühl. Nichts.
 Ist Gott hier? Nicht denken.
 Nicht fühlen..Nichts. Ist Gott hier?

URSULINEN

...Sanguis Christi, victor daemonum.
 Sanguis Christi fortitudo Martyrum,
 Sanguis Christi in fletu solatium,
 Sanguis Christi spes poenitentium,
 Sanguis Christi solamen morientium.

JEANNE

Wo bist du?

URSULINEN

...Salva nos.

JEANNE

Miserere nobis!

*(Jeanne geht aus ihrer Zelle. Barré und Ran-
 gier sind in den unteren Raum gekommen.)*

ADAM

Hat's geholfen?

BARRÉ

Nein.

MANNOURY

Kein Geständnis?

BARRÉ

Völlig einleuchtender Grund.
 Der Teufel hat ihn fühllos
 gegen Schmerzen gemacht.
 So werden wir gar nichts erreichen.

ATTO TERZO

ADAM

Insensibile al dolore?

MANNOURY

E come mai gridava tanto?

BARRE

Soltanto inganni.
Non è da credere al diavolo,
anche se dice il vero.

(Barré, Mignon, Adam e Rangier scendono nella strada. È nuovamente visibile la stanza superiore.)

GRANDIER

Non fate alcun caso al mio pianto.
È debolezza.

DE LAUBARDEMONT

Pentimento?

GRANDIER

No!

DE LAUBARDEMONT

Confessate!

GRANDIER

No!

DE LAUBARDEMONT

Un solo altissimo gesto
per il bene della fede cattolica.

GRANDIER

Son stupidaggini, Laubardemont.
(Ride.)

DE LAUBARDEMONT

Potete ridere. Ora?

GRANDIER

Sì. Perché io so molto più di Voi.

ADAM

Fühllos gegen die Schmerzen?

MANNOURY

Was waren dann all diese Schreie?

BARRE

Gespött und Gaukelspiel. Dem Teufel ist
nicht zu glauben, wenn er auch
die Wahrheit spricht.

(Barré, Mignon, Adam und Rangier gehen auf die Straße hinunter. Und wieder der obere Raum.)

GRANDIER

Nehmt keine Notiz von diesen Tränen.
Die sind nur Schwäche.

DE LAUBARDEMONT

Reue?

GRANDIER

Nein.

DE LAUBARDEMONT

Unterschreibt! Gesteht!

GRANDIER

Nein.

DE LAUBARDEMONT

Macht eine letzte, höchste Geste zum
Wohl des katholischen Glaubens!

GRANDIER

Das ist Sophisterei, Laubardemont.
(Er lacht.)

DE LAUBARDEMONT

Ihr könnt lachen. Jetzt?

GRANDIER

Ja. Weil ich mehr davon weiß als Ihr.

LIBRETTO

DE LAUBARDEMONT (*Si curva su Grandier:*)
Se io vi dico, Grandier...

DE LAUBARDEMONT (*beugt sich über Grandier:*)
Wenn ich Euch sage, Grandier ...

GRANDIER
Conservate le vostre illusioni,
signor Commissario.
Vi occorreranno per affrontare
quelli che verranno dopo di me.

GRANDIER
Behaltet Eure Illusionen, Meister
Kommissär. Ihr werdet sie brauchen,
um mit denen fertig zu werden,
die nach mir kommen.

(*De Laubardemont va alla porta e grida giù dalle scale.*)

(*De Laubardemont geht zur Tür. Er ruft die Treppe hinunter.*)

DE LAUBARDEMONT
Mandate su le guardie!

DE LAUBARDEMONT
Schickt mir die Wache herauf!

SCENA VI

SZENE 6

Grandier, Cancellière, de Laubardemont, soldati, popolo.

Grandier, Gerichtsvorsteher, de Laubardemont, Soldaten, Volk.

(*Una processione. Si vede Grandier che siede su una seggiola trasformata in barella portata da quattro soldati. Indossa un camice da eretico, impregnato di zolfo, di color giallo e porta una corda al collo; le gambe spezzate penzolano. È una bambola rotta, rasata, ridicola. Il Cancelliere gli cammina a lato, lo seguono de Laubardemont, soldati e una gran folla.*)

(*Die Prozession. Grandier kommt in Sicht. Er sitzt auf einem Sessel, der auf eine Art Tragbahre geschnallt ist. Er wird von vier Soldaten getragen. Er trägt ein Ketzerhemd, das mit Schwefel getränkt ist, hellgelb, und hat einen Strick um den Hals. Seine gebrochenen Beine baumeln. Er ist eine lächerliche, haarlose, zerbrochene Puppe. Der Gerichtsvorsteher geht neben ihm. De Laubardemont, Soldaten und eine große Menschenmenge folgen nach.*)

SCENA VII

SZENE 7

Padre Ambrose, Grandier, de Laubardemont, Jeanne, Gabrielle, Claire, Louise, Coro, Barré, Rangier, Mignon, soldati, guardie, popolo.

Vater Ambrose, Grandier, de Laubardemont, Jeanne, Gabrielle, Claire, Louise, Chor, Barré, Rangier, Mignon, Soldaten, Wache, Volk.

(*La chiesa di San Pietro. La processione si ferma e Ambrose si fa avanti tra la folla.*)

(*St. Peterskirche. Die Prozession macht halt. Ambrose drängt sich durch die Menge vor.*)

AMBROSE
Figliolo...

AMBROSE
Mein Sohn...

ATTO TERZO

GRANDIER

Un nulla che va al nulla.

AMBROSE

Figlio mio caro, Dio...

GRANDIER

Sí. È la mia fede.
Ma io non so come difenderla.

AMBROSE

Rimettetevi alla volontà di Dio.

GRANDIER

Non mi basta. No. Non ora.

AMBROSE

Dio è qui e Cristo...

GRANDIER

Voi siete un vecchio uomo.
In tutti questi anni non avete imparato
che queste frasi? Perdonò.
Siete tutta compassione. Soltanto Voi.
Andate da mia madre. Ditele...

(Si curva su Ambrose e gli bacia le mani. La processione prosegue. Un Carmelitano batte sul cranio di Grandier i nodi della sua cintura di cordone.)

(La processione. Il Convento di Sant'Orsola. La processione giunge alla porta del Convento e si ferma. Il Cancelliere mette in mano a Grandier un cero di due libbre.)

DE LAUBARDEMONT

Dovete scendere giù.

GRANDIER

Ma dove siamo mai?

DE LAUBARDEMONT

Siamo al Convento di Sant'Orsola,

GRANDIER

Ein Nichts auf dem Weg ins Nichts.

AMBROSE

Aber mein Sohn. Gott...

GRANDIER

Ja. Das ist mein Glaube. Aber wie kann
ich ihn verteidigen?

AMBROSE

Indem Ihr an den Willen Gottes denkt.

GRANDIER

Es ist nicht genug. Nicht genug. Nicht jetzt.

AMBROSE

Gott ist hier und Christus...

GRANDIER

Ihr seid ein alter Mann. Habt ihr nichts
erworben, in all Euren Jahren, als diese
Phrasen? Verzeiht. Ihr kamt aus reinem
Mitleid. Als einziger. Geht zu meiner
Mutter. Sagt ihr...

(Er beugt sich über Ambrose und küßt seine Hand. Die Prozession geht weiter. Ein Karmeliter schlägt Grandier mit dem Knoten seiner Gürtelschnur auf den Schädel.)

(Die Prozession. Das Kloster St. Ursulas. Die Prozession kommt zur Klostertüre und macht halt. Der Gerichtsvorsteher gibt Grandier eine zweipfündige Kerze in die Hand.)

DE LAUBARDEMONT

Hier müßt ihr herunter.

GRANDIER

Was ist das für ein Ort?

DE LAUBARDEMONT

Es ist das Kloster St. Ursulas.

LIBRETTO

(Un soldato solleva Grandier dalla lettiga e lo depone a terra.)

che Voi avete insozzato.
Fate quello che dovete.

GRANDIER

In questo luogo
che io non ho conosciuto,
io prego Dio, il re della giustizia
di perdonarmi. Io prego che mi...
(Cade con la faccia a terra e grida:)
Deus meus, miserere mei, Deus!
[Dio mio, abbi pietà di me, Dio!]

(Si apre la porta del Convento e dall'oscurità escono Jeanne, Gabrielle, Claire e Louise.)

DE LAUBARDEMONT

Chiedi perdono alla Priora
e alle buone suore.

GRANDIER

Ma io non ho fatto loro niente. Io posso
solo domandare a Dio di perdonarle.

JEANNE

La gente da sempre decanta
la vostra bellezza. Ed ora io la vedo con i
miei occhi, ed è proprio vero.

GRANDIER

Guarda come io sono,
saprai quel che può l'amore.

(Grandier viene di nuovo sollevato sulla lettiga. La processione si muove.)

CORO

Juste index ultionis
donum fac remissionis
ante diem rationis.
Ne me perdas illa die.

(Ein Soldat hebt Grandier von der Bahre und setzt ihn auf den Boden.)

Ein Ort, den Ihr besudelt habt. Tut, was
getan werden muß.

GRANDIER

An diesem fremden und mir
unbekannten Ort bitte ich Gott, den
König und die Gerechtigkeit um
Vergebung. Ich bitte, daß ich...
(Er fällt nach vorne auf das Gesicht und schreit auf:)
Deus meus, miserere mei, Deus!

(Die Klostertür öffnet sich und aus dem dunklen Eingang kommen Jeanne, Gabrielle, Claire und Louise.)

DE LAUBARDEMONT

Bittet die Priorin hier und diese guten
Schwestern um Vergebung!

GRANDIER

Ich habe ihnen nichts angetan.
Ich kann nur den Herrgott bitten,
ihnen zu vergeben.

JEANNE

Die Leute haben immer von Eurer
Schönheit gesprochen. Nun sehe ich mit
eigenen Augen; und ich weiß, es ist wahr.

GRANDIER

Seht das an, was ich bin, und lernet,
was Liebe heißt.

(Grandier wird wieder auf die Bahre gehoben. Die Prozession geht weiter.)

CHOR

Juste index ultionis
donum fac remissionis
ante diem rationis.
Ne me perdas illa die.

Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.
Lacrimosa dies illa.
[O giusto e infallibile Giudice,
donaci la remissione dei peccati,
prima del Giorno del giudizio,
affinché io non sia perduto
in quel giorno! Tu che hai assolto Maria
e hai ascoltato il ladrone sulla croce,
Tu hai dato anche a me la speranza.
Le mie preghiere non son degne,
ma tu che sei buono, rendile benigne,
affinché io non bruci in eterno
tra le fiamme dell'Inferno.
Io Ti prego, supplice e prosternato,
con il cuore contrito:
abbi cura di me nel momento
del mio trapasso.
In quel giorno di sofferenza
e di giudizio.]

(La processione è giunta al luogo del rogo. Grandier viene legato al palo. I monaci aspergono con acqua benedetta la legna e la paglia del rogo, il boia e la vittima. Grandier si sforza invano di parlare alla folla. La sua voce si perde nel fragore degli spettatori eccitati. Barré lo colpisce sulla bocca con il crocifisso per farlo tacere.)

RANGIER

Ecce crucem Domini, fugite,
partes adversae! Vicit leo de tribu Juda,
radix David. Exorcizo te, creatura ignis,
in nomine Dei patris omnipotentis,
et in nomine Jesus Christi Filii eius

Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.
Lacrimosa dies illa.

(Die Prozession hat den Ort des Autodafés erreicht. Grandier wird an den Pfahl gebunden. Die Mönche besprengen das Holz und Stroh des Scheiterhaufens, die Henker und das Opfer mit geweihtem Wasser. Grandier versucht vergeblich zur Menge zu sprechen; seine Stimme geht unter im Getöse der erregten Zuschauer. Barré schlägt ihn mit einem Kruzifix auf den Mund, um ihn zum Schweigen zu bringen.)

RANGIER

Ecce crucem Domini, fugite,
partes adversae! Vicit leo de tribu Juda,
radix David. Exorcizo te, creatura ignis,
in nomine Dei patris omnipotentis,
et in nomine Jesus Christi Filii eius

Domini nostri, et virtute Spiritus sancti...
 [Ecco la croce del Signore,
 fuggite, schiere dei Nemici!
 Ha vinto il leone della tribù di Giuda,
 radice di Davide. Io ti esorcizzo,
 creatura del fuoco,
 nel nome di Dio Padre onnipotente,
 e nel nome di Gesù Cristo Figlio
 del nostro Dio
 e per mezzo dello Spirito Santo...]

Domini nostri, et virtute Spiritus sancti...

(Barré prova ancora una volta ad ottenere una confessione da Grandier.)

(Barré versucht noch immer, von Grandier ein Geständnis zu erzwingen.)

BARRE *(Grida infuriato:)*
 Dicas! Dicas! [Confessate! Confessate!]

BARRE *(schreit wütend:)*
 Dicas! Dicas!

GRANDIER
 Non ho nulla da confessare.

GRANDIER
 Ich habe nichts zu gestehen.

DE LAUBARDEMONT
 Firmate!

DE LAUBARDEMONT
 Unterschreibt!

BARRE
 Confessate!

BARRE
 Gesteht!

GRANDIER
 Io sto per affrontare Dio,
 che mi è testimone che ho detto il vero.

GRANDIER
 Ich bin daran, vor Gott zu treten,
 der mein Zeuge ist, daß ich die Wahrheit
 gesprochen habe.

BARRE
 Dicas! [Confessate!]

BARRE
 Dicas!

GRANDIER
 Domine fac cum servo tuo
 secundum misericordiam tuam.
 [O Signore, disponi del tuo servo
 secondo la tua misericordia.]
 Ed ora un bacio di pace
 e lasciatemi morire.

GRANDIER
 Domine fac cum servo tuo secundum
 misericordiam tuam.
 Und nun gebt mir den Friedenskuß und
 laßt mich sterben.

(Barré dapprima si rifiuta di dargli il bacio della pace. Poi, invitato dalla folla, sale sul

(Barré weigert sich zunächst, Grandier den Friedenskuß zu geben. Erst auf die Empörung der Menge hin, steigt er auf den Scheiterhau-

ATTO TERZO

rogo e bacia sulla guancia Grandier.)

fen und küßt Grandier auf die Wange.)

UNA VOCE

Judas! [Giuda!]

EINE STIMME

Judas!

POPOLO

Judas! Judas! [Giuda! Giuda!]

VOLK

Judas, Judas!

(Barré, in un accesso di rabbia incontrollata, causata dal grido di 'Judas' della folla, salta giù dal rogo, strappa di mano a un soldato una fiaccola, l'accende e l'agita ardente davanti al viso della vittima.)

(In einem Anfall unbeherrschter Wut über den Judas-Schrei der Menge springt Barré vom Scheiterhaufen herunter, entreißt einem Soldaten eine Fackel, entzündet sie an einem Kohlenbecken und fuchelt mit der brennenden Fackel dem Opfer vor dem Gesicht.)

BARRÉ

Confessate!

BARRÉ

Gesteht!

GRANDIER

Ancora un attimo, ed io affronterò
il santo e terribile giudizio di Dio,
che Voi pure, reverendo padre,
dovrete affrontare.

GRANDIER

Nur einen Augenblick noch – dann
stehe ich vor dem gerechten und
furchtbaren Gericht, vor das auch Ihr,
ehrwürdiger Vater, bald gerufen werdet.

(Barré scaglia la torcia sulla paglia del rogo.)

(Barré schleudert die Fackel auf das Stroh des Scheiterhaufens.)

BARRÉ

Exorcizo te, creatura ignis!
[Io ti esorcizzo, creatura del fuoco!]

BARRÉ

Exorcizo te, creatura ignis!

(Rangier e Mignon seguono il suo esempio e incendiano il rogo dall'altra parte.)

(Rangier und Mignon folgen seinem Beispiel und setzen den Scheiterhaufen von der anderen Seite in Brand.)

RANGIER

Exorcizo te, creatura fumi!
Cede igitur, cede!
[Io ti esorcizzo, creatura del fumo!
Arrenditi alfine, arrenditi!]

RANGIER

Exorcizo te, creatura fumi! Cede igitur,
cede!

BARRÉ

Imperat tibi martyrurum sanguis...
[A te comanda il sangue dei martiri...]

BARRÉ

Imperat tibi martyrurum sanguis...

LIBRETTO

RANGIER

...imperat tibi continentia confessorum...
[A te comanda la probità
dei santi confessori...]

RANGIER

...imperat tibi continentia confessorum...

BARRE

...imperat tibi Christianae fidei
mysteriorum virtus.
Adiuro ergo te, serpens antique,
per eum qui habet potestatem
mittendi te in Gehennam!
[a te comanda la potenza
dei misteri della fede.
Io ti ordino, o antico Serpente,
per mezzo di Colui che ha il potere
di respingerti nella Gehenna!]

BARRE

...imperat tibi Christianae fidei
mysteriorum virtus. Adiuro ergo te,
serpens antique, per eum qui habet
potestatem mittendi te in gehennam!

*(Un muro di fiamme e fumo copre Grandier.
Un grido. I monaci continuano a esorcizzare.
Silenzio.)*

*(Eine Mauer von Flammen und Rauch bedeckt
Grandier. Ein Schrei. Die Mönche exorzisieren
weiter. Stille. Mit lauter Stimme.)*

GRANDIER

Miserere mei, Deus!
[Abbi pietà di me, o Dio!]
Perdona loro, perdona i miei nemici!

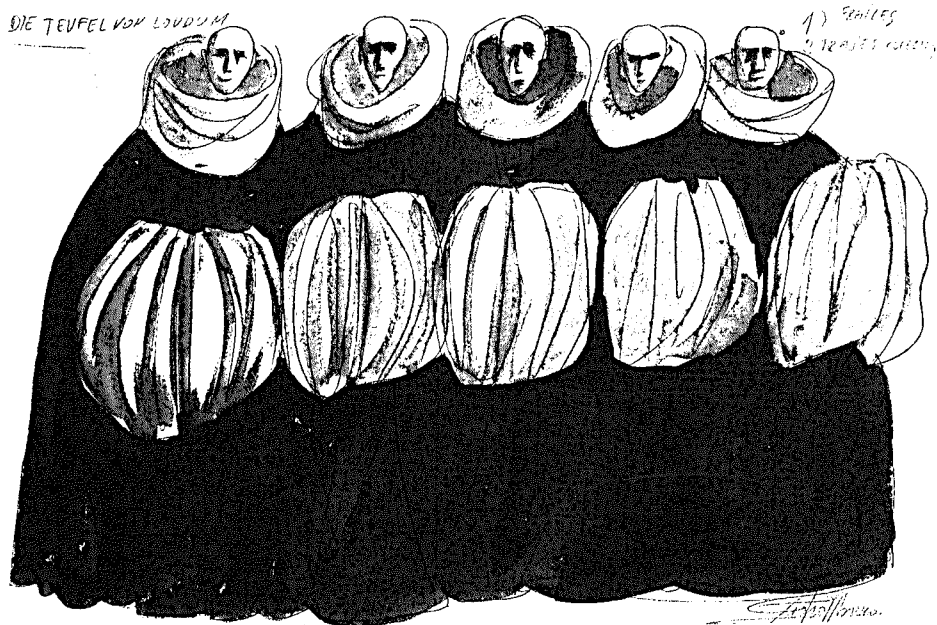
GRANDIER

Miserere mei, Deus!
Vergib ihnen, vergib meinen Feinden!

*(Appare Jeanne. La folla in silenzio si apre
davanti a lei. Grandier, il rogo in fiamme e la
folla svaniscono nell'oscurità.
Jeanne, da sola, visibile, rimane assorta in
preghiera.)*

*(Jeanne erscheint. Die Menge ist verstummt.
Sie weicht nach beiden Seiten vor Jeanne
zurück. Grandier, der brennende Scheiterhau-
fen und die Menge verlieren sich in Dunkel-
heit. Jeanne allein bleibt sichtbar im Gebet.)*

ATTO TERZO



Figurino di Pedro Moreno del nuovo allestimento dei *Diavoli di Loudun* del Teatro Regio di Torino nella stagione 1999-2000. Monaci.

TEATRO REGIO TORINO

COLLABORATORI ARTISTICI, TECNICI E AMMINISTRATIVI

Direttore tecnico e degli allestimenti
scenici

Silvano Cova

Vicedirettore artistico

Roberto Bosio

Assistente alla direzione artistica
per le attività di danza

Tiziana Tosco

Assistente alla direzione
per i progetti culturali

Filippo Fonsatti

Maestro suggeritore e direttore
dei complessi musicali in palcoscenico

Alessandro Galoppini

Maestri collaboratori

Giannandrea Agnoletto

Luca Brancaleon

Carlo Caputo

Giulio Laguzzi

Edoardo Papa

Gioachino Scomegna

Responsabile dell'archivio musicale

Enrico Maria Ferrando

Direttore di scena

Vittorio Borrelli

Responsabile ufficio produzione

Loredana Rozzo

Direttore delle luci

Andrea Anfossi

Responsabile servizi tecnici
di palcoscenico

Mario Garbolino

Responsabile servizi di vestizione

Laura Viglione

Responsabile segreteria tecnica
e della struttura di Strada Settimo

Ferruccio Biancardi

Responsabile laboratorio di scenografia

Silvano De Forheger

Responsabile laboratorio costruzioni

Franco Chiapino

Responsabile magazzini allestimenti

Marcello Incardona

Coordinatori di progetto

Enzo Busco

Valentina Donato

Saverio Santoliquido

Responsabile servizio impianti

Pier Giovanni Bormida

Responsabile servizi prevenzione
e protezione

Bruno Scagliola

Responsabile amministrativo

Carlo Carrà

Responsabile servizi del personale e scritture

Michela Bobba Navarra

Responsabile servizi attività promozionali
e pubbliche relazioni

Piero Robba

Responsabile servizi stampa,
comunicazione e marketing

Ugo Sandroni

Ufficio Stampa

Paola Giunti

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino
della Croce Rossa Italiana per l'assistenza infermieristica
durante gli spettacoli.

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

Violini primi

Raimondo Matacena •
Stefano Vagnarelli •
Marina Bertolo
Claudia Zanzotto
Elio Massimo Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Laura Quaglia
Daniele Soncin
Grazyna Theodorek
Mario Torri
Pierangelo Travasino
Paolo Vezzosi
Roberto Zoppi

Violini secondi

Pietro Balocco •
Marco Polidori •
Laura Andriani •
Giuseppe Tripodi •
Bartolomeo Angelillo •
Silvana Balocco
Paola Bettella •
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Silvio Gasparella
Roberto Lirelli
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi
Gianfranco Rossi
Mihai Vuluta •

Viola

Krystyna Porebska •
Armando Barilli • •
Rita Bracci
Gustavo Fioravanti •
Maria Elena Eusebiatti
Mirto Mantovan
Franco Mori
Roberto Musso

Néstor Panik

Claudio Vignetta
Jolanta Wrobel
Giuseppe Zoppi

Violoncelli

Dario Destefano • •
Relia Lukic • •
Michele Scomegna
Davide Eusebiatti
Giulio Arpinati
Luciano Cugnasco
Pascal Dubois
Pallastrelli
Ewa Janas
Armando Matacena •
Gabor Simon

Contrabbassi

Davide Botto •
Davide Ghio •
Atos Canestrelli
Giulio Guarini
Michele Lipani •
Corrado Pastore •
Stefano Schiavolin

Flauti e Ottavino

Elio Sosso •
Federico Giarbella •
Robert Baiocco
Maria Siracusa •

Oboi e Corno inglese

Paolo Chimienti •
Luigi Finetto •
Giorgio Nespoli
Michele Montali •

Clarineti

e Clarinetto basso
Luigi Picatto •
Alessandro Dorella •
Edgardo Garnerò
Edmondo Tedesco •

Fagotti e Controfagotto

Giampiero Ganau •
Matteo Rivi •
Alarico Lenti •
Sergio Pochettino
Patrizia Revelli •

Corni

Ugo Favaro •
Natalino Ricciardo • •
Fabrizio Dindo •
Claudio Gazzola
Evandro Merisio
Eros Tondella

Trombe

Ivano Buat •
Sandro Angotti •
Silvano Magnani
Marco Rigoletti •

Tromboni

Giuseppe Taricco •
Vincent Lepape •
Enrico Avico
Marco Tempesta

Basso Tuba

Giuseppe Savazzi

Timpani

Carlo Cantone

Batteria e

Strumenti a percussione

Ranieri Paluselli
Teresa Mantelli •
Fiorenzo Sordini •

Arpa

Elena Corni •
Patrizia Radici •

• Prime parti

* Elementi aggiunti

IL CORO DEL TEATRO REGIO

Maestro del coro

Bruno Casoni

Aiuto maestro del coro

Claudio Marino

Moretti

Soprani

Nicoletta Baú*

Anna Beretta

Anna Maria Bergo

Adriana Bono

Anna Maria Borri

Sabrina Boscarato

Serafina Cannillo

Patrizia Capello

Addolorata Carrieri*

Esther Chayes

Cristina Cogno

Cristina Cordero

Eugenia Degregori*

Alessandra Di Paolo

Sabrina Enrichi*

Rossana Gariboldi

Ornella Gerola

Manuela Giacomini*

Laura Giorcelli*

Rita La Vecchia

Laura Lanfranchi*

Chiara Lazzari

Silvia Mapelli

Giovanna Zerilli*

Mezzosoprani/Contralti

Cristiana Arri

Luciana Bertacchini*

Marzia Castellini*

Hwa Chang Shiow*

Ivana Cravero*

Giovanna De Maria

Maria Di Mauro*

Rita Dmitrieva

Alessandrova

Roberta Garelli

Elena Induni

Miren Ainhua

López Soraluze*

Antonella Martin

Maria Rabbione

Raffaella Riello

Miriam Rossignol

Marina Sandberg

Teresa Uda

Tiziana Valvo*

Tenori

Pierangelo Aimé

Antonio Balzani

Marino Capettini*

Gian Luigi Cara

Antonio Coretti*

Diego Cossu*

Davide Danielis*

Ernesto Alejandro

Escobar Nieto*

Giancarlo Fabbri

Fabrizio Falli*

Leone Ferri*

Mauro Ginestrone

Mirko Cristiano

Guadagnini

Cosimo Macripò*

Giuseppe Milano

Matteo Mugavero

Paolo Pagni*

Andrea Semeraro*

Gualberto Silvestri

Franco Traverso*

Valerio Varetto

Oliviero Zanette

Baritoni

Flavio Feltrin

Umberto Ginanni

Alessandro Inzillo

Paolo Lovera

Luciano Mario

Montanaro*

Franco Rizzo

Enrico Speroni

Marco Sportelli

Marco Tognozzi

Vincenzo Vigo

Bassi

Leonardo Baldi

Mauro Barra

Enrico Bava

Leo Paul Chiarot*

Ignazio De Simone

Riccardo Mattiotta

Davide Motta Fré*

Paolo Stupenengo*

* Elementi aggiunti

NELLA STESSA COLLANA

Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart

Con un saggio di Paolo Gallarati, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Gounod.

192 pagine, 31 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno di Georg Friedrich Händel

Con un saggio di Carlida Steffan, il libretto dell'oratorio, le rubriche* e in appendice il catalogo delle composizioni drammatiche di Händel a cura di Gianni Legger.

114 pagine, 11 illustrazioni a colori, 8 in bianco e nero.

Le Comte Ory di Gioachino Rossini

Con saggi di Emanuele Senici, Guido Paduano, Nicola Gallino, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte, le rubriche*.

160 pagine, 27 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

La bisbetica domata

Coreografia di John Cranko

Con saggi di Franca Valeri, Franco Marengo, Domenico Rigotti, Horst Koegler, Ernaldo Data, Elisa Vaccarino, Sergio Trombetta.

80 pagine, 40 illustrazioni a colori.

Maria Stuarda di Gaetano Donizetti

Con saggi di Luca Zoppelli, Paolo Cecchi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice l'atto terzo della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller.

128 pagine, 23 illustrazioni a colori, 16 in bianco e nero.

Cruel Garden balletto di Lindsay Kemp e Christopher Bruce

Con saggi di Danilo Manera, Vittoria Doglio, Nicholas Dromgoole, Elisa Vaccarino, Vittoria Ottolenghi e in appendice liriche di Federico García Lorca.

96 pagine, 31 illustrazioni in bianco e nero.

La Voix humaine / The Medium di Francis Poulenc / Gian Carlo Menotti (volume unico)

Con saggi di Virgilio Bernardoni, Nicola Campogrande, Jennifer Barnes, Lorenzo Ferreiro, John Mauceri, i libretti con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.

208 pagine, 16 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

La traviata di Giuseppe Verdi

Con saggi di Michele Girardi, Denis Gaita, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *La signora dalle camelie* di Alexandre Dumas figlio (romanzo, capitolo X e pièce, atto I, scena X).

176 pagine, 23 illustrazioni a colori, 26 in bianco e nero.

Die lustige Witwe (La vedova allegra) di Franz Lehár

Con saggi di Andrea Lanza e Hans F. Redlich, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.

192 pagine, 28 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Der fliegende Holländer (L'olandese volante) di Richard Wagner

Con saggi di Giorgio Pestelli, Sergio Bestente, Arthur Groos, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.

160 pagine, 22 illustrazioni a colori, 29 in bianco e nero.

The Rake's Progress (La carriera di un libertino) di Igor Stravinskij

Con saggi di Marco Emanuele, Gianfranco Vinay, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.

208 pagine, 28 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Madama Butterfly di Giacomo Puccini

Con saggi di Enrico M. Ferrando, Pier Giuseppe Gillio, il libretto dell'opera e le rubriche*.

176 pagine, 28 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Merce Cunningham Dance Company

Con saggi di Leonetta Bentivoglio, Carlo Boccadoro, Michele Porzio, Elisa Vaccarino.

72 pagine, 42 illustrazioni in bianco e nero.

*Le rubriche contenute nei volumi sono a cura di:

Sergio Bestente, *Libri e dischi*, con proposte di lettura, indicazione completa delle edizioni discografiche e rassegna dei pareri della critica.

Sergio Durante, *Ragionamenti sul canto*, rubrica dedicata agli aspetti specifici della storia del canto intesa come storia della 'vocalità'.

Enrico Maria Ferrando, *La struttura dell'opera e l'organico strumentale*.

Susanna Franchi, *Un video*, alcune considerazioni critiche sulla videografia dell'opera.

Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone, *Ritorno dal passato*, rubrica dedicata alla storia delle rappresentazioni in Italia e nel mondo.

Giangiorgio Satragni, *L'opera nel suo tempo*, cronologia comparata di eventi storici / musica / letteratura / arte / filosofia.

I volumi si possono acquistare a lire 15.000 presso la Biglietteria del Teatro Regio in piazza Castello 215 (tel. 011-8815241/242) nel seguente orario: da martedì a venerdì ore 10.30-18 e sabato ore 10.30-16 oppure con vaglia postale di lire 20.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio Torino.