

CHAN 9971(2)



**RICHARD
HICKOX**

MENOTTI THE SAINT OF BLEECKER STREET

CHANDOS

MENOTTI
THE SAINT OF
BLEECKER
STREET



Gian Carlo Menotti

Spoletto Festival, Italy

Gian Carlo Menotti (b. 1911)

The Saint of Bleecker Street

Musical Drama in Three Acts (Five Scenes)

Words and Music by Gian Carlo Menotti

Annina	Julia Melinek <i>soprano</i>
Michele, her brother	Timothy Richards <i>tenor</i>
Desideria, Michele's lover	Pamela Helen Stephen <i>mezzo-soprano</i>
Don Marco	John Marcus Bindel <i>bass-baritone</i>
Carmela, Annina's friend	Sandra Zeltzer <i>soprano</i>
Maria Corona, a newspaper vendor	Amelia Farrugia <i>soprano</i>
Assunta	Yvonne Howard <i>mezzo-soprano</i>
Salvatore	Vitali Rozyenko <i>baritone</i>
The Dumb Son of Maria Corona	Riccardo Bartoli
Concettina	Veronica Napoleoni
A Young Man	Benjamin Harbold
A Young Woman	Jennifer Check
An Old Woman	Heather Lockard
Renata	Nejla Hennard
A Man, heard in the distance	Angel Oramas
A Woman, heard from far away	Janet Gillespie
A Bartender	Paul Fogle
First Guest, a tenor	Mark T. Panuccio
Second Guest, a baritone	Levi Hernandez
Third Guest	Dennis McVeigh
Two Guests, (one tenor, one bass) at Annina's taking of the veil	Andrew Bidlack, Larry Hensel

Spoletto Festival Choir

Donald Nally artistic director, SFC

Spoletto Festival Orchestra

Richard Hickox

Spoletto Festival Choir 2001

Donald Nally artistic director

Laura Ward accompanist

James Nelson Hawthorne assistant conductor

Elizabeth Braden assistant conductor

Robert Phillips chorus administrator

Chris Hodges chorus manager

soprano

Marisa Arzillo
Andrea L. Brown
Astrid M. Caruso
Jennifer Check
Jocelyn B. Collins
Kelly M. Foster
Kathy Linger
Heather Lockard
Kathryn Thomas Moyer
Rebecca Rizzo
Shari Alise Wilson
Rebecca L. Whitlow

alto

Elizabeth Braden
Lesly deGroot
Janet Gillespie
Nejla Hennard
Jane Hulting
Stacy A. Karas
Jessica Lee Kasinski
Abigail E. Martin
Christine Nass
Pamela Simpson
Anna-Maria Sorrento-Smith
Hanan Tarabay

tenor

Andrew Bidlack
James Brown
Ryan Fleming
Trenton J. Green
Benjamin Harbold
Samuel Johnson
C. Erik Nordgren
Angel Oramas
Mark T. Panuccio
Edward Rasmussen
Kent R. Schauble

bass

David Breen
Paul Fogle
Steven A. Gearhart
James Nelson Hawthorne
Lawrence Hensel
Levi Hernandez
Matthew Ryan Hoch
Chris Hodges
Dennis McVeigh
Robert Phillips
Christopher Roselli
Richard E. Smith Jnr.
John Wentz

Spoletto Festival Orchestra Italy 2001

Richard Hickox music director

violin

Vesselin Gellev *concertmaster*
Lisa Dempsey *principal second*
Colleen Brannen
Burt Callahan
Janey Choi
Alexandra Cutler-Fetkewicz
Anna Genest
Lysiane Gravel-Lacombe
Lisa Hanson
Sakira Harley
Chung-Yon Hong

viola

Jennifer Cline *principal*
Karen Bea
Colin Benn
Christopher Borg
Renate Falkner
Ann Gregg
Louise Hogan
Sara Okura
Jessica Troy
Sarah Wetherbee

flute

Gary Woodward
Joel Tse
Hilary Lynch (doubling on piccolo)
Chelsea Czuchra (piccolo in onstage band)

oboe

Pedro Diaz
Sarah Stack
Liz Tomorsky (doubling on cor anglais)

cello

Walter Haman *principal*
Jennifer DeVore
Louise Dubin
Evie Koh
Andra Lunde
Alexandra Mackenzie
Peter Sachom
Benjamin Wyatt

clarinet

William Hudgins
Catherine Hudgins (doubling on E flat clarinet)
Bohdan Hilash (doubling on bass clarinet)

bassoon

Nicolasa Kuster
Rod Ackmann
Ben Hardyk (doubling on double-bassoon)

double-bass

Dennis Whittaker *principal*
Dennis Christians
Hannes Giger
Trent Hellerstein
Matt Medlock
Peter Paulsen
Antoine Plante

horn

Chris Komer
Adam Lesnick
Julia Pilant
Ed Tschoepe
Sara Cyrus
Tom Hale

Spoletto Festival Orchestra Italy 2001 *continued*

trumpet
Louis Hanzlick
Billy Hunter
Justin Emerich
Kyle Resnick

trombone
Sean Reed
David Begnoche

bass trombone
Mark Fry

tuba
Carson McTeer

piano
Jennifer Undercofler

harp
Isabelle Fortier

timpani & percussion
Michael Geary
Adam Green
Hans Morrison
Richard Pay

orchestra librarian
Joy Fabos



Annina, after her vision,
Act I, Scene 1

COMPACT DISC ONE

Act I

Scene 1

[1]	[Introduction] – 'Rosa Mystica' – <i>Assunta, Chorus, A Young Man</i>	3:15	59
[2]	'Well... I'm tired of waiting!' – <i>Maria Corona, Assunta, Carmela, Chorus, A Young Woman</i>	3:25	63
[3]	'The vision has begun' – <i>Don Marco, Chorus</i>	3:50	69
[4]	'Ah, sweet Jesus, spare me this agony' – <i>Annina, Chorus</i>	8:30	71
[5]	'Look! The stigmata!' – <i>Chorus</i>	0:55	75
[6]	'Stop it!' – <i>Michele, Carmela, Chorus, Don Marco</i>	4:44	75
[7]	'Ah, poor Michele, it is not I your rival' – <i>Don Marco</i>	2:49	79
[8]	[Interlude] –	2:09	81

Scene 2

[9]	'Canta ninna, canta nanna al mio bambino' – <i>Assunta, Carmela, An Old Woman, Renata, Annina, Man's Voice, Woman's Voice, Concettina</i>	2:35	81
[10]	'Annina, I've something to confess to you' – <i>Carmela, Annina, Assunta</i>	5:45	87
[11]	'Annina, Annina!' – <i>Maria Corona, Assunta, Carmela, Annina, Son of Maria Corona</i>	2:14	91

Time Page

[12]	'Michele, Michele!' – <i>Annina, Michele</i>	4:27	97
[13]	'Sister, I shall hide you and take you away' – <i>Michele, Annina</i>	1:49	101
[14]	'Veglia su di noi, Santo del Sangue' <i>Chorus, Annina, Michele</i>	4:47	103

TT 51:20

COMPACT DISC TWO

Act II

[1]	[Introduction] – 'Hai l'occhio nero, nero della quaglia' – <i>One Tenor, Chorus, One Baritone, Michele, Annina, Carmela, Salvatore, A Guest</i>	6:29	111
[2]	'Where is Michele?' – <i>Desideria, Bartender, Michele</i>	4:02	117
[3]	'Eh già giovinotti voglion stare attorno a te' – <i>Chorus, Desideria, Michele</i>	3:13	121
[4]	'Ah, Michele, don't you know that love can turn to hate' – <i>Desideria</i>	3:01	125
[5]	'You will regret it' – <i>Michele, Don Marco, Chorus, Annina, Salvatore</i>	1:46	125
[6]	'I know that you all hate me' – <i>Michele</i>	3:27	129
[7]	'You are wrong, Michele' – <i>Don Marco, Annina, Michele</i>	1:33	131
[8]	'Yes, Michele, go home, go, go...' – <i>Desideria, Michele, Annina, Chorus</i>	6:29	133

Act III**Scene 1**

[9]	[Introduction] – 'Stop worrying, Annina' – <i>Maria Corona, Annina</i>	4:54	143
[10]	'There she is' – <i>Don Marco, Maria Corona, Annina, Michele</i>	5:18	147
[11]	'Weeping, these, for him, are days of weeping' – <i>Maria Corona, Annina, Michele</i>	5:20	151
[12]	[Interlude] –	4:33	155
Scene 2			
[13]	'Agnus Dei, qui tollis peccata mundi' – <i>Assunta, Chorus, Annina, Carmela</i>	4:24	155
[14]	'Annina, Annina, prepare yourself for a great joy' – <i>Don Marco, Annina, Carmela</i>	1:44	161
[15]	'Oh, my Love, at last the hour has come' – <i>Annina, Carmela</i>	3:43	163
[16]	'Maria, Salvatore!' – <i>Assunta, Maria Corona, Salvatore, Don Marco, One Tenor, One Bass, Carmela</i>	1:48	165
[17]	'Gloria tibi Domine in saeculum et in saeculum saeculi' – <i>Chorus, Don Marco, Annina</i>	6:31	167
[18]	'Annina, Annina!' <i>Michele, Salvatore, Don Marco, Maria Corona, Carmela, Assunta, Chorus</i>	5:08	171

TT 73:32**Menotti: The Saint of Bleecker Street**

'All of my operas', says the Pulitzer Prize-winning composer Gian Carlo Menotti, have a question mark attached to them about things that bother me. They are all metaphors for moral or philosophical issues, and I don't think anybody can really know what they are about unless they first realise this. This preoccupation with questions that transcend their theatrical setting has suffused Menotti's works for over fifty years, but it is too often ignored by those who focus only on his dramatic techniques and his practical and musical intentions. The conceptual armature round which his dialogue is erected has either eluded critics or been overshadowed by the means which he exploits to articulate it. Given the accessibility of his musical idiom, and his powerful theatricality, such myopia is understandable; Menotti has never sought to be an 'intellectual' composer the meaning of whose works is encoded in remote abstractions. But meanings are there, to be confronted not only with our eyes and ears but with our mind as well.

A question of some seriousness underlies even his first opera, *Amelia Goes to the Ball* (1937), produced only four years after his graduation from the Curtis Institute of Music in Philadelphia. A one-act bedroom farce, the opera deploys stock characters and situations redolent of the stage works of Offenbach and of Wolf-Ferrari to whose *Il segreto di Susanna* (The Secret of Susanna, 1909) it has wrongly been likened. In Menotti's frothy *opera buffa* a frivolous Milanese lady is hell-bent on attending a society ball,

even as her domestic life collapses in chaos round her. Her cardboard-cut-out husband intercepts a letter from their upstairs neighbour (Horrors! He is her lover!), loaded pistols are brandished, and a smashed vase helps clear the path to a surprise ending. But beneath the opera's buoyant surface lies an enduring issue that was to 'bother' Menotti over the next four decades. Why should we die, honourably defending our love or beliefs, he asks, when we can never know with certainty that they are not illusions? Amelia for her own part offers a provisional answer: *carpe diem* (and *noctem* as well) is enough for her. Life itself triumphs in this merry little romp, in which both love and honour are trumped and transcended.

Illusion and belief would resurface in a different guise in the subject of *The Medium* (1946), his first non-comic opera, as Menotti indulged his fascination with the occult. In this pungent drama an unscrupulous psychic mediates between the world of reality, which she cannot wholly comprehend, and a supernatural world in which she cannot truly believe. A drunken charlatan, she tricks her gullible clients with fraudulent apparitions and illusory phenomena contrived by her daughter, Monica, with the help of Toby, an enigmatic deaf-mute whom she has adopted. By seizing on the work's eerie setting and gruesome conclusion, many writers have overlooked its conceptual complexity, or seen *The Medium* merely as a foray into sensationalistic melodrama – to Menotti's enduring dismay:

People say, 'Oh, it's a sort of Grand Guignol'. Not at all! Each character is a symbol. Baba [the medium] is doubt, Monica is love, the three sitters at the séance are faith, and Toby is the unknown. All my operas have a symbolical core, and to really understand them one *must* accept that.

In his first full-length opera, *The Consul* (1950), a disembodied spirit is elevated to the title role: he is never heard, and is seen only as a shadow thrown against the glass panel of an office door. Here, too, Menotti's universe is peopled by symbols, of fear, survival, love, patience, and death, all incarnated as homeless refugees who are stranded and unwanted in a limbo governed by faceless bureaucrats and furnished with filing cabinets laden with documents. Yet the superficial realism and pseudo-photographic vision of the opera continue to beget interpretations of it as a latter-day exercise in *verismo*, Broadway style. 'That's absolute nonsense', Menotti says,

I love *verismo*, but from that point of view *The Consul* doesn't make any sense. People say, for example, 'When did the baby die?' I don't care! For me, it's that the baby is dead, that's all. Or, 'Why doesn't Magda Sorel run off with her husband?' Of course many things don't make sense if you take the libretto literally. How can a fugitive come back into the consulate like that? How can he be arrested there at gunpoint? It doesn't *matter*!

Given this perspective, how is one to understand *The Saint of Bleecker Street*? How are we to see its Italianate ghetto of squalid tenements and gaudy street fairs, its religious processions and basement restaurants, its goodfellas and godfathers? To begin, we must dispense with any pictorial, ethnic, or atmospheric memories of *verismo* opera or Mafia-themed films. 'As for Little Italy,' Menotti says, 'I

couldn't care less. I could have done it in any other setting.' Rather than looking for clues among the Sicilian innkeepers, drovers, and *paesani* of *Cavalleria rusticana*, we might recall Richard Strauss's last opera, *Capriccio*. In this genteel 'conversation piece for music', set in the aristocratic salons of eighteenth-century France, a particular problem 'complex' – this one aesthetic – is under discussion: the onstage marriage of words and music, the harmony of thought and expression, the conjunction of sound and sense. Strauss delineates his argument through two characters: the poet Olivier, an articulate advocate for words, and the composer Flamand, a no less eloquent spokesman for music. They are rivals for the heart of the Countess Madeleine, their inspiration and arbiter, who is asked to decide between her two suitors. In the end she declines to tell us what is in her heart, for to do so would trivialise not only the answer but the aesthetic problem itself. It is sufficient for Strauss, in this final, most instructive work on a subject of lifelong preoccupation, to pose the question.

As, indeed, it is for Menotti. '*The Saint of Bleecker Street*', he says,

is about faith and doubt, and that – not Little Italy – is the important thing. The love between Annina and Michele is simply a metaphor for my own soul, because I have two natures in myself. One is the believing and the other is the doubting. My theory is that if you really have faith, it is a gift – either you have it or you don't –, and if you have the kind of mind that doubts, you can never really believe. That's why there is no reconciliation at the end. Annina and Michele love each other, because I would love to be able to believe, but at the same time I cannot renounce the

other side of me that is logical. And that is really what the opera is about.

Or is it? Is Menotti's apologia merely special pleading cloaked in rhetoric no less artful than that of his operas, or is it a glimpse into the deepest workings of his creative process? Does Michele's love for his sister, so fraught with conflict (as is the passionate sibling devotion of Toby and Monica in *The Medium*), express the 'dangerous duality' of Menotti's avowedly 'unnatural love, as a Voltairean sceptic, of the metaphysical'? Or does it dissemble something darker and more troublesome?

By his late thirties Menotti was rich in worldly success. *The Consul* had earned him the first of two Pulitzer Prizes. *Amahl and the Night Visitors* (1951), the first opera written specifically for television, was broadcast to a nationwide audience that would cherish it as a long-awaited Christmas gift. Yet, although he was rapidly becoming emblematic of American opera, the composer must have felt himself no less a stranger in the world at large than does Michele in the ghetto of Little Italy. Having broken away from the Catholic Church at the age of sixteen, following his arrival in Philadelphia, Menotti was haunted by spiritual problems. His boyhood faith, instilled and nourished by a parish priest in the hills of Lombardy, had been disturbed in Milan while he was a teenage student at that cosmopolitan centre's conservatory, and its transplantation to the soil of secular American life had further deracinated it. As Menotti's intellect flowered, spiraling doubts began to strangle his faith, and professional success served only to rouse deep-seated feelings of sin and guilt that had been languishing since childhood. Compelled

to re-examine not only his religious legacy but also his musical and ethnic heritage, Menotti began by questioning the concept of sanctity. He decided to search for a saint, not of the carnally incorruptible variety preserved in reliquaries and shrines, with which his native Italy abounded, but of the flesh-and-blood kind.

His journey led him in the winter of 1951 to the Apulian town of San Giovanni Rotondo, on the spur of the Italian boot, and to Padre Pio da Pietrelcina (1887–1968). A Capuchin monk reputed to work miracles and to suffer the stigmata of Christ's crucifixion, Pio was an object of veneration for the faithful, who poured into his remote village to see him and to touch the bleeding wounds that covered both sides of his hands. To conceal the wounds, Pio wore rough woolen mittens, which he removed while serving mass. In the middle of celebrating the Eucharist, he would fall into a trance, remaining motionless for several minutes as if witnessing something remote and transcendent. Menotti was finally granted an audience with Padre Pio, who rebuked the composer's imperfect faith and, in language that can hardly be called sanctified, dismissed his visit as the idle curiosity of a bored amusement-seeker.

Menotti was deeply wounded by the encounter. Not fully conscious of the ultimate reason for his own pilgrimage, and having hoped that Pio would reveal its mystery, he deemed the meeting a failure. Seeking the miraculous, he had come to his native land almost as a penitent. In search of the sacred, he found only the profane, and returned to his adoptive America as a displaced person. *The Saint of Bleecker Street* is the journal of this odyssey.

The fourth of Menotti's five operas produced on Broadway, *The Saint of Bleecker Street* opened on 27 December 1954 for a three-month run. Critical praise was immediate and glowing: 'the best new opera to be heard in the U.S. since Gershwin's *Porgy and Bess*...', 'an experience that no one should miss...', 'Menotti has breathed life into operatic formalism and lit it with faith'. But a few pundits, flummoxed by the work's path-breaking eclecticism, were cast adrift. Menotti's use of an original popular *chanson* in *The Consul*, recorded by the nightclub singer Mabel Mercer, had already raised eyebrows; his mingling of ribald bridal tributes (albeit in Italian) and other popular elements with Gregorian chant now elicited howls that, in retrospect, recall the Austrian music critic Eduard Hanslick's near-sighted condemnation of *Tristan und Isolde*. Disorientated in the unfamiliar surroundings of a Broadway theatre, intimidated by the immediacy of the opera's idiom, eager to diagnose the work in stylistic terms if not in ones of subject matter, and desperate to retrofit it within the safe context of tradition, some opera critics seized on its Italianate locale to tar it with the frayed brush of *verismo*. But with *Suor Angelica* ringing in their ears, certain critics found it easy to dismiss *The Saint of Bleecker Street* as a melodramatic, sensationalistic, and Pucciniesque pastiche.

In 1965 the work was revived by the New York City Opera. By then it was coming to be regarded as 'melodious and gripping, generated by a mind that has shown great courage, in a period of gimmickry, by sticking firmly to an expressive idiom that audiences can understand'. A second revival by the same company in 1976 made it unlikely that the

opera would ever seem dated. 'The older it gets,' opined Allen Hughes in *The New York Times*, 'the less anachronistic it will seem.' Menotti took an agnostic view of posterity's final verdict:

A composer can be right only after his death. For a work, to be great, must have the quality of endurance. Only the future will say who is right or wrong... I have a suspicion that [*The Saint*] will survive me and my critics.

After *The Saint of Bleecker Street* most of Menotti's creative energy was deflected from the lyric stage to the Festival of Two Worlds, in Spoleto, Italy, which he founded in 1958. He returned to opera a decade later, inspired by his faith in the innate discernment and receptiveness of children, 'an audience which comes to the theatre without aesthetic preconceptions, which cares little who the composer is and asks no questions'. Five one-act operas for them were produced between 1968 and 1993. Meanwhile, two historical figures inspired full-length 'period operas' for a more conventional audience. Sixteenth-century Spain was both the locale and a vital ingredient of *Juana la Loca* (1979), based on the life of the surviving child of Ferdinand II and Isabella, and on the betrayals of her by her father, her husband, and her son. Menotti specified that one baritone sing all three roles,

because she loved the same man, symbolically, until she finally discovers that the only infinite love is the love of God. If you are blessed with divine love, it is the only pure love and the only one that does not betray you.

Goya (1986), initially regarded as a biography of the manifestly opportunistic Spanish painter, was again intended as a metaphor, this time of an artist's responsibility to society and to his art. 'One of the

things that always boggles me', Menotti says, 'is, what is an artist? How much of the world is he aware of, and how responsible is he for his life as a man?'

During the past two decades Menotti has elaborated similar conflicts in choral works on overtly religious themes, set to the writings of St John of the Cross and St Teresa of Ávila, among others. In *Jacob's Prayer* (1997), based on a verse from the Book of Genesis, he depicts the struggle of life against absolute darkness, a struggle in which, at the age of ninety, he now finds himself embroiled. 'I'm still fighting with the angel', he said on a recent visit to New York where he attended a screening to commemorate the fiftieth anniversary of the world premiere of his most popular opera, *Amahl and the Night Visitors*. 'But I'm not wounded yet. I just go on fighting. And it's a fight – up and down.' The lyric stage, which he so enriched, is unlikely, however, to see further works from his pen. 'I don't write operas anymore', he explains,

because I'm not bothered by anything now. I'm giving up on life. I'm not angry about anything. I'm not in love. I've not solved the problems of my faith or the Church. The question marks are still there, but they don't bother me that much.

© 2002 Joel Honig

Synopsis

Act I, Scene 1

Good Friday afternoon in a tenement flat in New York's Little Italy

A group of Annina's neighbours are assembled round Assunta, who is chanting the Litany to the Blessed

Virgin. A young man peeks through Annina's half-open bedroom door and describes the sickly girl's visions to the faithful. Carmela and Assunta try to reassure the doubting Maria Corona, who has brought her mute son with her; of Annina's miraculous powers, and a catfight ensues. It is interrupted by the priest Don Marco, followed by two neighbours who bear the entranced Annina from her bedroom to a chair. As if witnessing the Crucifixion, she moves through the kneeling throng, describing the Passion of Christ. A piercing cry ends her soliloquy and she falls back on the pillows, her limp hands slowly opening to reveal the stigmata. Trying hysterically to touch her bleeding wounds, the neighbours crowd round Annina. Her brother, Michele, appears and, disgusted by his neighbours' display of piety, throws them out. Left alone with Don Marco, the agnostic Michele derides his sister's hallucinations as the delusions of a sick mind. Where is God's presence, he asks, for mankind mired in poverty, hunger, and illness?

Act I, Scene 2

The following September, in an empty lot flanked by tenements

Annina and her closest friend, Carmela, are putting the final touches to the angel costume of a fidgeting child as Assunta rocks her baby to sleep with a lullaby. Carmela tells Annina that she is engaged to Salvatore, and Annina recounts a dream in which St Peter told her of the eternity that she would spend within the gates of paradise. Maria Corona rushes in to warn Annina that Michele is in danger because he has forbidden his sister to take part in the Feast of

San Gennaro*. Michele arrives and vows to take Annina to an earthly paradise where human love reigns. A group of men overpower Michele, beat him, and tie him to a fence. Hoisting the terrified and helpless Annina on their shoulders, they carry her into the festive procession as the crowd cheers. Michele's mistress, Desideria, appears and unbinds her sobbing lover, then kisses him passionately as the last stragglers vanish.

Act II

The following May at a nearby Italian restaurant
Guests vie in a series of congratulatory toasts to extol the newly-wed Carmela and Salvatore. Shunned as a slut by the community, Desideria appears and pleads with Michele to prove his love for her by escorting her to the party in the next room. Don Marco tries to discourage the hot-blooded Michele from flaunting the unwelcome intruder, if only for Annina's sake. Defiantly confronting the hostile crowd, Michele angrily accuses them of being trapped between two worlds, the old and the new, belonging to neither yet prisoners of both. Left alone with Michele, Desideria tauntingly accuses him of being in love with his sister. Enraged, Michele seizes a knife from the bar, stabs Desideria, and flees. As Annina prays with the dying Desideria the distant wail of police sirens is heard.

Act III, Scene 1

Maria Corona's newspaper stand in a deserted subway station
Maria Corona comforts the ailing Annina who is nervously awaiting her fugitive brother. After he appears, accompanied by Don Marco, she begs him to

surrender and tells him that she is about to become a nun. His horrified reaction is countered by the stoic Maria Corona, whose belief in predestination is confirmed by horoscopes in the magazines she sells. Michele implores Annina to help him but she is deaf to his prayers. Now hearing only God's voice, she tells her brother that she can hope to save his soul but not his life. Cursing her, Michele rushes off.

Act III, Scene 2

A week later in Annina's flat

As a group of kneeling women chant the Agnus Dei, Annina awaits permission from the Church to take the veil. Carmela gives Annina her wedding dress, a letter arrives granting the Church's permission, and Don Marco prepares to administer the sacred rite. Annina prays for strength in her final moments amid rumours that her brother is lurking nearby. Now dressed as a bride, Annina appears in the doorway holding a candle and is led to a screen on which she knocks thrice. A nun takes the candle from her and removes her bridal wreath. Annina prostrates herself, her extended arms forming a cross, as she is covered with a black cloth. As the investiture nears completion, Michele bursts in and beseeches her to return to the world, but it is too late. Having risen, Annina takes a few steps towards Don Marco, then sinks to the floor. As Carmela holds Annina's lifeless form in her arms, Don Marco bends over her and, placing a ring on her finger, unites the bride of Christ with her celestial husband. Michele leaves slowly, defeated but still defiant.

© 2002 Joel Honig

*The patron saint of Naples, St Januarius was decapitated for his faith at nearby Pozzuoli on 19 September 305, during the persecution by the emperor Diocletian. What is believed to be the saint's blood allegedly liquifies when exposed at the cathedral on his feast days, a portent that no civic disaster will befall Naples.

The Feast of San Gennaro, celebrated in an annual street festival since 1927 by New York's Italian community, is an eleven-day cultural and culinary event that attracts thousands of visitors. It concludes with a procession in which San Gennaro's statue is paraded through the streets of Little Italy.

The soprano **Julia Melinek** trained at the Royal Northern College of Music and at the Actor's Centre in London. She has sung the title role in Menotti's *The Saint of Bleecker Street* at the Spoleto Festival in Italy under Richard Hickox, and the roles of Manon Lescaut, Madam Butterfly and Nella (*Gianni Schicchi*) for English National Opera. Other roles include Musetta (*La bohème*) for New Israeli Opera, Donna Elvira (*Don Giovanni*) for English Touring Opera and Garsington Opera, Donna Anna (*Don Giovanni*) with Sir Colin Davis, Fenena (*Nabucco*) with Sir Edward Downes, and Giorgetta (*Il tabarro*) and Tatyana (*Eugene Onegin*) for British Youth Opera. She appears regularly in international concert venues such as the Royal Festival Hall, Royal Albert Hall, Bridgewater Hall and Barbican Centre. Her recordings include Menotti's *Muero porque no muero* for Chandos.

The Welsh tenor **Timothy Richards** studied at the Welsh College of Music and Drama and the Royal Northern College of Music. In 1996 he won the Towyn Roberts Scholarship at the Royal National

Eisteddfod of Wales and made his professional debut in 1998 as Alfredo (*La traviata*) with Welsh National Opera. His engagements have taken him to opera houses across Europe, including the Semperoper in Dresden, Theater Basel in Switzerland, Den Norske Opera in Oslo, The Royal Danish Theatre in Copenhagen and Oper Leipzig. His roles include Rodolfo (*La bohème*), the Duke (*Rigoletto*), a Singer (*Der Rosenkavalier*), Nemorino (*L'elisir d'amore*), Ismaele (*Nabucco*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*) and Fenton (*Falstaff*). His concert and oratorio repertoire includes the Requiems of Mozart and Verdi, Mendelssohn's *Elijah*, Haydn's *Die Schöpfung*, Handel's *Messiah* and Rossini's *Stabat Mater*.

Regarded as one of Britain's leading lyric mezzo-sopranos, **Pamela Helen Stephen** has appeared with the leading British opera companies, Los Angeles Opera, and at the Wexford, Spoleto, Saint Endellion and Edinburgh Festivals in a repertoire that includes Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Octavian (*Der Rosenkavalier*), the Composer (*Ariadne auf Naxos*), Cathleen (Nicholas Maw's *The Rising of the Moon*) and Desideria (*The Saint of Bleecker Street*). Her large concert repertoire includes Elgar's *The Dream of Gerontius* and *Sea Pictures*, Rossini's *Stabat Mater*, Canteloube's *Songs of the Auvergne* and Britten's *Spring Symphony*. Her many recordings include the roles of Nancy (*Albert Herring*) and Sonya (*War and Peace*), and the continuing Haydn Mass Edition with Collegium Musicum 90 conducted by her husband Richard Hickox.

American bass-baritone **John Marcus Bindel** rapidly acquired a reputation on both sides of the Atlantic, making his European debut with Oper Altenburg. In the summer of 2001 he sang Don Marco in *The Saint of Bleecker Street* at the Spoleto Festival in Italy. Amongst the numerous roles he has performed are Klingsor (*Parsifal*), Ferrando (*Il trovatore*), the Commendatore (*Don Giovanni*), Colline (*La bohème*) and Friend Ed (*Burning Bright*), with opera companies such as The Washington Opera, New York City Opera and the Opera de Bellas Artes in Mexico City. He has also participated in performances of the Requiems of Fauré and Durufé, Handel's *Messiah* and Brahms's *Neue Liebeslieder* waltzes. Mr Bindel is a graduate of Southwest Texas State University and received his Masters in Music from Northwestern University.

Paris-born **Sandra Zeltzer** studied with Christiane Eda-Pierre at the Paris Conservatoire, and at the Guildhall School of Music and Drama in London. She made her debut at the Royal Opera House, Covent Garden as Despina (*Così fan tutte*). Roles include Natasha (*War and Peace*) for English National Opera and Donna Elvira (*Don Giovanni*) for Glyndebourne Festival Opera, as well as Lauretta (*Gianni Schicchi*), Micaela (*Carmen*), Arminda (*La finta giardiniera*), Leila (*The Pearl Fishers*), the title role of Donizetti's *Linda di Chamounix* and Marzelline (*Fidelio*). She has performed for the Spoleto Festivals in the USA and Italy (for which latter she sang Carmela in Menotti's *The Saint of Bleecker Street*), the Opéra-Comique in Paris and in The Netherlands and New Zealand. She has a thriving parallel career as a recitalist and concert artist.

The soprano **Amelia Farrugia** began her career in musical theatre in 1990. She has won every major singing competition in Australia and was a winner in the 1995 Metropolitan Opera National Council Auditions, New York. In 1994 she made her debut with Opera Australia as Casilda (*The Gondoliers*) and has since performed many roles with the company, including Adele (*Die Fledermaus*), Adina (*L'elisir d'amore*), Nannetta (*Falstaff*), Musetta (*La bohème*), Susanna (*Le nozze di Figaro*) and Tytania (*A Midsummer Night's Dream*). Amelia Farrugia has made regular television appearances and performed in recital with all the Australian symphony orchestras and, in 2000, at the Australian Consulate in New York. In 2001 she made her European debut as Maria Corona in *The Saint of Bleecker Street* at the Spoleto Festival, Italy.

The mezzo-soprano **Yvonne Howard** studied at the Royal Northern College of Music, and early performances include those of the title role in *La Cenerentola* for English Touring Opera, Marcellina in *Le nozze di Figaro* for Glyndebourne Touring Opera and Fricka and Waltraute in City of Birmingham Touring Opera's *Ring Saga*. Since her debut at the Royal Opera House, Covent Garden as Mercedes in *Carmen* she has sung a variety of roles for all the major British opera companies, at venues throughout Europe, and as far afield as São Paulo, Tel Aviv and New York. Recordings include roles in Walton's complete *Troilus and Cressida* and in *Boris Godunov* (a disc of highlights) for Chandos, and she is featured in a film of John Adams's opera *The Death of Klinghoffer*.

Born in the USA, **Vitali Rozynko** has performed many roles under conductors such as Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Kenneth Montgomery, Robert Spano and John Fiore. His operatic repertoire includes Baron Douphol (*La traviata*), Sciarone (*Tosca*), Don Fernando (*Fidelio*), Mr Bluff (*The Impresario*), Tarquinius (*The Rape of Lucretia*), Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Nardo (Mozart's *Die Gärtnerin aus Liebe* [*La finta giardiniera*]), Le Gendarme (*Les Mamelles de Tirésias*) as well as the Imperial Commissioner (*Madama Butterfly*) in a concert to celebrate the twenty-fifth anniversary of Seiji Ozawa's tenure with the Boston Symphony Orchestra. He has appeared as Guglielmo (*Così fan tutte*) at the Aldeburgh Festival, Harlequin (*Ariadne auf Naxos*) at Opera Colorado, Schaunard (*La bohème*) at Boston Lyric Opera and Salvatore (*The Saint of Bleecker Street*) at the Spoleto Festival, Italy.

At the request of Gian Carlo Menotti, Donald Nally formed the **Spoleto Festival Choir** in 1994 from the finest professional choral singers in Philadelphia and around the United States. The Choir quickly became known as The Bridge Ensemble in Philadelphia where they have sung many world premieres, recorded a CD entitled *Choral Music of Longing and Lament*, and served as the chorus of the Pennsylvania Ballet and the Luciano Pavarotti International Vocal Competition Gala. The group has been featured six times on National Public Radio's programme *The First Art*, including 'The Best of Our Broadcasts'. Donald Nally's other choirs include those of the Opera Company of Philadelphia and the historic Saint Mark's Church, also

in Philadelphia, as well as the Choral Arts Society of Philadelphia, which sings regularly with the Philadelphia Orchestra. He has recently served as guest conductor in Santa Fe, San Jose, Siena and Florence. A Philadelphia critic has acclaimed the performances of The Bridge Ensemble/Spoleto Festival Choir as 'among the finest in any season in any city', and the *Corriere della Sera* has honoured the group with the headline 'Coro magico'.

With a tradition of excellence spanning over forty years, the **Spoleto Festival Orchestra Italy** has established itself as one of the world's leading festival orchestras. An ensemble of exceptional artistry and flexibility, the Orchestra has been critically acclaimed throughout the world for its masterful performances of an operatic and symphonic repertoire that ranges from the baroque to the most modern.

Each year since 1958 the Orchestra has served as the resident orchestra of the Spoleto Festival in Italy, where its members perform concerts of opera, symphonic and chamber music, and jazz in collaboration with leading artists of the musical world. Conductors and soloists who have appeared with the Orchestra include Thomas Schippers, Zubin Mehta, Sviatoslav Richter, Plácido Domingo, Julius Rudel, Renée Fleming, Ivo Pogorelich, Spiros Argiris, Jean-Yves Thibaudet, Rafael Frühbeck de Burgos, Luciano Pavarotti and Christian Badea among many others. The Orchestra's current Music Director is the renowned British conductor Richard Hickox, Principal Conductor of the BBC National Orchestra of Wales.

As one of the premiere festival opera orchestras, the Spoleto Festival Orchestra Italy has performed in

major opera productions with stage directors such as Luchino Visconti, Samuel Barber, Franco Zeffirelli, Louis Malle, Gian Carlo Menotti, Roman Polanski and Patrice Chéreau among others.

Comprising young professional orchestral musicians from North America and Europe, the Orchestra counts among its ranks principal and section players from the world's leading orchestras, including the New York Philharmonic, The Metropolitan Opera Orchestra, Orpheus Chamber Orchestra, New York City Opera Orchestra, Orchestra of St Luke's, Dallas Symphony Orchestra, Houston Grand Opera Orchestra, New Jersey Symphony Orchestra, Los Angeles Chamber Orchestra and Boston Symphony Orchestra among others.

The Orchestra's annual summer concerts are major events in the performance calendar of European festivals and are broadcast to radio and television audiences numbering in the hundreds of thousands throughout Europe.

The Spoleto Festival Orchestra Italy's recent recordings for Chandos include a critically acclaimed complete recording of Prokofiev's *War and Peace* and discs of orchestral and vocal works by Gian Carlo Menotti.

Winner of three *Gramophone Awards*, one *Grammy Award*, the *Deutsche Schallplattenpreis* and the *Diapason d'Or*, and internationally regarded as one of Britain's most respected and versatile conductors, **Richard Hickox** has conducted all the major UK orchestras and appears regularly at festivals such as

those of Aldeburgh, Bath and Cheltenham, and the BBC Promenade Concerts. He founded Collegium Musicum 90 with Simon Standage in 1990. Principal Conductor of the BBC National Orchestra of Wales since September 2000, he is also Music Director of the City of London Sinfonia, which he founded in 1971, formerly Artistic Director and now Conductor Emeritus of the Northern Sinfonia, and Guest Conductor of the London Symphony Orchestra. He frequently conducts leading orchestras in Europe, Japan and North America.

Opera is a major part of his activities and besides having made guest appearances with The Royal Opera, Covent Garden and the Vienna State Opera among others, he has recorded several operas live at the Spoleto Festival, Italy, where he is Music Director.

Richard Hickox is committed to a wide range of music and he has received many accolades and awards for his contribution to British musical life. His flair for programming captures the imagination of public and critic alike. Particularly memorable have been his complete cycle of symphonies by Vaughan Williams at the Barbican Centre, a Britten Festival at the Royal Festival Hall, and the world premiere of several works by Sir John Tavener.

Future projects with Chandos, for whom he has already made over 150 recordings, include operas by Britten, Haydn's late symphonies and early masses, the completion of his Grainger series and an ongoing cycle of symphonies by Vaughan Williams.

Menotti: The Saint of Bleecker Street

“Meine sämtlichen Opern”, so der Komponist Gian Carlo Menotti, Träger des Pulitzer-Preises, enthalten ein Fragezeichen über Punkte, die mir zu schaffen machen. Alle sind Metaphern für moralische oder philosophische Probleme; ich glaube kaum, daß man begreift, worum es geht, wenn man sich dessen nicht bewußt ist.

Seit mehr als fünfzig Jahren steht diese Auseinandersetzung mit Fragen, die das Bühnenmilieu überschreiten, im Mittelpunkt von Menottis Schaffen, wird aber zu häufig von Leuten, die sich nur auf seine dramaturgische Technik sowie seine praktischen und musikalischen Intentionen konzentrieren, außer Acht gelassen. Der konzeptuelle Kern, um den sich sein Dialog entwickelt, ist entweder der Aufmerksamkeit seiner Kritiker entgangen oder wird von den Mitteln, mit deren Hilfe er ihn auszudrücken sucht, in den Hintergrund gedrängt. Dieses Unverständnis ist angesichts seiner zugänglichen Tonsprache und seines ausgeprägten Bühneninstinkts plausibel; Menotti legt keinen Wert darauf, ein “intellektueller” Komponist zu sein, in dessen Werken der Grundgedanke in subtilen Abstraktionen verschlüsselt ist. Der Grundgedanke ist aber zweifelsohne vorhanden und man muß sich nicht nur mit den Augen und Ohren, sondern auch auf geistiger Basis mit ihm auseinandersetzen.

Sogar Menottis erste Oper, *Amelia Goes to the Ball* (Amelia geht zum Ball), komponiert 1937, also vier Jahre nach dem Abschluß seiner Studien am Curtis Institute of Music in Philadelphia, enthält eine wichtige

Frage. Die Personen und Situationen dieser einaktigen Schlafzimmerkomödie erinnern deutlich an Bühnenwerke von Offenbach oder Wolf-Ferrari, mit dessen *Segreto di Susanna* (Susannas Geheimnis, 1909) sie fälschlich verglichen wird. In Menottis spritziger *Opera buffa* will eine frivole Dame der Mailänder Gesellschaft um jeden Preis einen Ball besuchen, obwohl ihr Eheleben in die Brüche zu gehen droht. Ihr zweidimensionaler Gatte hat einen Brief vom Nachbarn im dritten Stock abgefangen (Entsetzlich! Ihr Liebhaber!), es wird mit geladenen Pistolen gefuchelt und eine zerbrochene Vase bereitet die Überraschung des Ausgangs vor. Indes: Unter der heiteren Oberfläche liegt ein dauerndes Problem, das Menotti noch vier Jahrzehnte lang “zu schaffen machen” sollte. Warum, so fragt er, soll man in Ehren das Leben lassen, um die Liebe oder den Glauben zu verteidigen, wenn man doch nie wirklich sicher sein kann, daß sie nicht illusorisch sind? Amelia weiß vorläufig die Antwort: *carpe diem* (und *noctem* dazu), das reicht ihr. In dieser heiteren Posse, in der Liebe und Ehre an der Nase herumgeführt werden, behält das Leben die Oberhand.

Illusion und Gläubigkeit, freilich anders eingekleidet, sind auch das Sujet von Menottis erster seriöser Oper, *The Medium* (Das Medium, 1946), in dem er sich mit dem Okkultismus befaßte, der ihn faszinierte. In diesem beißenden Drama ist eine skrupellose, trunksüchtige “Hellseherin” die Vermittlerin zwischen der realen Welt, mit der sie

nicht ganz zurechtkommt, und der überirdischen, an die sie nicht wirklich glaubt. Mit Hilfe ihrer Tochter Monica und des rätselhaften Taubstummten Toby, den sie adoptiert hat, spiegelt sie ihrem leichtgläubigen Publikum "Erscheinungen" und andere illusorische Phänomene vor. Viele Kritiker konzentrieren sich zu sehr auf das unheimliche Milieu und den grausigen Ausgang und ignorieren daher die konzeptuelle Vielfalt oder betrachten *The Medium* lediglich als einen Abstecher in sensationelles Melodrama – was Menotti stets sehr verdrießt:

Die Leute sagen: "Oh, eine Art Grand Guignol". Keineswegs! Jede Person ist ein Symbol. Baba [das Medium] ist der Zweifel, Monica ist die Liebe, die drei Teilnehmer an der Séance sind der Glaube und Toby ist das Unbekannte. Meine Opern haben allesamt einen symbolischen Kern, und das *muß* man zur Kenntnis nehmen, wenn man sie wirklich verstehen will.

In seiner ersten abendfüllenden Oper, *The Consul* (Der Konsul, 1950), übernimmt ein unsichtbarer Mann die Titelrolle: Man hört ihn nie, man erblickt höchstens seinen Schatten auf der Glasscheibe der Tür, die in sein Büro führt. Auch hier ist Menottis Welt voll von Symbolen – von Angst, dem Willen zum Leben, Liebe, Geduld, Tod – dargestellt von heimatlosen Flüchtlingen, die in einem von anonymen Bürokraten regierten Niemandsland mit übervollen Aktenschränken angeschwemmt sind und die keiner will. Trotzdem geben der oberflächliche Realismus und der scheinbar fotografische Zugang zur Oper nach wie vor zu Behauptungen Anlaß, sie sei eine zeitgenössische Abweichung in den *Verismo* im Stil des Broadway. "Vollkommen falsch", sagt Menotti:

Ich liebe den *Verismo*, aber aus dieser Sicht ist *The Consul* sinnwidrig. Die Leute fragen zum Beispiel "Wann stirbt das Baby?" Das ist mir doch ganz egal! Das Baby ist tot, das ist für mich alles. Oder "Warum flieht Magda Sorel nicht mit ihrem Mann?" Natürlich ist manches sinnlos, wenn man das Libretto wörtlich nimmt. Wie kann ein Flüchtling wieder das Konsulat aufsuchen? Wie kann man ihn dort mit vorgehaltener Pistole festnehmen? Das ist alles belanglos!

Wie ist *The Saint of Bleecker Street* (Die Heilige der Bleecker Street) aus diesem Gesichtspunkt zu verstehen? Was ist der richtige Zugang zu diesem italienischen Ghetto schäbiger Mietskasernen und knallbunter Jahrmärkte, frommer Prozessionen und Kellerlokale, mit seiner Kameraderie und "Patenwirtschaft"? Zunächst müssen wir unsere malerischen, ethnischen und atmosphärischen Erinnerungen an die *Verismo*-Oper oder Filme über die Mafia loswerden. Menotti behauptet, das Italienviertel sei ihm völlig gleichgültig. Der Schauplatz hätte genauso gut woanders sein können. Der Schlüssel ist nicht bei den sizilianischen Gastwirten, Fuhrlenten oder *Paesani* einer *Cavalleria rusticana* zu finden, sondern eher in Richard Strauss' letzter Oper *Capriccio*. In diesem schöngestigen Konversationsstück für Musik, das in einem Salon der französischen Aristokratie des achtzehnten Jahrhunderts spielt, steht eine ganz bestimmte, diesmal ästhetische Problematik zur Diskussion: die Verschmelzung von Text und Musik auf der Bühne, die Übereinstimmung von Gedanken und Ausdruck, die Vereinigung von Ton und Wort. Zwei Personen bringen ihre Argumente vor: der Dichter Olivier, der beredt für den Vorrang des Textes plädiert, und der

Komponist Flamand, der sich nicht minder eloquent für das Primat der Musik einsetzt. Beide sind in ihre Inspiration, die Gräfin Madeleine, verliebt; sie soll die Entscheidung treffen. Letztendlich gibt sie nicht bekannt, was sie im Herzen trägt, denn das würde nicht nur ihre Antwort, sondern das ästhetische Problem überhaupt auf eine belanglose Ebene abwerten. In diesem letzten, aufschlußreichen Werk über ein Thema, das ihn sein Leben lang beschäftigte, gab sich Strauss mit der Fragestellung zufrieden.

So verhält es sich auch bei Menotti:

The Saint of Bleecker Street handelt von Glauben und Zweifel, und das ist das Entscheidende, nicht das Italienviertel. Die Liebe von Annina und Michele ist bloß ein Gleichnis meines eigenen Naturells, denn zwei Seelen wohnen in meiner Brust. Die eine glaubt, die andere zweifelt. Ich habe eine Theorie: Wenn man wirklich gläubig ist, so ist das ein Talent – entweder man hat es oder man hat es nicht – und wenn man zum Zweifeln veranlagt ist, kann man nie recht gläubig sein. Deshalb gibt es am Schluß keine Aussöhnung. Annina und Michele lieben einander, weil ich mir sehnlichst wünsche, glauben zu können; zugleich kann ich mich nicht vom logischen Aspekt meines Naturells lossagen. Und das ist das eigentliche Thema der Oper.

Stimmt das aber auch? Ist Menottis Apologie nur Spitzfindigkeit, deren Rhetorik nicht minder clever ist als die Libretti seiner Opern, oder gewährt sie einen Einblick in die Tiefe seines schöpferischen Genies? Drückt Michele konfliktgeladene Liebe zu seiner Schwester (das Pendant zur leidenschaftlichen Zuneigung von Toby und Monica im *Medium*) Menottis eingeständnermaßen "gefährliche Dualität, die widernatürliche Liebe des Skeptikers nach Voltaire's

Vorbild für das Metaphysische" aus? Oder verhehlt sie etwas noch Dunkleres, noch Bedenklicheres?

Als Menotti Ende der Dreißiger war, hatte er bereits schöne Erfolge verbucht. *The Consul* hatte ihm den ersten seiner beiden Pulitzer-Preise eingebracht. *Amahl and the Night Visitors* (Amahl und die nächtlichen Besucher, 1951), die erste Fernsehoper, wurde in den ganzen USA ausgestrahlt – ein langersehntes Weihnachtsgeschenk. Indes: Obwohl er sich rasant zum Symbol der amerikanischen Oper entwickelte, war der Komponist in der Alltagswelt vielleicht genauso ein Fremdling wie Michele im Ghetto des Italienviertels von New York. Nach der Ankunft in Philadelphia war der Sechzehnjährige vom katholischen Glauben abgefallen; nun plagten ihn spirituelle Probleme. Sein von einem Priester in der lombardischen Heimat gesäter und vertiefter Kinderglaube war schon in Mailand ins Wanken gekommen, als der Teenager am Konservatorium dieser kosmopolitischen Großstadt studierte, und im areligiösen Amerika wurde er noch mehr untergraben. Als Menottis Intellekt aufblühte, wurde sein Glaube allmählich von zunehmenden Zweifeln erstickt, und sein professioneller Erfolg brachte lediglich tief verwurzelte, schon seit seiner Kindheit vorhandene Schuldgefühle zum Vorschein. Gezwungen, sich nicht nur mit seinem religiösen Erbe auseinanderzusetzen, sondern auch mit seiner musikalischen und ethnischen Herkunft, begann er, den Begriff der Heiligkeit in Frage zu stellen. So beschloß er, einen Heiligen zu suchen, allerdings nicht einen unverweslichen, wie sie in den vielen Reliquienschreinen seiner italienischen Heimat aufbewahrt sind, sondern einen lebenden aus Fleisch und Blut.

Im Winter 1951 reiste Menotti nach San Giovanni Rotondo in Apulien, dem Absatz des Stiefels, mit dem Italien oft verglichen wird, um Padre Pio da Pietrelcina (1887–1968) aufzusuchen, einen Kapuziner, der angeblich Wunder wirkte und die Stigmata von Christi Kreuzigung trug. Die Gläubigen, die ihn verehrten, strömten in sein entlegenes Dorf, um ihn zu sehen und die blutenden Wunden an seinem Handrücken und der Handfläche zu berühren. Um sie zu verbergen, trug Pio grobe Wollfäustlinge, die er ablegte, wenn er die Messe las. Während der Eucharistie fiel er in Trance, lag mehrere Minuten lang reglos da und schien Augenzeuge eines weit entfernten, transzendenten Ereignisses zu sein. Menotti wurde schließlich eine Audienz bei Padre Pio bewilligt, aber dieser tadelte den Komponisten wegen seines mangelnden Glaubens, bezeichnete seinen Besuch als die bloße Neugier eines gelangweilten Suchers nach Zeitvertreib und wies ihm die Tür, wobei er sich einer nicht gerade salbungsvollen Sprache bediente.

Menotti war von diesem Vorfall zutiefst betroffen. Er war sich des eigentlichen Grundes für seine Wallfahrt nicht völlig bewußt, aber da er gehofft hatte, Pio werde das Mysterium enthüllen, kam er zur Überzeugung, daß sie fehlgeschlagen hatte. Er war fast wie ein Büsser auf der Suche nach einem Wunder, einer geistlichen Eingebung, in das Land seiner Geburt gekommen und hatte nur das Weltliche gefunden. So kehrte er als Heimatloser nach Amerika zurück. *The Saint of Bleecker Street* ist das Tagebuch seiner Odyssee.

Diese vierte seiner fünf an New Yorks Broadway inszenierten Opern wurde am 27. Dezember 1954 uraufgeführt und lief drei Monate lang. Die Kritik war

einstimmig begeistert: "Seit Gershwins *Porgy and Bess* die beste neue Oper in Amerika ...", "ein Erlebnis, das man sich nicht entgehen lassen darf ...", "Menotti hat dem Formalismus des Genres neues Leben eingehaucht und ihn mit Gläubigkeit erhellt." Allerdings konnten einige "Experten" den bahnbrechenden Eklektizismus der Oper nicht recht nachvollziehen. Menottis Benutzung eines echten, von der Diseuse Mabel Mercer gesungenen Chansons im *Consul* hatte bereits Bedenken erregt; nun führte die Verschmelzung zotiger Hochzeitslieder (freilich auf italienisch) und anderer volkstümlicher Elemente mit dem gregorianischen Gesang zu einem Wutgeheul, das geradezu der bornierten Schimpfkanonade vergleichbar war, mit der Eduard Hanslick, der gefürchtete Wiener Musikkritiker, *Tristan und Isolde* verdammt. Einige an das Broadway-Ambiente nicht gewohnte, von der unmittelbaren Sprache eingeschüchterte Opernkritiker, die um jeden Preis das Werk in stilistischer Hinsicht, wenn nicht gar nach seinem Sujet beurteilen und dem Prokrustesbett der Tradition anpassen wollten, nahmen den italienischen Schauplatz des Geschehens als Vorwand, die Oper in die Kategorie *Verismo* einzuordnen. Gewisse Kritiker, die kürzlich *Suor Angelica* gesehen hatten, machten es sich leicht, indem sie *The Saint of Bleecker Street* als melodramatische, sensationelle Nachahmung Puccinis verwarfen.

Als das Werk 1965 an der New York City Opera wieder über die Bühne ging, wurde es allmählich als "melodiös, packend, das Produkt eines Geistes, der im Zeitalter der Gags die Courage hatte, sich nicht von der ausdrucksstarken Tonsprache abbringen zu lassen, die das Publikum versteht" bewertet. Mit der zweiten

Wiederaufnahme im Jahr 1976 im gleichen Haus stand so ziemlich fest, daß die Oper wohl nie als überholt gelten werde. "Je älter sie wird", so Allen Hughes in *The New York Times*, "desto weniger wird sie anachronistisch wirken." Menottis Einstellung zum Urteil der Nachwelt entsprach seiner agnostischen Weltanschauung:

Ob ein Komponist etwas taugt, stellt sich erst nach seinem Tod heraus. Ein Werk ist nur groß, wenn es von Dauer ist. Allein die Zukunft wird bestimmen, wer recht hat und wer nicht ... Ich vermute, daß (*Die Heilige*) mich und meine Kritiker überleben wird.

Nach *The Saint of Bleecker Street* wandte sich Menotti von der Arbeit für die Bühne ab, um sich ganz dem von ihm 1958 in Spoleto, Italien, gegründeten Festival dei Due Mondi (Festival zweier Welten) zu widmen. Erst zehn Jahre später kehrte er wieder zum Genre zurück, ermutigt durch sein Vertrauen in die angeborene Urteilskraft und Aufnahmefähigkeit der Kinder, "die ohne vorgefaßte ästhetische Meinung ins Theater kommen, sich kaum für den Namen des Komponisten interessieren und keine Fragen stellen". Für diese Zuschauer wurden zwischen 1968 und 1993 fünf Einakter inszeniert. Mittlerweile entstanden auch zwei von historischen Persönlichkeiten inspirierte abendfüllende Opern, die auf das konventionellere Publikum zugeschnitten waren. *Juana la Loca* (1979), das im sechzehnten Jahrhundert in Spanien spielt, handelt von Johanna der Wahnsinnigen, der Erbin des Königspaars Ferdinand II. und Isabella, die von ihrem Vater, ihrem Gatten und ihrem Sohn betrogen wurde. Menotti setzte alle drei Partien vorsätzlich für den gleichen Bariton,

weil sie symbolisch denselben Mann liebt, bis sie schließlich entdeckt, daß die einzige grenzenlose Liebe Gottes Liebe ist. Wer mit Gottes Liebe gesegnet ist – das ist die einzige reine Liebe, die einzige, die einen niemals betrügt.

Auch die ursprünglich als die Biographie des unverkennbar opportunistischen spanischen Malers Goya betrachtete Oper dieses Namens (1986) ist als ein Gleichnis konzipiert, diesmal über das Thema der Verantwortung des Künstlers zur Gesellschaft und zu seiner Kunst. "Eine Frage, die mir stets zu denken gibt", sagt Menotti, "ist: Was ist ein Künstler? Wie weit ist er sich der Außenwelt bewußt, und wie weit ist er für sein Leben auf dieser Welt verantwortlich?"

In den vergangenen zwei Jahrzehnten hat sich Menotti in Chorwerken über ausgesprochen geistliche Themen, u.a. Vertonungen der Schriften des hl. Johannes vom Kreuz und der hl. Teresa von Ávila, mit ähnlichen Konflikten auseinandergesetzt. In *Jacob's Prayer* (Jakobs Gebet, 1997) über einen Vers aus dem ersten Buch Mose schildert er den Kampf des Lebens gegen die absolute Finsternis – ein Kampf, in den der neunzig-jährige Komponist selbst verwickelt ist. "Ich kämpfe noch immer mit dem Engel", sagte er kürzlich bei einem Besuch in New York, als seine populärste Oper, *Amahl and the Night Visitors*, anläßlich des fünfzigsten Jahrestages der Uraufführung im Fernsehen ausgestrahlt wurde. "Aber ich bin noch nicht verwundet. Ich kämpfe einfach weiter. Und es ist ein Kampf – bald oben, bald unten." Allerdings hat die Bühne, die er so bereicherte, wenig Aussicht auf weitere Werke aus seiner Feder. "Ich schreibe keine Opern mehr", erklärt er,

weil mir nichts mehr zu schaffen macht. Ich habe aufgegeben. Ich bin über nichts mehr erbost. Ich bin nicht verliebt. Ich habe die Probleme meiner Gläubigkeit oder der Kirche nicht gelöst. Die Fragezeichen stehen noch immer da, aber sie machen mir nicht so sehr zu schaffen.

© 2002 Joel Honig
Übersetzung: Gery Bramall

Inhalt

Akt I, 1. Bild

Karfreitag Nachmittag; eine Wohnung in einer Mietskaserne im Italienviertel von New York
Anninas Nachbarn umstehen Assunta, die die Marianische Litanei betet. Die Tür von Anninas Schlafzimmer ist nicht ganz zu; ein junger Mann guckt hinein und beschreibt den Anwesenden die Visionen des kränklichen Mädchens. Carmela und Assunta versuchen, Maria Corona, die ihren stummen Sohn gebracht hat, von Anninas Wunderkräften zu überzeugen. Es kommt beinahe zu Handgreiflichkeiten, denen der Priester Don Marco Einhalt gebietet. Zwei Nachbarn tragen die in eine Trance versetzte Annina aus ihrem Schlafzimmer in einen Stuhl. Sie gebärdet sich, als ob sie bei der Kreuzigung anwesend sei, drängt sich durch die knienden Menschen und beschreibt die Passion Christi. Ein gellender Schrei beendet ihren Monolog; sie sinkt in die Kissen zurück, ihre schlaffen Hände öffnen sich langsam, so daß die Stigmata sichtbar werden. Die Menge umdrängt Annina und versucht wie besessen, die Wundmale Christi zu berühren. Ihr Bruder Michele tritt ein; die Frömmerei der Nachbarn widert ihn an, er wirft sie hinaus und bleibt mit Don Marco allein. Michele ist

Agnostiker und beschreibt die Gesichte seiner Schwester als den Selbstbetrug ihres umnachteten Geistes. Wo könne man im menschlichen Leben, das in einem Morast von Elend, Hunger und Krankheit steckt, Gottes Anwesenheit erblicken?

Akt I, 2. Bild

Am folgenden September; eine unbebaute, von Mietskasernen umgebene Baustelle
Annina und ihre beste Freundin Carmela machen das Engelskostüm eines ungeduldigen Kindes fertig, während Assunta ihr Baby mit einem Wiegenlied in den Schlaf singt. Carmela teilt Annina mit, daß sie mit Salvatore verlobt ist. Annina erzählt ihr von einem Traum, in dem ihr Sankt Petrus die Ewigkeit beschrieben hat, die sie im Paradies verbringen wird. Maria Corona eilt herbei und warnt Annina, daß Michele Übles droht, weil er ihr verboten hat, sich an der Feier des Heiligen Gennaro* zu beteiligen. Michele kommt und schwört, Annina in ein irdisches Paradies zu führen, in dem Menschenliebe herrscht. Einige Männer überwältigen und verprügeln ihn und binden ihn an einem Zaun fest. Dann heben sie die ganz verängstigte, hilflose Annina auf ihre Schultern und tragen sie unter dem Jubel der Menschenmenge in die Prozession des Heiligen. Michels Geliebte Desideria kommt herbei, bindet ihren schluchzenden Geliebten los und küßt ihn leidenschaftlich, während die Nachzügler verschwinden.

Akt II

Im nächsten Mai in einem italienischen Restaurant der Umgebung
Die Gäste suchen einander in ihren Glückwünschen für das neue Ehepaar Carmela und Salvatore zu

überbieten. Die als Nutte von allen gemiedene Desideria kommt und beschwört Michele, ihr seine Liebe zu beweisen, indem er sie zur Party im Nebenzimmer begleitet. Don Marco rät dem hitzköpfigen Michele, wenigstens um Anninas willen nicht mit dem unerwünschten Eindringling aufzutrupfen. Trotzig stellt sich Michele der feindseligen Menge und beschuldigt sie, zwischen der alten und der neuen Welt zu hängen, keiner richtig anzugehören und doch beiden verhaftet zu sein. Desideria und Michele bleiben allein; sie reizt ihn, indem sie ihm auf den Kopf zusagt, er sei in seine Schwester verliebt. Der wütende Michele nimmt ein Messer vom Schanktisch auf, ersticht sie und flieht. Während Annina mit der sterbenden Desideria betet, heulen in der Ferne schon die Sirenen der Streifwagen.

Akt III, 1. Bild

Maria Coronas Zeitungsstand in einer verlassenen U-Bahnstation
Maria Corona tröstet die leidende Annina, die ängstlich auf ihren flüchtigen Bruder wartet. Er kommt, begleitet von Don Marco; sie fleht ihn an, sich der Polizei zu stellen und sagt ihm, sie werde bald ins Kloster treten. Er ist außer sich, aber die stoische Maria Corona erklärt ihm, alles sei Vorsehung, sie habe es in den Horoskopen der Zeitschriften gelesen, die sie verkauft. Michele beschwört Annina, ihm zu helfen, aber sie erhört ihn nicht. Nun hört sie nur mehr die Stimme Gottes und sagt ihrem Bruder, sie könne vielleicht seine Seele retten, aber nicht sein Leben. Michele verflucht sie und eilt davon.

Akt III, 2. Bild

Eine Woche später, in Anninas Wohnung
Während eine Gruppe kniender Frauen das Agnus Dei betet, erwartet Annina die Zustimmung der Kirche, den Schleier nehmen zu dürfen. Carmela gibt Annina ihr Hochzeitskleid; ein Brief der geistlichen Behörden kommt mit der Einwilligung, und Don Marco schickt sich an, die Zeremonie vorzunehmen. Annina betet um Kraft in dieser letzten Zeit, während ein Gerücht laut wird, daß ihr Bruder sich in der Nähe aufhalte. Die als Braut gekleidete Annina erscheint mit einer Kerze in der Hand in der Tür; sie wird an ein Gitter geführt und klopft dreimal an. Eine Nonne empfängt die Kerze und nimmt ihr den Brautkranz ab. Annina wirft sich zu Boden, streckt die Arme aus, so daß sie ein Kreuz bildet, und wird mit einem schwarzen Tuch bedeckt. Als die Einweihung fast zu Ende ist, stürzt Michele herein und beschwört sie, in die Welt zurückzukehren, aber es ist zu spät. Annina erhebt sich, geht ein paar zögernde Schritte auf Don Marco zu, dann sinkt sie zu Boden. Während Carmela ihren entseelten Leib in ihren Armen hält, beugt sich Don Marco über sie und steckt ihr den Ring an, der Christi Braut mit ihrem göttlichen Bräutigam vereint. Michele geht langsam fort, geschlagen aber noch immer renitent.

© 2002 Joel Honig
Übersetzung: Gery Bramall

*Sankt Januarius, dem Schutzheiligen Neapels, wurde am 19. September 305 während der Christenverfolgung des Kaisers Diokletian bei Pozzuoli der Kopf abgeschlagen. Das vermeintliche Blut des Heiligen nimmt angeblich flüssigen Zustand an, wenn es bei seinen Festtagen im Dom gezeigt wird – ein Zeichen, daß Neapel kein Unheil droht.

Seit 1927 wird der Festtag des Santo Gennaro alljährlich von der italienischen Gemeinde New Yorks mit einem Straßenfest begangen – eine elf Tage lange kulturelle und kulinarische Attraktion für Tausende. Eine Prozession, in der das Standbild des Heiligen durch die Straßen des Italienviertels getragen wird, beendet die Festlichkeiten.

Die Sopranistin **Julia Melinek** erhielt ihre Ausbildung am Royal Northern College of Music und am Actor's Centre in London. Sie sang beim Spoleto Festival in Italien unter Leitung von Richard Hickox die Titelrolle in Menottis *The Saint of Bleeker Street* sowie Manon Lescaut, Madama Butterfly und Nella (*Gianni Schicchi*) für die English National Opera. Weitere Rollen waren Musetta (*La bohème*) für die New Israeli Opera, Donna Elvira (*Don Giovanni*) für die English Touring Opera und die Garsington Opera, Donna Anna (*Don Giovanni*) mit Sir Colin Davis, Fenena (*Nabucco*) mit Sir Edward Downes sowie Giorgetta (*Il tabarro*) und Tatjana (*Eugen Onegin*) für die British Youth Opera. Sie tritt regelmäßig in internationalen Konzertsälen wie der Royal Festival Hall, der Royal Albert Hall, der Bridgewater Hall und dem Barbican Centre auf. Für Chandos hat sie u.a. Menottis *Muero porque no muero* aufgenommen.

Der walisische Tenor **Timothy Richards** hat am Welsh College of Music and Drama sowie am Royal Northern College of Music studiert. 1996 gewann er beim Royal National Eisteddfod of Wales das Towyn-Roberts-Stipendium und gab 1998 sein professionelles Debüt als Alfredo (*La traviata*) an der Welsh National Opera. Seine Engagements haben ihn an Opernhäuser in ganz Europa geführt, darunter an die Semperoper in Dresden, das Theater Basel in der

Schweiz, die Norske Opera in Oslo, das Königliche Dänische Theater in Kopenhagen und an die Leipziger Oper. Zu seinen Rollen gehören Rodolfo (*La bohème*), der Herzog (*Rigoletto*), der Sänger (im *Rosenkavalier*), Nemorino (*L'elisir d'amore*), Ismaele (*Nabucco*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*) und Fenton (*Falstaff*). Sein Konzert- und Oratorienrepertoire umfasst die Requiems von Mozart und Verdi, Mendelssohns *Elijah*, Haydns *Schöpfung*, Händels *Messiah* und Rossinis *Stabat Mater*.

Pamela Helen Stephen gilt als einer der führenden lyrischen Mezzosopranen Großbritanniens und ist mit den bedeutenden britischen Opernensembles, an der Los Angeles Opera sowie bei den Festspielen von Wexford, Spoleto, Saint Endellion und Edinburgh mit einem Repertoire aufgetreten, das Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Oktavian (*Der Rosenkavalier*), den Komponisten (*Ariadne auf Naxos*), Cathleen (in Nicholas Maw's *The Rising of the Moon*) und Desideria (*The Saint of Bleeker Street*) umfasst. Zu ihrem umfangreichen Konzertrepertoire gehören Elgars *The Dream of Gerontius* und seine *Sea Pictures*, Rossinis *Stabat Mater*, Canteloubes *Chants d'Auvergne* und Britten's *Spring Symphony*. Unter ihren zahlreichen Tonaufnahmen sind die Partien der Nancy (*Albert Herring*) und Sonja (*Krieg und Frieden*) hervorzuheben, sowie die im Entstehen begriffene Edition von Haydns Messen mit dem Collegium Musicum 90 unter der Leitung ihres Ehemanns Richard Hickox.

Der amerikanische Bassbariton **John Marcus Bindel** hat sich auf beiden Seiten des Atlantik rasch einen Namen gemacht. Sein Europadebüt gab er an der

Oper Altenburg, und im Sommer 2001 sang er bei den Festspielen von Spoleto die Partie des Don Marco in *The Saint of Bleeker Street*. Unter seinen zahlreichen Rollen befinden sich Klingsor (*Parsifal*), Ferrando (*Il trovatore*), der Komtur (*Don Giovanni*), Colline (*La bohème*) und Friend Ed (*Burning Bright*), an Häusern wie der Washington Opera, der New York City Opera und der Opera de Bellas Artes in Mexico City. Außerdem hat er an Aufführungen von Faurés und Duruflys Requiem, Händels *Messiah* und der Brahms-Walzer *Neue Liebeslieder* teilgenommen. John Marcus Bindel ist Absolvent der Southwest Texas State University und hat an der Northwestern University Musik studiert.

Sandra Zeltzer, die in Paris geboren wurde, hat bei Christiane Eda-Pierre am Pariser Conservatoire und an der Guildhall School of Music and Drama in London studiert. Ihr Debüt am Royal Opera House Covent Garden gab sie als Despina in *Così fan tutte*. Zu ihren Partien zählen Natascha (*Krieg und Frieden*) an der English National Opera und Donna Elvira (*Don Giovanni*) an der Glyndebourne Festival Opera. Darüber hinaus hat sie Laretta (*Gianni Schicchi*), Micaëla (*Carmen*), Arminda (*La finta giardiniera*), Leila (*Les Pêcheurs de perles*), die Titelrolle von Donizettis *Linda di Chamounix* und Marzelline (*Fidelio*) gegeben. Sie ist bei den Spoleto Festivals in den USA und Italien aufgetreten (wo sie die Carmela in Menottis *The Saint of Bleeker Street* gesungen hat), an der Opéra-Comique in Paris, in den Niederlanden und in Neuseeland. Daneben ist sie viel beschäftigt als Recitalkünstlerin und Konzertsängerin.

Die Sopranistin **Amelia Farrugia** begann ihre Musiktheaterkarriere im Jahre 1990. Sie hat sämtliche bedeutenden Gesangswettbewerbe Australiens gewonnen und war 1995 eine der Siegerinnen bei den Metropolitan Opera National Council Auditions in New York. 1994 gab sie ihr Debüt an der Opera Australia als Casilda (*The Gondoliers*) und hat mit dem Ensemble seither zahlreiche Rollen gesungen, darunter Adele (*Die Fledermaus*), Adina (*L'elisir d'amore*), Nannetta (*Falstaff*), Musetta (*La bohème*), Susanna (*Le nozze di Figaro*) und Tytania (*A Midsummer Night's Dream*). Amelia Farrugia ist regelmäßig im Fernsehen aufgetreten und hat Recitals mit allen australischen Sinfonieorchestern gegeben, sowie im Jahr 2000 beim australischen Konsulat in New York. 2001 debütierte sie in Europa bei den Festspielen im italienischen Spoleto als Maria Corona in *The Saint of Bleeker Street*.

Die Mezzosopranistin **Yvonne Howard** hat am Royal Northern College of Music studiert und ist gleich zu Beginn ihrer Karriere in der Titelrolle von *La Cenerentola* an der English Touring Opera aufgetreten, als Marcellina in *Le nozze di Figaro* an der Glyndebourne Touring Opera und als Fricka bzw. Waltraute in der *Ring Saga* der City of Birmingham Touring Opera. Seit ihrem Debüt an der Royal Opera House Covent Garden als Mercedes in *Carmen* hat sie bei allen bedeutenden britischen Operntruppen an Spielstätten nicht nur in Europa, sondern auch in weiterer Ferne (São Paulo, Tel Aviv und New York) eine Vielzahl von Partien gesungen. Bei Chandos war sie an der vollständigen Einspielung von Waltons *Troilus and Cressida* und der *Boris-Godunow*-

Aufnahme (in Auszügen) beteiligt; außerdem hat sie an einer Verfilmung von John Adams' Oper *The Death of Klinghoffer* mitgewirkt.

Der gebürtige US-Amerikaner **Vitali Rozyanko** hat unter Dirigenten wie Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Kenneth Montgomery, Robert Spano und John Fiore zahlreiche Partien gesungen. So hat er unter anderem Baron Douchol (*La traviata*), Sciarone (*Tosca*), Don Fernando (*Fidelio*) und Mr. Bluff (*The Impresario*) in seinem Repertoire, Tarquinius (*The Rape of Lucretia*), Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Nardo (in Mozarts *Gärtnerin aus Liebe* [*La finta giardiniera*]), den Gendarm (*Les Mamelles de Tirésias*) und den Kaiserlichen Kommissar (*Madama Butterfly*), den er bei einem Konzert zum fünfundzwanzigsten Jahrestag des Amtsantritts von Seiji Ozawa beim Boston Symphony Orchestra gegeben hat. Er ist als Guglielmo (*Così fan tutte*) beim Aldeburgh Festival aufgetreten, als Harlekin (*Ariadne auf Naxos*) an der Opera Colorado, als Schaunard (*La bohème*) an der Boston Lyric Opera und als Salvatore (*The Saint of Bleecker Street*) bei den Festspielen von Spoleto.

Auf Anregung von Gian Carlo Menotti gründete Donald Nally 1994 aus dem Kreis der besten professionellen Chorsänger der USA den **Spoleto Festival Choir**. In Philadelphia, wo der Chor schnell als The Bridge Ensemble bekannt wurde, gab er viele Weltpremierer; eine CD mit dem Titel *Choral Music of Longing and Lament* wurde aufgenommen, es kamen gemeinsame Auftritte mit dem Pennsylvania Ballet und die Beteiligung an der Luciano Pavarotti International Vocal Competition Gala. Der Chor ist sechs Mal in der

vom National Public Radio in den USA ausgestrahlten Sendereihe *The First Art* aufgetreten, darunter "The Best of Our Broadcasts". Donald Nally leitet auch den Chor der Opera Company of Philadelphia, den Kirchenchor von Saint Mark's, auch in Philadelphia, und den Chor der Choral Arts Society of Philadelphia, der regelmäßig zusammen mit dem Philadelphia Orchestra auftritt. In jüngster Zeit war Nally in Santa Fe, San Jose sowie Siena und Florenz als Gastdirigent tätig. Ein Kritiker in Philadelphia pries die Aufführungen des Bridge Ensembles bzw. des Spoleto Festival Choir als "eine der besten überhaupt, ganz gleich in welcher Spielzeit oder Stadt". Der *Corriere della Sera* würdigte die Gruppe mit der Schlagzeile "Coro magico".

Über mehr als vierzig Jahre hinweg hat sich das **Spoleto Festival Orchestra Italy** als eines der führenden Festspielorchester der Welt etabliert. Hohe künstlerische Qualität und Flexibilität in der meisterhaften Interpretation eines außergewöhnlich breiten Opern- und Sinfonierepertoires vom Barock bis in die Gegenwart begründen seinen weltweiten Ruf.

Seit der Gründung des Festival dei Due Mondi im italienischen Spoleto 1958 spielt das Orchester dort alljährlich als Hauptensemble mit namhaften Künstlern aus der Welt der Oper und des Konzerts, der Kammermusik und des Jazz. Zu den Dirigenten und Solisten, die mit dem Orchester aufgetreten sind, zählen u.a. Thomas Schippers, Zubin Mehta, Sviatoslav Richter, Plácido Domingo, Julius Rudel, Renée Fleming, Ivo Pogorelich, Spiros Argiris, Jean-Yves Thibaudet, Rafael Frühbeck de Burgos, Luciano

Pavarotti und Christian Badea. Die musikalische Leitung des Orchesters hat gegenwärtig Richard Hickox inne, der Chefdirigent des BBC National Orchestra of Wales.

Das Spoleto Festival Orchestra Italy hat sich in zahlreichen wichtigen Opernszenierungen unter Regisseuren wie Luchino Visconti, Samuel Barber, Franco Zeffirelli, Louis Malle, Gian Carlo Menotti, Roman Polanski und Patrice Chéreau hervorgetan.

Das Orchester besteht aus jungen Berufsmusikern aus Europa und Nordamerika, unter ihnen führende Instrumentalisten aus vielen anderen namhaften Orchestern: New York Philharmonic, The Metropolitan Opera Orchestra, Orpheus Chamber Orchestra, New York City Opera Orchestra, Orchestra of St. Luke's, Dallas Symphony Orchestra, Houston Grand Opera Orchestra, New Jersey Symphony Orchestra, Los Angeles Chamber Orchestra und Boston Symphony Orchestra.

Die jährlichen Sommerfestspiele in Spoleto sind wichtige Termine im europäischen Festspielkalender und werden von Funk und Fernsehen in ganz Europa mit hohen Einschaltquoten übertragen.

Für Chandos hat das Spoleto Festival Orchestra Italy u.a. unlängst eine vielbeachtete Gesamtaufnahme von Prokofjews *Krieg und Frieden* sowie Orchester- und Vokalwerke von Gian Carlo Menotti eingespielt.

Richard Hickox gilt international als einer der angesehensten und vielseitigsten Dirigenten Großbritanniens, ausgezeichnet mit drei *Gramophone Awards*, einem *Grammy Award*, dem *Deutschen Schallplattenpreis* und dem *Diapason d'Or*. Er hat alle namhaften britischen Orchester dirigiert und nimmt

regelmäßig an Festivals wie Aldeburgh, Bath und Cheltenham sowie den BBC-Promenadenkonzerten teil. 1990 gründete er gemeinsam mit Simon Standage das Collegium Musicum 90. Seit September 2000 wirkt er als Chefdirigent des BBC National Orchestra of Wales; außerdem ist er Musikdirektor der 1971 von ihm gegründeten City of London Sinfonia, ehemaliger künstlerischer Leiter und nun Conductor Emeritus der Northern Sinfonia sowie Gastdirigent beim London Symphony Orchestra. Er tritt regelmäßig mit führenden Orchestern in Europa, Japan und Nordamerika auf.

Die Oper spielt in seiner Tätigkeit eine wichtige Rolle, und neben Gastauftritten (z.B. in der Royal Opera Covent Garden und an der Wiener Staatsoper) hat er bei den Festspielen von Spoleto in Italien, deren musikalische Leitung er wahrnimmt, mehrere Opern live aufgenommen.

Richard Hickox ist der Musik in ihrer ganzen Breite verpflichtet, und sein Beitrag zum britischen Musikleben ist immer wieder gewürdigt worden. Sein Flair bei der Programmgestaltung fasziniert die Öffentlichkeit und die Kritik gleichermaßen. Besonders denkwürdig waren sein Zyklus der Sinfonien von Vaughan Williams im Barbican Centre, ein Britten-Festival in der Royal Festival Hall und die Welturaufführung verschiedener Werke von Sir John Tavener.

Seine Schallplattenprojekte für Chandos – mehr als 150 Aufnahmen liegen aus dieser Zusammenarbeit bereits vor – umfassen Opern von Britten, die späten Sinfonien und frühen Messen Haydns, den Abschluss seiner Grainger-Serie und einen laufenden Zyklus der Sinfonien von Vaughan Williams.

Michele and Don Marco,
Act I, Scene 1



Annina and Michele,
end of Act I, Scene 2



Menotti: The Saint of Bleecker Street

“Tous mes opéras”, déclare le compositeur Gian Carlo Menotti, lauréat du prix Pulitzer,

contiennent un point d'interrogation à propos de choses qui me préoccupent. Chacun d'entre eux est la métaphore d'un problème moral ou philosophique, et je ne pense pas que l'on puisse réellement comprendre de quoi ils traitent si l'on n'en a pas d'abord conscience.

Cette préoccupation pour des sujets qui transcendent leur cadre théâtral est inhérente aux œuvres de Menotti depuis plus de cinquante ans, mais est trop souvent ignorée par ceux qui se concentrent sur ses seules techniques dramatiques et ses intentions pratiques ou musicales. L'armature conceptuelle autour de laquelle est bâti son dialogue échappe aux critiques, ou est rejetée dans l'ombre par les moyens qu'il utilise pour l'exprimer. Etant donné l'accessibilité de son langage musical et sa puissante théâtralité, une telle myopie est compréhensible; Menotti n'a jamais cherché à être un compositeur “intellectuel”, cryptant le sens de ses œuvres au moyen d'abstractions difficiles. Les significations n'en sont pas moins présentes, qu'il convient d'appréhender non seulement avec nos yeux et nos oreilles, mais aussi avec notre intellect.

Il n'est pas jusqu'à son premier opéra, *Amelia Goes to the Ball* (Amélie va au bal, 1937), monté quatre ans seulement après la fin de ses études au Curtis Institute of Music de Philadelphie, qui ne soit sous-tendu par une question relativement sérieuse. Cette farce d'alcôve en un acte repose sur des personnages

types et des situations évoquant les œuvres scéniques d'Offenbach ou de Wolf-Ferrari. Le pétillant *opera buffa* de Menotti – souvent comparé, à tort, au *Segreto di Susanna* (Le Secret de Suzanne, 1909) de Wolf-Ferrari – met en scène une frivole Milanaise, décidée coûte que coûte à se rendre à un bal mondain, alors même que sa vie domestique sombre dans le chaos autour d'elle. Son mari de carton-pâte intercepte une lettre de leur voisin du dessus (Horreur! Il est l'amant de sa femme!), on brandit des pistolets chargés, et un vase fracassé permet de débayer le terrain pour le coup de théâtre final. Mais cette apparence allègre recouvre une question persistante, qui ne cessera de “préoccuper” Menotti pendant quarante ans. Pourquoi devrions-nous mourir, défendant honorablement notre amour ou nos convictions, demande-t-il, alors que nous ne pouvons jamais être sûr qu'il ne s'agit pas d'illusions? Amelia offre pour sa part une réponse provisoire: *carpe diem* (mais aussi *noctem*) lui suffit. La vie elle-même triomphe dans cette joyeuse petite comédie, où l'amour et l'honneur ont tous deux le dessous et sont tous deux transcendés.

Illusion et conviction réapparaissent sous une autre livrée dans son premier opéra non comique, *The Medium* (1946), où Menotti satisfait sa fascination pour le monde occulte. Dans ce drame caustique, une voyante sans scrupule sert d'intermédiaire entre un monde réel qu'elle ne comprend pas totalement et un monde surnaturel

auquel elle ne peut véritablement croire. Charlatan porté sur la boisson, elle roule ses clients trop crédules au moyen d'apparitions truquées et de phénomènes illusoires concoctés par sa fille Monica avec l'aide de Toby, énigmatique sourd-muet qu'elle a adopté. Se focalisant sur son univers inquiétant et sa conclusion macabre, de nombreux commentateurs sont passés à côté de la complexité conceptuelle du *Medium*, se contentant d'y voir une incursion dans le mélodrame à sensation, ce qui a toujours sidéré Menotti:

Les gens disent: “Oh, c'est une sorte de Grand-Guignol.”

Pas du tout! Chaque personnage est un symbole. Baba [le médium] est le doute; Monica, l'amour; les trois participants à la séance, la foi; et Toby, l'inconnu. Tous mes opéras sont à cœur symboliques, et on ne peut pas réellement les comprendre si l'on n'accepte pas cela.

Dans son premier long opéra, *The Consul* (1950), un esprit désincarné est élevé au rang de rôle titre: on ne l'entend pas une seule fois et on ne voit que son ombre sur le panneau vitré de la porte de son bureau. Ici aussi, l'univers de Menotti est peuplé de symboles – de la peur, de la survie, de l'amour, de la patience et de la mort –, représentés par des réfugiés sans domicile, indésirables échoués dans des limbes gouvernés par des bureaucrates sans visage et meublés d'armoires croulant sous la paperasserie. Son réalisme superficiel et son approche pseudo-photographique ont pourtant condamné *The Consul* à être, de nos jours encore, perçu comme un exemple tardif de vérisme, façon Broadway. “C'est un non-sens absolu”, déclare Menotti:

J'adore le vérisme, mais de ce point de vue *The Consul* n'a aucun sens. Les gens demandent, par exemple: “Quand le bébé est-il mort?” Je n'en ai strictement rien à faire! Pour

moi, tout ce qui importe est que le bébé soit mort. Ou bien: “Pourquoi Magda Sorel ne s'enfuit-elle pas avec son mari?” Bien sûr, beaucoup de choses sont absurdes si on prend le livret au pied de la lettre. Comment un fugitif peut-il revenir ainsi au consulat? Comment peut-il y être arrêté sous la menace d'une arme? Tout cela n'a pas la moindre importance!

S'il en est ainsi, comment comprendre *The Saint of Bleecker Street* (La Sainte de Bleecker Street)?

Comment faut-il voir son ghetto italianisant avec ses vieux immeubles miteux et ses kermesses hautes en couleur, ses processions religieuses, ses restaurants en sous-sol, sa convivialité et sa mafia? Commençons par faire table rase des images, données ethniques ou atmosphères que nous associons aux opéras veristes ou aux films se passant dans les milieux de la mafia. “Pour ce qui est de Little Italy,” déclare Menotti, “je m'en moque royalement. J'aurais pu donner n'importe quel autre contexte à l'histoire.” La clé ne se trouve pas parmi les aubergistes, charretiers ou *paesani* siciliens de *Cavalleria rusticana*, mais bien plutôt dans le dernier opéra de Richard Strauss, *Capriccio*. Dans cette “conversation en musique” distinguée, située dans un salon aristocratique français au dix-huitième siècle, on débat d'une “problématique” particulière, esthétique cette fois: l'alliance sur scène des mots et de la musique, l'harmonie de la pensée et de l'expression, la conjonction du son et du sens. Strauss expose le problème au travers de deux personnages: Olivier, le poète, avocat du mot juste, et Flamand, le compositeur, défenseur non moins éloquent de la musique. Tous deux se disputent le cœur de la comtesse Madeleine, leur inspiration et leur arbitre, qui est sommée de choisir entre eux. Elle

refusera finalement de nous dire ce qu'elle a dans le cœur, car cela reviendrait à banaliser non seulement la réponse, mais le problème esthétique lui-même. Dans ce dernier ouvrage particulièrement instructif sur un sujet qui l'a occupé toute sa vie, Strauss se satisfait de poser la question.

De même en va-t-il pour Menotti. "Le sujet de *The Saint of Bleeker Street*," explique-t-il, c'est la foi et le doute: c'est cela l'important, et non Little Italy. L'amour entre Annina et Michele n'est que la métaphore de mon âme, car j'ai en moi deux natures. L'une est portée à croire, l'autre à douter. Ma théorie est que si vous avez réellement la foi, c'est un don – vous l'avez, ou vous ne l'avez pas –, et si vous avez le type d'esprit qui doute, vous ne pouvez jamais réellement croire. C'est pourquoi il n'y a pas de réconciliation finale. Annina et Michele s'aiment, parce que j'aimerais pouvoir croire, mais, dans le même temps, je ne peux renoncer à cet autre aspect de moi-même qui est logique. Et c'est réellement là le sujet de l'opéra.

L'est-ce vraiment? L'apologie de Menotti n'est-elle qu'une forme particulière de plaidoyer drapé dans une rhétorique qui n'a rien à envier à celle de ses opéras, ou est-ce un aperçu des mécanismes les plus profonds de son processus créatif? L'amour de Michele pour sa sœur, si conflictuel (comme l'est la dévotion fraternelle et passionnée de Toby et de Monica dans *The Medium*), exprime-t-il la "dangereuse dualité" de ce que Menotti lui-même reconnaît être un "amour contre nature, digne d'un sceptique voltairien, pour tout ce qui est métaphysique"? Ou cache-t-il quelque chose de plus sombre et de plus difficile à gérer?

A l'approche de la quarantaine, Menotti cumule les succès temporels. *The Consul* lui a valu le premier de

ses deux prix Pulitzer. *Amahl and the Night Visitors* (Amahl et les visiteurs du soir, 1951), le premier opéra écrit spécifiquement pour la télévision, est diffusé dans tous les Etats-Unis à un public qui le chérira comme un cadeau de Noël longtemps attendu. Pourtant, bien que rapidement promu au rang d'emblème de l'opéra américain, le compositeur se sent apparemment tout aussi étranger dans le monde de manière générale que l'est Michele dans le ghetto de Little Italy. Ayant rompu avec l'Eglise catholique à l'âge de seize ans, après son arrivée à Philadelphie, Menotti est tourmenté par des problèmes spirituels. La foi de son enfance, instillée et nourrie par un prêtre de paroisse dans les collines lombardes, est ébranlée à Milan, ville cosmopolite où il est élève du conservatoire durant son adolescence, et sa transplantation dans le sol de l'Amérique laïque la déracine un peu plus encore. Tandis que son intellect s'épanouit, des doutes croissants étranglent peu à peu sa foi, et ses succès professionnels ne servent qu'à réveiller un sentiment profondément ancré de faute et de culpabilité, latent depuis l'enfance. Contraint de réexaminer non seulement son héritage religieux, mais aussi son patrimoine musical et ethnique, Menotti commence par remettre en cause le concept de sainteté. Il décide de chercher un saint, non pas de ceux inaccessibles à la corruption des chairs dont son Italie natale regorge conservés dans des châsses ou reliquaires, mais un saint bien vivant.

Durant l'hiver 1951, sa quête le mène à San Giovanni Rotondo, commune des Pouilles sur l'éperon de la botte de l'Italie, et au Padre Pio da Pietrelcina (1887–1968). Ce capucin, réputé opérer des miracles

et porter les stigmates de la crucifixion du Christ, est alors vénéré par les fidèles qui affluent jusqu'à son village reculé pour le voir et toucher les plaies saignantes qui lui couvrent le dos et la paume des mains. Pour masquer ses blessures, il porte des mitaines de laine grossières qu'il enlève pour servir la messe. Il lui arrive de tomber en transe tandis qu'il célèbre l'Eucharistie, demeurant plusieurs minutes immobile comme s'il assistait à une scène lointaine et transcendante. Lorsque Menotti obtient enfin de le rencontrer, le Padre Pio tance le compositeur pour sa foi imparfaite et l'accuse, en un langage tout sauf sanctifié, de chercher par une vaine curiosité à tromper son ennui.

Menotti est profondément blessé par cette rencontre. N'ayant pas pleinement conscience des motivations profondes de son propre pèlerinage, et ayant espéré que le Padre Pio révélerait son mystère, il considère cette visite comme un échec. A la recherche du miraculeux, il est revenu dans son pays natal presque comme un pénitent, en quête de sacré. N'ayant trouvé que le trivialement profane, il est comme une personne déplacée à son retour dans sa patrie adoptive, les Etats-Unis. *The Saint of Bleeker Street* est la chronique de cette odyssée.

Quatrième des cinq opéras de Menotti à avoir été produits à Broadway, *The Saint of Bleeker Street* est créé le 27 décembre 1954, première de trois mois de représentations. Les éloges de la critique sont immédiats et dithyrambiques: "le meilleur nouvel opéra qu'on ait entendu aux Etats-Unis depuis *Porgy and Bess* de Gershwin...", "un spectacle à ne manquer sous aucun prétexte...", "Menotti insufflé la vie dans le formalisme opératique et l'illumine par la foi".

Déboussolés par l'éclectisme novateur de l'ouvrage, certains experts se sentent cependant perdus. L'utilisation d'une chanson populaire originale dans *The Consul*, enregistrée par la chanteuse de night-club Mabel Mercer, avait déjà provoqué quelques hausses de sourcils; cette fois, l'introduction de couplets égrillards en l'honneur des mariés (quand bien même en italien) et d'autres éléments populaires mélangés à du chant grégorien fait pousser des hurlements qui, a posteriori, rappellent la condamnation à courte vue de *Tristan und Isolde* par le critique musical autrichien Eduard Hanslick. Désorientés par le cadre inhabituel d'un théâtre de Broadway, intimidés par l'immédiateté du langage de l'opéra, cherchant à tout prix à le caractériser en termes stylistiques sinon en termes de sujet, et voulant désespérément le ramener aux normes rassurantes de la tradition, certains critiques d'opéra prennent prétexte de son cadre italianisant pour le mesurer à l'aune élimée du vérisme. Mais, avec *Suor Angelica*, tout frais à leurs oreilles, ses détracteurs n'ont aucun mal à taxer *The Saint of Bleeker Street* de mélodrame à sensation et de pastiche puccinien.

Lorsqu'en 1965 l'œuvre est reprise par le New York City Opera, elle est en voie d'être considérée comme "mélodieuse et prenante, œuvre d'un esprit qui a montré beaucoup de courage, en cette période de tape-à-l'œil, en restant fermement fidèle à un langage expressif compréhensible du public". Une seconde reprise par la même compagnie en 1976 semble écarter tout risque que l'opéra paraisse jamais démodé. "Plus le temps passera," estime Allen Hughes dans le *New York Times*, "moins l'œuvre semblera anachronique." Quant à Menotti, il porte un

regard agnostique sur le jugement final de la postérité:

Un compositeur ne peut avoir raison qu'après sa mort. Car une œuvre, pour être grande, doit pouvoir résister à l'épreuve du temps. Seul l'avenir dira qui a tort ou raison... Je soupçonne que [*The Saint*] non seulement me survivra, mais survivra à mes critiques.

Après *The Saint of Bleeker Street*, Menotti détourne une grande partie de son énergie créatrice de la scène lyrique en faveur du Festival des deux mondes de Spolète, en Italie, qu'il fonde en 1958. Il revient à l'opéra une dizaine d'années plus tard, inspiré par sa foi dans le discernement inné et la réceptivité des enfants, "public qui vient au théâtre sans idées esthétiques préconçues, qui ne se soucie guère de savoir qui est le compositeur et ne pose aucune question". Il produit pour eux cinq opéras en un acte entre 1968 et 1993. Entre-temps, deux personnages ont inspiré deux grands "opéras historiques" destinés à un public plus traditionnel. L'Espagne du seizième siècle est à la fois le cadre et un ingrédient essentiel de *Juana la Loca* (Jeanne la Folle, 1979), fondé sur la vie de la seule héritière de Ferdinand II et d'Isabelle de Castille, trahie par son père, son mari et son fils. Menotti demande expressément qu'un même baryton chante les trois rôles,

car elle a aimé le même homme, symboliquement, jusqu'au jour où elle a découvert que le seul amour infini est celui de Dieu. Si Dieu vous fait la grâce de vous aimer, c'est le seul amour pur, et le seul qui ne vous trahira pas.

Goya (1986), considéré à l'origine comme la biographie d'un peintre espagnol manifestement opportuniste, est lui aussi conçu comme une

métaphore, cette fois de la responsabilité de l'artiste à l'égard de la société et de son art. "L'une des questions qui me laisse toujours perplexe", avoue Menotti, "est: Qu'est-ce qu'un artiste? Dans quelle mesure est-il conscient du monde qui l'entoure, et dans quelle mesure peut-il être tenu pour responsable de sa vie d'homme?"

Ces vingt dernières années, Menotti a fait de conflits similaires le sujet d'œuvres chorales aux thèmes ouvertement religieux, mettant en musique des écrits de saint Jean de la Croix et de sainte Thérèse d'Ávila, notamment. Dans *Jacob's Prayer* (La Prière de Jacob, 1997), basé sur un verset de la Genèse, il décrit le combat de la vie contre l'obscurité absolue, combat dans lequel, à l'âge de 90 ans, il se trouve désormais engagé. "Je continue à me battre contre l'ange", disait-il lors d'un récent séjour à New York où il assistait à une projection commémorant le cinquantième anniversaire de la création mondiale du plus populaire de ses opéras, *Amahl and the Night Visitors*. "Mais je ne suis pas encore blessé. Je continue juste à lutter. Et c'est une vraie lutte, avec ses hauts et ses bas." Il est cependant peu probable que la scène lyrique, qu'il a tant enrichie, voie d'autres œuvres de sa plume. "Je n'écris plus d'opéras", explique-t-il,

parce que plus rien ne me préoccupe désormais. Je n'attends plus rien de la vie. Je n'ai plus de colères. Je n'ai plus d'amours. Je n'ai pas résolu les problèmes de ma foi ou de l'Eglise. Les points d'interrogation sont toujours là, mais ils ne me préoccupent pas vraiment.

© 2002 Joel Honig
Traduction: Josée Bégau

Argument

Acte I, Premier tableau

L'après-midi du Vendredi saint dans un logement d'un immeuble ancien du quartier de Little Italy, à New York
Les voisins d'Annina sont réunis autour d'Assunta, qui chante la Litanie à la Sainte Vierge. Un jeune homme épie par la porte entrouverte de la chambre et décrit aux fidèles les visions de la jeune fille malade. Maria Corona, qui a amené son fils muet avec elle, fait part de ses doutes; Carmela et Assunta tentent de la rassurer quant aux pouvoirs miraculeux d'Annina, mais la conversation tourne à la dispute. Celle-ci est interrompue par le prêtre, Don Marco, suivi de deux voisins qui portent Annina, en transe, depuis sa chambre jusqu'à une chaise. Paraissant assister à la Crucifixion, Annina circule parmi la foule agenouillée et décrit la Passion du Christ. Son soliloque s'achève sur un cri perçant, et elle retombe sur ses oreillers; ses mains, inertes, s'ouvrent, révélant les stigmates. Les voisins se pressent autour d'elle, essayant hystériquement de toucher ses plaies saignantes. Arrive son frère, Michele, qui, dégoûté par ces démonstrations de piété, jette ses voisins dehors. Resté seul avec Don Marco, le jeune homme agnostique traite les hallucinations de sa sœur de délire d'un esprit malade, et demande où est la présence de Dieu parmi cette humanité embourbée dans la pauvreté, la faim et la maladie.

Acte I, Deuxième tableau

Au mois de septembre suivant, dans un terrain vague bordé d'immeubles
Annina et sa meilleure amie, Carmela, apportent les dernières touches au costume d'ange d'une fillette qui

ne tient pas en place, tandis qu'Assunta chante une berceuse à son bébé pour l'endormir. Carmela annonce à Annina qu'elle s'est fiancée à Salvatore, et Annina lui raconte un de ses rêves, où saint Pierre lui a décrit l'éternité qu'elle passerait au Paradis. Maria Corona vient en courant prévenir Annina que son frère est en danger, parce qu'il lui a interdit de prendre part à la fête de San Gennaro*. Michele arrive et promet à Annina un paradis terrestre où régnera l'amour humain. Des jeunes gens agressent Michele, le frappent et l'attachent à un grillage. Hissant sur leurs épaules Annina, impuissante et terrifiée, ils l'entraînent dans la procession, sous les acclamations de la foule. Alors que Michele sanglote, sa maîtresse, Desideria, vient le détacher et l'embrasse passionnément tandis que s'éloignent les derniers badauds.

Acte II

Au mois de mai suivant, dans un restaurant italien voisin

Les invités rivalisent d'invention pour rendre hommage aux jeunes mariés, Carmela et Salvatore. Rejetée par la communauté comme une femme de mauvaise vie, Desideria vient demander à Michele de lui prouver son amour en la ramenant avec lui dans la salle des banquets. Don Marco tente de dissuader le jeune homme au sang chaud d'imposer ainsi cette invitée indésirable, ne serait-ce que par égard pour Annina. Michele confronte la foule hostile et, d'un air de défi, l'accuse de se laisser enfermer entre deux mondes, l'ancien et le nouveau, et de n'appartenir à aucun tout en étant prisonnier des deux. Restée seule avec Michele, Desideria le provoque en l'accusant

d'être amoureux de sa sœur. De rage, Michele attrape un couteau derrière le bar et poignarde Desideria, avant de s'enfuir. Tandis qu'Annina accompagne l'agonie de Desideria de ses prières, on entend au loin le hurlement des sirènes de police.

Acte III, Premier tableau

Le kiosque à journaux de Maria Corona, dans une station de métro déserte
Maria Corona reconforte Annina; très malade, la jeune fille attend nerveusement son frère, désormais en fuite. Lorsque celui-ci paraît, accompagné de Don Marco, elle le supplie de se rendre et lui annonce qu'elle s'apprête à prendre la voile. La réaction horrifiée de Michele s'oppose à celle de la stoïque Maria Corona, qui croit en la prédestination et en trouve confirmation dans les horoscopes qu'elle vend. Michele implore Annina de l'aider, mais elle reste sourde à ses prières. Désormais réceptive à la seule voix de Dieu, elle répond à son frère qu'elle peut espérer sauver son âme, non sa vie. Michele la maudit avant de s'enfuir en courant.

Acte III, Deuxième tableau

Une semaine plus tard, dans le logement d'Annina
Un groupe de femmes chante l'Agnus Dei cependant qu'Annina attend l'autorisation de l'Eglise pour sa prise de voile. Carmela lui donne sa robe de mariée; on apporte une lettre contenant l'autorisation de l'Eglise, et Don Marco se prépare pour le cérémonial. Au milieu des rumeurs selon lesquelles Michele a été vu dans le voisinage, Annina prie, demandant un peu de force pour ses derniers instants. Puis, vêtue en mariée, elle paraît à la porte, tenant un cierge à la

main; on la conduit derrière un paravent où elle frappe par trois fois. Une religieuse lui prend son cierge et lui ôte sa couronne de fleurs. Annina s'allonge, prostrée, les bras en croix, puis est couverte d'un voile noir. Le cérémonial est près de se terminer lorsque Michele fait irruption et supplie sa sœur de revenir dans le monde, mais il est trop tard. La jeune fille se relève, fait quelques pas vers Don Marco avant de s'effondrer. Tandis qu'Annina gît, sans vie, entre les bras de Carmela, Don Marco se penche vers elle et lui passe au doigt l'anneau symbolisant l'union de l'épouse du Christ avec son céleste époux. Michele s'éloigne lentement, vaincu, mais toujours insoumis.

© 2002 Joel Honig

Traduction: Josée Bégaud

*Saint Janvier, patron de Naples, fut décapité non loin de là, à Pouzzoles, le 19 septembre 305, victime des persécutions de l'empereur Dioclétien à l'encontre des chrétiens. La croyance veut que le sang du saint se liquéfie lorsqu'il est exposé à la cathédrale les jours de fête, présageant à la ville de Naples un avenir à l'abri de désastres civils.

La fête de San Gennaro, célébrée tous les ans depuis 1927 par la communauté italienne dans les rues de New York, associe événements culturels et gastronomiques onze jours durant, et attire des milliers de visiteurs. Elle se conclut par une procession au cours de laquelle on promène une statue de San Gennaro dans les rues de Little Italy.

La soprano **Julia Melinek** a fait ses études au Royal Northern College of Music de Manchester et à l'Actor's Centre de Londres. Elle a chanté le rôle titre dans *The Saint of Bleeker Street* de Menotti au Festival de Spolète en Italie sous la direction de

Richard Hickox, et les rôles de Manon Lescaut, Madama Butterfly et Nella (*Gianni Schicchi*) à l'English National Opera. Parmi ses autres rôles figurent Musetta (*La bohème*) au Nouvel Opéra d'Israël, Donna Elvira (*Don Giovanni*) avec l'English Touring Opera et au Garsington Opera, Donna Anna (*Don Giovanni*) sous la direction de Sir Colin Davis, Fenena (*Nabucco*) sous la direction de Sir Edward Downes, Giorgetta (*Il tabarro*) et Tatyana (*Eugène Onéguine*) avec le British Youth Opera. Elle se produit régulièrement dans des salles de concert internationales telles que le Royal Festival Hall, le Royal Albert Hall et le Barbican Centre de Londres, et le Bridgewater Hall de Manchester. Parmi ses enregistrements figure *Muero porque no muero* de Menotti pour Chandos.

Le ténor gallois **Timothy Richards** a fait ses études au Welsh College of Music and Drama et au Royal Northern College of Music. En 1996, il a remporté la Towyn Roberts Scholarship au Royal National Eisteddfod du Pays de Galles. Il a fait ses débuts professionnels en 1998 sous les traits d'Alfredo (*La traviata*) pour le Welsh National Opera. Il a chanté sur de nombreuses scènes lyriques européennes, entre autres à Dresde (Semperoper), en Suisse (Theater Basel), à Oslo (Den Norske Opera), Copenhague (Théâtre royal danois) et à Leipzig (Leipzig Oper). Il a été entre autres Rodolphe (*La bohème*), le duc (*Rigoletto*), un chanteur (*Der Rosenkavalier*), Nemorino (*L'elisir d'amore*), Ismaël (*Nabucco*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*) et Fenton (*Falstaff*). Son répertoire de concert et d'oratorio comprend les Requiem de Mozart et Verdi, *Elijah* de Mendelssohn, *Die Schöpfung* de Haydn, *Messiah* de Haendel et le *Stabat Mater* de Rossini.

Considérée comme l'une des principales mezzo-sopranos britanniques, **Pamela Helen Stephen** s'est produite avec les plus grandes compagnies lyriques de Grande Bretagne, le Los Angeles Opera et dans le cadre des Festivals de Wexford, Spolète, Saint Endellion et Edimbourg, chantant entre autres Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Octavian (*Der Rosenkavalier*), le Compositeur (*Ariadne auf Naxos*), Cathleen (*The Rising of the Moon* de Nicholas Maw) et Desideria (*The Saint of Bleeker Street*). Son vaste répertoire de concert comprend *The Dream of Gerontius* et *Sea Pictures* d'Elgar, le *Stabat Mater* de Rossini, *Chants d'Auvergne* de Canteloube et la *Spring Symphony* de Britten. Parmi ses nombreux enregistrements, notons les rôles de Nancy (*Albert Herring*) et Sonia (*Guerre et Paix*) et une édition des Messes de Haydn, un projet en cours du Collegium Musicum 90 que dirige son époux Richard Hickox.

Le baryton-basse américain **John Marcus Bindel** s'est bien vite imposé des deux côtés de l'Atlantique, faisant ses débuts européens avec Oper Altenburg. Durant l'été 2001, il a été Don Marco dans *The Saint of Bleeker Street* au Festival de Spolète en Italie. Parmi ses nombreux rôles, notons ceux de Klingsor (*Parsifal*), Ferrando (*Il trovatore*), le Commandeur (*Don Giovanni*), Colline (*La bohème*) et l'Ami Ed (*Burning Bright*) avec des compagnies lyriques telles que Washington Opera, le New York City Opera et l'Opera de Bellas Artes à Mexico City. En concert, il a chanté le Requiem de Fauré et celui de Duruflé, *Messiah* de Haendel et les *Neue Liebeslieder-Walzer* de Brahms. M. Bindel est diplômé de la Southwest Texas State

University et a obtenu sa maîtrise de musique à la Northwestern University.

Née à Paris, **Sandra Zeltzer** a fait ses études avec Christiane Eda-Pierre au Conservatoire puis à la Guildhall School of Music and Drama à Londres. Pour ses débuts au Royal Opera House, Covent Garden, elle a chanté le rôle de Despina (*Così fan tutte*). Parmi ses autres rôles, notons Natacha (*Guerre et Paix*) pour l'English National Opera, Donna Elvira (*Don Giovanni*) pour le Glyndebourne Festival Opera, Lauretta (*Gianni Schicchi*), Micaela (*Carmen*), Arminda (*La finta giardiniera*), Leïla (*Les Pêcheurs de perles*), le rôle-titre de *Linda di Chamounix* de Donizetti et Marzelline (*Fidelio*). Elle a participé au Festival de Spolète en Italie et à son homologue américain (chantant pour le premier le rôle de Carmela dans *The Saint of Bleeker Street* de Menotti), a chanté à l'Opéra-Comique à Paris, aux Pays-Bas et en Nouvelle-Zélande. Elle mène parallèlement une carrière florissante en récital et dans la salle de concert.

La soprano **Amelia Farrugia** a commencé sa carrière de chanteuse lyrique en 1990. Lauréate des plus grands concours de chant en Australie, elle a remporté en 1995 à New York les Metropolitan Opera National Council Auditions. En 1994, elle a fait ses débuts avec Opera Australia dans le rôle de Casilda (*The Gondoliers*) et depuis elle a tenu plusieurs rôles pour cette compagnie, entre autres Adèle (*Die Fledermaus*), Adina (*L'elisir d'amore*), Nanette (*Falstaff*), Musetta (*La bohème*), Susanna (*Le nozze di Figaro*) et Tyanita (*A Midsummer Night's Dream*). Amelia Farrugia se produit régulièrement à la

télévision et a donné des récitals avec tous les orchestres symphoniques australiens, chantant entre autres en 2000 au consulat australien à New York. En 2001, elle a fait ses débuts européens dans le rôle de Maria Corona dans *The Saint of Bleeker Street* au Festival de Spolète en Italie.

La mezzo-soprano **Yvonne Howard** fit ses études au Royal Northern College of Music et lança sa carrière avec entre autres le rôle-titre de *La Cenerentola* pour English Touring Opera, celui de Marceline dans *Le nozze di Figaro* pour le Glyndebourne Touring Opera ainsi que les rôles de Fricka et Waltraute dans le *Ring Saga* du City of Birmingham Touring Opera. Depuis ses débuts au Royal Opera House, Covent Garden sous les traits de Mercedes dans *Carmen*, elle a chanté tout un éventail de rôles avec les plus grands théâtres lyriques britanniques, se produisant dans l'Europe entière et même jusqu'à São Paulo, Tel Aviv et New York. Parmi ses enregistrements, notons entre autres l'intégrale de *Troilus and Cressida* de Walton et des extraits de *Boris Godounov* pour Chandos. Elle a participé à la version filmée de l'opéra de John Adams, *The Death of Klinghoffer*.

Né aux Etats-Unis, **Vitali Rozyanko** a tenu de nombreux rôles sous la baguette de chefs tels Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Kenneth Montgomery, Robert Spano et John Fiore. Sont inscrits à son répertoire lyrique le baron Douphol (*La traviata*), Sciarrone (*Tosca*), Don Fernando (*Fidelio*), M. Bluff (*The Impresario*), Tarquin (*The Rape of Lucretia*), le comte Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Nardo (*Die Gärtnerin aus Liebe* [La finta giardiniera] de Mozart), le gendarme (*Les Mamelles de*

Tirésias) ainsi que le Commissaire impérial (*Madama Butterfly*), un rôle qu'il chanta lors d'un concert célébrant les vingt-cinq ans de Seiji Ozawa à la tête du Boston Symphony Orchestra. Il a été Guglielmo (*Così fan tutte*) au Festival d'Aldeburgh, Arlequin (*Ariadne auf Naxos*) avec Opera Colorado, Schaunard (*La bohème*) au Boston Lyric Opera et Salvatore (*The Saint of Bleeker Street*) au Festival de Spolète en Italie.

A la demande de Gian Carlo Menotti, Donald Nally forma le **Spoleto Festival Choir** en 1994 avec plusieurs des meilleurs choristes professionnels de Philadelphie et du reste des Etats-Unis. Le Chœur devint rapidement connu sous le nom The Bridge Ensemble à Philadelphie où il a chanté de nombreuses créations mondiales, enregistré un disque intitulé *Choral Music of Longing and Lament*, et servi de chœur au Pennsylvania Ballet et pour le Gala de la Luciano Pavarotti International Vocal Competition. L'ensemble a figuré six fois dans le programme de la National Public Radio, *The First Art*, notamment dans "The Best of Our Broadcasts". Les autres chœurs de Donald Nally incluent celui de l'Opera Company de Philadelphie et celui de l'historique Saint Mark's Church, ainsi que celui de la Choral Arts Society de Philadelphie, qui chante régulièrement avec le Philadelphia Orchestra. Il a récemment été chef invité à Santa Fe, San Jose, Sienne et Florence. Un critique de Philadelphie a acclamé les interprétations du Bridge Ensemble/Spoleto Festival Choir comme étant "parmi les plus remarquables qui soient en toute saison et en toute ville", tandis que le *Corriere della Sera* a honoré le groupe par le gros-titre "Coro magico".

Détenteur d'une tradition d'excellence depuis plus de quarante ans, le **Spoleto Festival Orchestra Italy** s'est imposé comme l'un des meilleurs orchestres de festival du monde. D'une flexibilité et d'un talent artistique exceptionnels, cet ensemble a été acclamé par la critique dans le monde entier pour ses interprétations magistrales d'un répertoire qui comporte des opéras et des œuvres symphoniques allant du Baroque à la musique la plus moderne.

Chaque année depuis 1958, il est l'orchestre résident du Festival de Spolète en Italie où ses membres jouent des opéras, de la musique symphonique, de chambre et de jazz, en collaboration avec de grands artistes du monde musical. Parmi les chefs d'orchestre et les solistes qui ont travaillé avec le Spoleto Festival Orchestra Italy figurent Thomas Schippers, Zubin Mehta, Sviatoslav Richter, Plácido Domingo, Julius Rudel, Renée Fleming, Ivo Pogorelich, Spiros Argiris, Jean-Yves Thibaudet, Rafael Frühbeck de Burgos, Luciano Pavarotti et Christian Badea parmi beaucoup d'autres. Le célèbre chef britannique Richard Hickox, chef principal du BBC National Orchestra of Wales, est actuellement le directeur musical de l'Orchestre.

Le Spoleto Festival Orchestra Italy s'est produit dans d'importantes productions d'opéras avec des metteurs en scène tels que Luchino Visconti, Samuel Barber, Franco Zeffirelli, Louis Malle, Gian Carlo Menotti, Roman Polanski et Patrice Chéreau entre autres.

Comprenant de jeunes musiciens professionnels venant d'Amérique du Nord et d'Europe, l'Orchestre possède également des instrumentistes (principaux et musiciens du rang) issus des plus grands orchestres du monde, incluant le New York Philharmonic, le

Metropolitan Opera Orchestra, l'Orpheus Chamber Orchestra, le New York City Opera Orchestra, l'Orchestra of St Luke's, le Dallas Symphony Orchestra, le Houston Grand Opera Orchestra, le New Jersey Symphony Orchestra, le Los Angeles Chamber Orchestra et le Boston Symphony Orchestra entre autres.

Chaque année, les concerts estivals de l'Orchestre sont des événements majeurs du calendrier des festivals européens, et sont écoutés à la radio et à la télévision par des centaines de milliers d'auditeurs à travers toute l'Europe.

Les récents enregistrements pour Chandos du Spoleto Festival Orchestra Italy incluent une version intégrale de *Guerre et Paix* de Prokofiev qui a été vivement saluée par la critique, et des disques consacrés à des œuvres pour orchestre et pour orchestre avec chœur et solistes de Gian Carlo Menotti.

Considéré dans le monde entier comme l'un des chefs britanniques les plus respectés et aux talents les plus divers, **Richard Hickox** a remporté trois *Gramophone Awards*, un *Grammy Award*, le *Deutsche Schallplattenpreis* et le *Diapason d'Or*. Il a dirigé tous les grands orchestres de Grande-Bretagne, et se produit régulièrement dans des festivals tels que ceux d'Aldeburgh, Bath, Cheltenham et les Promenade Concerts de la BBC de Londres. Avec Simon Standage, il a fondé en 1990 le Collegium Musicum

90. Chef principal du BBC National Orchestra of Wales depuis septembre 2000, il est par ailleurs directeur musical du City of London Sinfonia, un ensemble qu'il a fondé en 1971. Chef invité du London Symphony Orchestra, il a été le directeur artistique du Northern Sinfonia dont il est maintenant chef honoraire. Il dirige fréquemment les plus grands orchestres d'Europe, du Japon et d'Amérique du Nord.

L'opéra occupe une part importante de ses activités, et outre les invitations à diriger dans des théâtres tels que le Royal Opera de Covent Garden ou l'Opéra d'état de Vienne, il a enregistré en direct plusieurs opéras lors du Festival de Spolète en Italie dont il est directeur musical.

Richard Hickox se veut le défenseur d'un répertoire très étendu, et a reçu de nombreux prix et distinctions pour sa contribution à la vie musicale britannique. Son sens inné de la programmation capture l'imagination du public et de la critique. Son cycle complet des symphonies de Vaughan Williams donné au Barbican Centre de Londres, le Festival Britten organisé au Royal Festival Hall, et la création mondiale de plusieurs œuvres de Sir John Tavener ont été des événements particulièrement mémorables.

Parmi ses futurs enregistrements pour Chandos, avec qui il a déjà réalisé plus de 150 disques, figurent des opéras de Britten, les dernières symphonies et premières messes de Haydn, l'achèvement de sa série consacrée à Percy Grainger, et le cycle en cours des symphonies de Vaughan Williams.

Menotti: The Saint of Bleecker Street

"Tutte le mie opere", afferma il compositore Gian Carlo Menotti, vincitore del premio Pulitzer, sono accompagnate da punti interrogativi che riguardano questioni che mi preoccupano. Sono tutte metafore riguardanti problemi morali o filosofici e non credo che si possa scoprire veramente di cosa trattano a meno che prima non ci si renda conto proprio di questo.

La preoccupazione per temi che trascendono l'ambientazione teatrale ha pervaso le opere di Menotti per oltre cinquanta anni, ma è troppo spesso ignorata da coloro che decidono di soffermarsi solo sulle sue tecniche drammatiche e sulle sue risoluzioni pratiche e musicali. L'armatura concettuale attorno alla quale si erge il suo dialogo ha eluso i critici, oppure è stata oscurata dagli stessi mezzi da lui utilizzati per esprimerla. Considerata l'accessibilità del suo idioma musicale, e la sua straordinaria teatralità, una tale miopia è però comprensibile; Menotti non ha mai cercato di essere un compositore "intellettuale", le cui opere nascondono un significato codificato in astrazioni remote. Ma i significati sono tutti lì, per essere analizzati non solo con i nostri occhi e le nostre orecchie ma anche con la nostra mente.

Un problema piuttosto serio fa da sfondo anche alla sua prima opera, *Amelia Goes to the Ball* (Amelia al ballo, 1937), completata appena quattro anni dopo essersi diplomato presso il Curtis Institute of Music di Filadelfia. L'opera – una farsa da camera da letto consistente in un solo atto – schiera personaggi e situazioni che rievocano le opere teatrali di Offenbach

e di Wolf-Ferrari, alla cui opera *Il segreto di Susanna* (1909) è stata erroneamente collegata. Nell'opera buffa dai toni leggeri di Menotti, una signora milanese piuttosto frivola è fermamente intenzionata a recarsi ad un ballo dell'alta società, anche se la sua vita familiare le si sta disintegrando intorno. Il marito, dalla tipica immagine stereotipata, intercetta una lettera inviata da un vicino che abita in un appartamento al piano superiore (Orrore! Si tratta dell'amante di lei!), con conseguente maneggio di pistole cariche e un vaso rotto che aiuta a spianare la strada per un finale a sorpresa. Ma sotto la superficie esuberante dell'opera si nasconde un vecchio problema destinato a "preoccupare" Menotti per oltre quarant'anni. Per quale motivo, si chiede l'autore, dovremmo morire difendendo con onore il nostro amore o le nostre idee, quando non possiamo mai sapere con certezza che non si tratta di illusioni? Da parte sua, Amelia offre una risposta provvisoria: per lei *carpe diem* (e anche *noctem*) è più che abbastanza. La vita stessa trionfa in questa allegra cagnara, in cui si gioca sia con l'amore che con l'onore per poi trascenderli.

Illusioni e ideali riaffiorano in una veste diversa nella trama di *The Medium* (1946), la sua prima opera non comica, in cui Menotti soddisfa il suo interesse per l'occulto. In questo dramma piuttosto intenso, una medium priva di scrupoli fa da intermediario tra la realtà, che non è in grado di comprendere del tutto, e un mondo soprannaturale in cui non può credere veramente. La ciarlatana ubriacona imbroglia i suoi

clienti creduloni con apparizioni fraudolente e fenomeni illusori escogitati dalla figlia Monica con l'aiuto di Toby, un misterioso sordomuto da lei adottato. Appigliandosi all'ambientazione enigmatica dell'opera e alla sua macabra conclusione, molti scrittori hanno sottovalutato la sua complessità concettuale, oppure si sono limitati a considerare *The Medium* come una semplice incursione nel melodramma sensazionalistico, demoralizzando lo stesso Menotti:

La gente mi dice: "Oh, è una specie di Grand Guignol". Nient'affatto! Ogni personaggio è un simbolo. Baba [la medium] simboleggia il dubbio, Monica l'amore, i tre ospiti della seduta spiritica simboleggiano la fede, mentre Toby è l'ignoto. Tutte le mie opere hanno un'essenza simbolica, che *bisogna* accettare per comprenderle veramente.

Nella sua prima opera completa, *The Consul* (1950), viene elevato a protagonista uno spirito disincarnato: non si fai mai sentire ed è visto solo come un'ombra sui pannelli di vetro di una porta d'ufficio. Anche qui l'universo di Menotti è popolato di simboli, che riguardano paura, sopravvivenza, amore, pazienza e morte, tutti rappresentati da rifugiati senza dimora, indesiderati e persi in un limbo governato da burocrati senza volto e arredato da archivi colmi di documenti. Eppure il realismo superficiale e la visione pseudo-fotografica dell'opera continuano a richiamare interpretazioni che lo definiscono un esempio di *verismo* stile Broadway. "Ciò è completamente assurdo", afferma Menotti,

Amo il *verismo*, ma da quel punto di vista *The Consul* non ha alcun senso. La gente si chiede, per esempio, "Quando è morto il bambino?" Ma questo non mi *importa*. Per me, è importante che il bambino sia morto e basta. Oppure,

"Perché Magda Sorel non scappa via con il marito?"

Naturalmente sono molte le cose che non hanno significato se si prende alla lettera il libretto. Come può un fuggitivo tornare al consolato in quel modo? Come può essere arrestato lì, mentre è sotto tiro? Questo non è *importante*!

Considerata questa prospettiva, come si può comprendere veramente *The Saint of Bleeker Street*? Come possiamo definire il suo ghetto italiano, con i suoi squallidi appartamenti e le sue feste di strada, le sue processioni religiose e i ristoranti nei sottoscala, i suoi padrini e i suoi compari? Tanto per cominciare, dobbiamo fare a meno di qualsiasi ricordo pittorico, etnico o atmosferico delle opere o dei film sulla mafia ispirati al *verismo*. "Per quanto riguarda Little Italy," afferma Menotti, "non mi importa più di tanto. Avrei potuto ambientare l'opera in qualsiasi altra situazione." Piuttosto che cercare indizi tra i locandieri, i mercanti di bestiame e i *paesani* siciliani della *Cavalleria rusticana*, potremmo richiamarci all'ultima opera di Richard Strauss, *Capriccio*. In questo spunto di conversazione musicale molto delicato, ambientato nelle sale aristocratiche della Francia del diciottesimo secolo, viene posto in discussione un particolare "complesso di problemi", questa volta di natura estetica: l'unione tra parole e musica sul palcoscenico, l'armonia di pensiero ed espressione, la congiunzione di senso e suono. Strauss definisce il tema attraverso due personaggi: il poeta Olivier, loquace sostenitore delle parole, e il compositore Flamand, un non meno eloquente portavoce per la musica. I due rivali si contendono il cuore della contessa Madeleine, loro ispirazione e giudice, a cui viene richiesto di decidere tra i suoi due

ammiratori. Alla fine lei si rifiuta di dirci cosa nasconde nel cuore, perché farlo renderebbe frivola non solo la risposta ma anche lo stesso problema estetico. È sufficiente per Strauss porre la domanda in questa sua opera finale e molto educativa su una questione che preoccupa tutta la vita.

E così è anche per Menotti. "*The Saint of Bleeker Street*", afferma,

parla di fede, di dubbio, e questo è l'elemento importante – non Little Italy. L'amore tra Annina e Michele è semplicemente una metafora della mia anima, perché io sento di avere in me stesso due istinti diversi. Uno riguarda il credere e l'altro il dubitare. La mia teoria è che se hai veramente fede, questo è un dono – che possiedi o meno –, mentre se hai il tipo di mente che dubita, non puoi mai credere del tutto. Questo è il motivo per cui alla fine non c'è riconciliazione. Annina e Michele si amano, perché anche a me piacerebbe essere capace di credere, ma allo stesso tempo non posso rinunciare all'altra parte di me, quella logica. E questo è veramente ciò di cui tratta l'opera.

O no? L'apologia di Menotti è forse una supplica speciale, ricoperta di retorica, non meno astuta di quella delle sue opere, o è uno sguardo nelle attività più profonde del suo processo creativo? L'amore di Michele per la sorella, così carico di conflitto (come lo è l'appassionata devozione fraterna tra Toby e Monica in *The Medium*), esprime forse la "pericolosa dualità" del chiaro "amore innaturale per il metafisico, tipico di uno scettico alla Voltaire," mostrato da Menotti? Oppure nasconde qualcosa di più oscuro e inquietante?

A quarant'anni non ancora compiuti Menotti aveva già raggiunto il successo. *The Consul* gli aveva

permesso di ricevere il primo dei suoi due premi Pulitzer. *Amahl and the Night Visitors* (1951), la prima opera composta in maniera specifica per la televisione, fu trasmessa a livello nazionale a un pubblico che lo considererà un regalo di Natale lungamente atteso. Eppure, sebbene stesse diventando un simbolo dell'opera americana, il compositore deve essersi sentito non meno di uno straniero nel mondo in generale di quanto non si sentisse Michele nel ghetto di Little Italy. Allontanatosi dalla Chiesa cattolica all'età di sedici anni, in seguito al suo arrivo a Filadelfia, il giovane Menotti era perseguitato da problemi spirituali. La sua fede di ragazzo, instillata e nutrita da un prete di parrocchia sulle colline della Lombardia, era stata messa in discussione a Milano, mentre studiava da adolescente presso il conservatorio di quel centro cosmopolita, ed era stata ulteriormente rovinata dal suo successivo trapianto nella vita mondana americana. Mentre l'intelletto di Menotti sbocciava, dubbi crescenti cominciarono a distruggere la sua fede e il successo professionale servì solo a far affiorare quei sentimenti radicati di colpa e di peccato che si portava dentro dall'infanzia. Costretto a riesaminare non solo il suo retaggio religioso ma anche quello musicale ed etnico, Menotti iniziò a mettere in discussione il concetto di santità. Decise così di cercare un santo, non tra quelli incorruttibili da un punto di vista carnale, conservati in altari e reliquiari, e di cui abbondava la sua Italia natia, ma tra quelli in carne e ossa.

Il suo viaggio interiore lo portò nell'inverno del 1951 nella città pugliese di San Giovanni Rotondo, nello sperone dello stivale italo, e da Padre Pio da

Pietrelcina (1887–1968). Padre Pio, il frate cappuccino famoso per i suoi miracoli e per aver sofferto le stigmate della crucifixione di Cristo, era venerato da fedeli che si recavano a frotte nel suo piccolo paesino per vederlo e per toccare le ferite sanguinanti che coprivano le sue mani da entrambi i lati. Per nascondere le ferite, Padre Pio indossava guanti di lana rozza, che toglieva solo quando diceva messa. Nel bel mezzo della celebrazione dell'Eucarestia, gli capitava di cadere in uno stato di trance, rimanendo immobile per diversi minuti, come se stesse assistendo a qualcosa di lontano e di trascendentale. Menotti riuscì ad avere un incontro con il frate, il quale rimproverò al compositore la sua fede incompleta e, in un linguaggio che potrebbe difficilmente essere definito santo, respinse la visita in quanto nata dalla curiosità di una persona alla ricerca di qualcosa su cui divertirsi.

Menotti rimase profondamente ferito dall'incontro. Ancora non del tutto cosciente della vera ragione del suo pellegrinaggio, e avendo sperato che fosse proprio Padre Pio a trovare una soluzione al suo mistero, giudicò l'incontro un fallimento. Cercando il miracolo, era arrivato nella sua terra natia quasi come un penitente alla ricerca del sacro. Avendo trovato solo il profano, tornò in America, suo paese adottivo, come un profugo. *The Saint of Bleeker Street* è il diario di questa odissea.

The Saint of Bleeker Street, la quarta delle cinque opere di Menotti prodotte a Broadway, aprì i battenti il 27 dicembre 1954 con un allestimento che sarebbe durato tre mesi. Le lodi da parte dei critici furono immediate ed entusiaste: "la migliore opera nuova che sia stata ascoltata negli Stati Uniti dai tempi di *Porgy*

and Bess di Gershwin...", "un'esperienza che nessuno dovrebbe mancare...", "Menotti ha instillato nuova vita nel formalismo operatico e lo ha acceso di fede". Ma alcuni esperti, confusi dall'eclettismo di rottura dell'opera, cominciarono a vagare alla deriva. L'uso da parte di Menotti di una *chanson* originale popolare in *The Consul*, registrata da una cantante di nightclub, Mabel Mercer, aveva già fatto inarcare qualche sopracciglio; il suo miscuglio di canti gregoriani abbinati a canzonette nuziali piuttosto volgari (benché in lingua italiana) e ad altre espressioni popolari ora scatenava critiche che, in retrospettiva, ricordano la condanna, priva di senso, rivolta a *Tristan und Isolde* dal critico musicale austriaco Eduard Hanslick. Disorientati dall'ambiente poco familiare di un teatro di Broadway, intimiditi dall'immediatezza dell'opera, ansiosi di definirla in termini stilistici se non in base al suo tema, e incapaci di inserirla nel contesto sicuro della tradizione, alcuni critici fecero leva sulla sua ambientazione italiana per punirla con la logora definizione di *verismo*. Ma con *Suor Angelica* che risuonava ancora nelle loro orecchie, per certi critici fu facile respingere *The Saint of Bleeker Street* come un pastiche pucciniano, melodrammatico e sensazionalistico.

Nel 1965 l'opera fu ripresa dalla New York City Opera. A quel punto era ormai considerata "melodica e affascinante, creata da una mente che ha dimostrato un grande coraggio, in un periodo caratterizzato da trucchi ed espedienti, continuando a proporre un linguaggio espressivo che il pubblico è in grado di comprendere". Un secondo revival prodotto dalla stessa compagnia nel 1976 fece sì che l'opera venisse difficilmente considerata fuorimoda. "Più

invecchia," scrisse Allen Hughes nel *The New York Times*, "e meno anacronistica potrà sembrare." Menotti adottò una visione agnostica riguardo al verdetto finale dei posteri:

Un compositore può avere ragione solo dopo la sua morte. Affinché un'opera sia eccellente deve possedere la qualità della durata. Solo il futuro rivelerà chi ha ragione e chi ha torto... Sospetto che [*The Saint*] sopravviverà a me e ai miei critici.

Dopo *The Saint of Bleeker Street* la maggior parte dell'energia creativa di Menotti si spostò dal palcoscenico lirico verso il Festival dei Due Mondi di Spoleto, da lui fondato nel 1958. Ritornò al mondo dell'opera dieci anni più tardi, ispirato dalla sua fede nell'acume innato e nella ricettività dei bambini, "un pubblico che viene in teatro privo di preconcetti estetici, a cui non importa chi è il compositore e che non fa domande". Cinque opere da un atto furono prodotte proprio per loro tra il 1968 e il 1993. Nel frattempo due figure storiche ispirarono "opere d'epoca" complete per un pubblico più convenzionale. La Spagna del sedicesimo secolo costituì sia l'ambientazione che l'ingrediente essenziale di *Juana la Loca* (1979), basata sulla vita dell'unico figlio sopravvissuto di Ferdinando II e Isabella, e sui tradimenti perpetrati verso quest'ultima dal padre, dal marito e dal figlio. Menotti richiese che un baritono cantasse tutti e tre i ruoli,

perché lei ama lo stesso uomo, in maniera simbolica, fino al momento in cui scopre che l'unico amore infinito è quello di Dio. Se sei benedetto dall'amore divino, questo è l'unico amore puro, e l'unico che non ti tradirà.

Goya (1986), considerato inizialmente come una biografia del pittore spagnolo noto per il suo

opportunismo, era anch'essa intesa come una metafora, questa volta della responsabilità di un artista verso la società e verso la propria arte. "Una delle domande su cui non posso mai fare a meno di soffermarmi", afferma Menotti, "è: cos'è un artista? In che misura è consapevole del mondo e in che misura è responsabile della sua vita come uomo?"

Nel corso delle ultime due decadi Menotti ha elaborato simili conflitti in lavori corali basati su temi apertamente religiosi, tratti dagli scritti, tra gli altri, di San Giovanni della Croce e di Santa Teresa d'Ávila. In *Jacob's Prayer* (1997), ispirata a un verso tratto dal Libro della Genesi, ha descritto la lotta della vita contro l'oscurità assoluta, una lotta in cui, all'età di novant'anni, ora si trova lui stesso coinvolto. "Sto ancora lottando con l'angelo", ha detto durante una recente visita a New York, dove ha partecipato a una proiezione per commemorare il cinquantesimo anniversario della prima mondiale della sua opera più famosa, *Amahl and the Night Visitors*. "Ma non sono ancora ferito. Continuo solo a combattere. Ed è una lotta, con i suoi alti e bassi." Tuttavia, il palcoscenico lirico, da lui così arricchito, avrà poche probabilità di vedere allestite altre opere da lui composte. "Non compongo più opere", spiega Menotti,

perché ora non mi importa più di nulla. Ho rinunciato alla vita. Non provo rabbia per nulla. Non sono innamorato. Non ho risolto i problemi della mia fede o della Chiesa. I punti interrogativi sono ancora tutti qui, ma non mi inquietano più.

© 2002 Joel Honig

Traduzione: Emily Stefania Coscione

Sinossi**Atto I, Scena 1**

Il pomeriggio di Venerdì Santo in un appartamento di uno stabile di Little Italy, a New York

Un gruppo di vicini di casa di Annina sono raccolti attorno ad Assunta, intenta a recitare una litania alla Vergine Maria. Un giovane dà un'occhiata furtiva nella porta semi aperta della camera da letto di Annina e descrive ai fedeli le visioni della ragazza malata. Carmela e Assunta cercano di assicurare Maria Corona, che ha portato con sé il figlio muto e che si dimostra scettica riguardo ai poteri miracolosi di Annina. Ne risulta una disputa che viene interrotta dal prete Don Marco, seguito da due vicini che trasportano Annina, in preda ad una trance, dalla sua stanza fino ad una sedia. Come se stesse assistendo alla Crucifixione, la ragazza si muove attraverso la folla prostrata in ginocchio, descivendo la Passione di Gesù Cristo. Un grido stridulo pone fine al suo monologo e Annina si riversa sui cuscini, aprendo lentamente le mani stremate e rivelando le stigmate. Cercando di toccare con fare isterico le sue ferite sanguinanti, i vicini circondano Annina. Arriva suo fratello Michele, il quale, disgustato dal comportamento dei vicini, li caccia via. Lasciato solo con Don Marco, l'agnostico Michele si prende gioco delle allucinazioni della sorella, definendole fissazioni di una mente malata. Dove è Dio, si chiede Michele, mentre l'umanità affonda nella povertà, nella fame e nella malattia?

Atto I, Scena 2

Il settembre seguente, in un lotto deserto fiancheggiato da case

Annina e la sua migliore amica Carmela sono intente

ad ultimare un costume d'angelo per una bambina piuttosto irrequieta, mentre Assunta culla il figlio cantando una ninna nanna. Carmela confessa ad Annina di essersi fidanzata con Salvatore e Annina le racconta un sogno in cui San Pietro le ha rivelato che trascorrerà l'eternità in Paradiso. Maria Corona si precipita ad avvertire Annina che Michele è in pericolo perché ha proibito alla sorella di partecipare alla festa di San Gennaro*. Michele arriva e giura di portare Annina in un paradiso terreno in cui regna l'amore umano. Un gruppo di uomini immobilizza Michele, lo picchia e lo lega a una staccionata. Sollevando sulle loro spalle Annina, spaventata e indifesa, la portano in processione tra i saluti festosi della folla. Desideria, l'amante di Michele, arriva e libera l'amato in lacrime, baciandolo appassionatamente mentre la processione scompare all'orizzonte.

Atto II

Il maggio seguente, in un ristorante italiano situato nelle vicinanze

Gli ospiti fanno a gara nel brindare alla felicità dei nuovi sposi Carmela e Salvatore. Respinta come una poco di buona dalla comunità, Desideria arriva e prega Michele di dar prova del suo amore per lei, accompagnandola alla festa che si sta svolgendo nella sala accanto. Don Marco cerca di convincere l'impetuoso Michele a non accompagnare l'intrusa non gradita, almeno per il bene di Annina. Affrontando con aria di sfida la folla ostile, Michele accusa tutti con rabbia di essere rimasti intrappolati tra due mondi, il vecchio e il nuovo, non appartenendo a nessuno dei due, eppure rimanendo prigionieri di entrambi. Lasciata sola con Michele, Desideria lo

accusa di essere innamorato della sorella. Infuriato, Michele prende un coltello dal bar, pugnala Desideria e fugge. Mentre Annina è intenta a pregare con Desideria, ormai morente, si ode il suono lontano delle sirene della polizia.

Atto III, Scena 1

L'edicola di Maria Corona in una stazione deserta della metropolitana

Maria Corona consola la sofferente Annina che sta aspettando nervosa il fratello in fuga. Al suo arrivo, accompagnato da Don Marco, lei lo prega di costituirsi e gli annuncia di volersi fare monaca. La reazione inorridita di Michele è contrastata dalla stoica Maria Corona, la cui fede nel destino viene confermata dall'oroscopo letto nelle riviste vendute in edicola. Michele implora Annina di aiutarlo ma lei non ascolta le sue preghiere. In grado ora di ascoltare solo la voce di Dio, dice al fratello che lei può sperare di salvare la sua anima, ma non la sua vita. Maledicendo la sorella, Michele scappa via.

Atto III, Scena 2

Una settimana dopo, nell'appartamento di Annina

Mentre un gruppo di donne recita in ginocchio l'Agnus Dei, Annina è in attesa di ricevere dalla Chiesa il permesso di prendere il velo. Carmela dà ad Annina il suo abito da sposa e Don Marco, arrivata la lettera con il permesso concesso dalla Chiesa, si prepara al sacro rito. Mentre giunge voce che il fratello si sta aggirando nelle vicinanze, Annina prega che le rimanga abbastanza forza in quelli che sono i suoi ultimi momenti. Vestita come una sposa, Annina appare sulla porta reggendo una candela e viene

condotta ad un paravento su cui bussa tre volte. Una suora prende la candela e rimuove il velo da sposa. Annina si prostra a terra con le braccia allargate a forma di croce e viene ricoperta con un panno nero. Sul finire del rito, Michele si precipita nella stanza e implora la sorella di ritornare al mondo, ma è troppo tardi. Alzatasi, Annina compie alcuni passi verso Don Marco, poi si abbatte sul pavimento. Mentre Carmela sorregge il corpo inanimato di Annina, Don Marco si china su di lei e le infila un anello al dito, unendo la sposa di Cristo al suo sposo celeste. Michele si allontana lentamente, sconfitto, ma conservando ancora la sua arroganza.

© 2002 Joel Honig

Traduzione: Emily Stefania Coscione

*San Januarius, patrono di Napoli, fu decapitato nella vicina Pozzuoli il 19 settembre 305, durante le persecuzioni dell'imperatore Diocleziano, a causa della sua fede cristiana. Secondo una credenza popolare, nei giorni della ricorrenza, ciò che è ritenuto essere il sangue del santo si scioglie nella cattedrale, segno propiziatario che nessuna calamità civica si abatterà su Napoli.

La Festa di San Gennaro, celebrata ogni anno, dal 1927, dalla comunità italiana nelle strade di New York, è un evento culturale e culinario che dura undici giorni e attrae migliaia di visitatori. Si conclude con una processione durante la quale la statua di San Gennaro viene trasportata nelle strade di Little Italy.

Julia Melinek, soprano, ha studiato presso il Royal Northern College of Music e l'Actor's Centre di Londra. Ha interpretato il ruolo di protagonista in *The Saint of Bleeker Street* di Menotti al Festival di

Spoletto per la direzione di Richard Hickox, e i ruoli di Manon Lescaut, Madama Butterfly e Nella (*Gianni Schicchi*) per la English National Opera. Altri ruoli comprendono Musetta (*La bohème*) per la New Israeli Opera, Donna Elvira (*Don Giovanni*) per la English Touring Opera e la Garsington Opera, Donna Anna (*Don Giovanni*) con Sir Colin Davis, Fenena (*Nabucco*) con Sir Edward Downes, Giorgetta (*Il tabarro*) e Tatiana (*Eugenio Onieghin*) per la British Youth Opera. Compare regolarmente nelle sale da concerto internazionali come la Royal Festival Hall, Royal Albert Hall, Bridgewater Hall e Barbican Centre. La sua discografia comprende *Muero porque no muero* di Menotti per Chandos.

Il tenore gallese **Timothy Richards** ha studiato presso il Welsh College of Music and Drama e il Royal Northern College of Music. Nel 1996 ha vinto la Towyn Roberts Scholarship della Royal National Eisteddfod of Wales e ha debuttato a livello professionale nel 1998 nella parte di Alfredo (*La traviata*) per la Welsh National Opera. Si è esibito nei migliori teatri operistici europei, tra cui il Semperoper di Dresda, il Theater Basel in Svizzera, la Norske Opera di Oslo, il Teatro Reale Danese di Copenhagen e la Oper Leipzig. I suoi ruoli includono Rodolfo (*La bohème*), il Duca (*Rigoletto*), un Cantante (*Der Rosenkavalier*), Nemorino (*L'elisir d'amore*), Ismaele (*Nabucco*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*) e Fenton (*Falstaff*). Il suo repertorio concertistico e di oratorio comprende i *Requiem* di Mozart e Verdi, *Elijah* di Mendelssohn, *Die Schöpfung* di Haydn, *Messiah* di Handel e *Stabat Mater* di Rossini.

Considerata uno dei più importanti mezzosoprano lirici della Gran Bretagna, **Pamela Helen Stephen** si è esibita con le principali compagnie operistiche britanniche, con la Los Angeles Opera e in occasione dei festival di Wexford, Spoleto, Saint Endellion ed Edimburgo, in un repertorio che comprende Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Octavian (*Der Rosenkavalier*), il Compositore (*Ariadne auf Naxos*), Cathleen (*The Rising of the Moon* di Nicholas Maw) e Desideria (*The Saint of Bleeker Street*). Il suo vasto repertorio concertistico comprende *The Dream of Gerontius* e *Sea Pictures* di Elgar, *Stabat Mater* di Rossini, *Chants d'Auvergne* di Canteloube e *Spring Symphony* di Britten. Le sue tante incisioni comprendono i ruoli di Nancy (*Albert Herring*) e Sonya (*Guerra e pace*), e l'edizione integrale delle *Messe* di Haydn in corso di realizzazione con la Collegium Musicum 90, diretta dal marito Richard Hickox.

Il baritono basso americano **John Marcus Bindel** vanta una prestigiosa reputazione acquisita rapidamente negli Stati Uniti e in Europa, dove ha debuttato con la Oper Altenburg. Nell'estate 2001 si è esibito al Festival di Spoleto nel ruolo di Don Marco in *The Saint of Bleeker Street*. Tra i numerosi personaggi da lui interpretati figurano Klingsor (*Parsifal*), Ferrando (*Il trovatore*), il Commendatore (*Don Giovanni*), Colline (*La bohème*) e Friend Ed (*Burning Bright*), con compagnie operistiche come The Washington Opera, New York City Opera e Opera de Bellas Artes di Città del Messico. Ha partecipato anche alle rappresentazioni dei *Requiem* di Fauré e di Durufié, del *Messiah* di Handel e dei valzer di *Neue Liebeslieder* di Brahms. Bindel si è laureato presso la

Southwest Texas State University e ha conseguito un Master in Musica presso la Northwestern University.

Nata a Parigi, **Sandra Zeltzer** ha studiato con Christiane Eda-Pierre al Conservatorio di Parigi e alla Guildhall School of Music and Drama di Londra. Ha debuttato al Royal Opera House di Covent Garden nel ruolo di Despina (*Così fan tutte*). I personaggi da lei interpretati includono Natasha (*Guerra e pace*) per la English National Opera e Donna Elvira (*Don Giovanni*) per la Glyndebourne Festival Opera. Altri ruoli comprendono Lauretta (*Gianni Schicchi*), Micaela (*Carmen*), Arminda (*La finta giardiniera*), Leila (*Les Pêcheurs de perles*), il ruolo di protagonista in *Linda di Chamounix* di Donizetti e Marzelline (*Fidelio*). Si è esibita per il Festival di Spoleto negli Stati Uniti e in Italia (in occasione del quale ha interpretato il ruolo di Carmela in *The Saint of Bleeker Street* di Menotti), alla Opéra-Comique di Parigi, nei Paesi Bassi e in Nuova Zelanda. Si esibisce inoltre con grande successo anche in veste di artista da recital e concerto.

Il soprano **Amelia Farrugia** ha iniziato la sua carriera nel teatro musicale nel 1990. Ha vinto tutti i principali concorsi per cantanti in Australia e nel 1995 è stata una delle vincitrici delle Metropolitan Opera National Council Auditions, a New York. Nel 1994 ha debuttato con la Opera Australia nel ruolo di Casilda (*The Gondoliers*) e da allora si è esibita in molti ruoli con la stessa compagnia, tra cui Adele (*Die Fledermaus*), Adina (*L'elisir d'amore*), Nannetta (*Falstaff*), Musetta (*La bohème*), Susanna (*Le nozze di Figaro*) e Tytania (*A Midsummer Night's Dream*).

Amelia Farrugia è apparsa frequentemente in televisione e si è esibita in un recital con tutte le orchestre sinfoniche australiane e, nel 2000, presso il Consolato Australiano di New York. Nel 2001 ha debuttato in Europa nel ruolo di Maria Corona in *The Saint of Bleeker Street* al Festival di Spoleto.

Il mezzosoprano **Yvonne Howard** ha studiato presso il Royal Northern College of Music e le sue prime esibizioni comprendono il ruolo di protagonista in *La Cenerentola* per la English Touring Opera, Marcellina in *Le nozze di Figaro* per la Glyndebourne Touring Opera e Fricka e Waltraute in *Ring Saga* con la City of Birmingham Touring Opera. Dal suo debutto effettuato presso la Royal Opera House di Covent Garden nel ruolo di Mercedes nella *Carmen*, si è esibita in una varietà di ruoli per tutte le principali compagnie operistiche britanniche, nei teatri di tutta Europa e arrivando fino a São Paulo, Tel Aviv e New York. Tra le sue incisioni si ricordano i ruoli nell'edizione integrale di *Troilus and Cressida* di Walton e nel *Boris Godunov* (una raccolta di estratti) per Chandos. Appare nella versione cinematografica dell'opera *The Death of Klinghoffer* di John Adams.

Nato negli Stati Uniti, **Vitali Rozyanko** si è esibito in molti ruoli sotto la guida di direttori come Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Kenneth Montgomery, Robert Spano e John Fiore. Il suo repertorio operistico comprende Baron Douphol (*La traviata*), Sciarone (*Tosca*), Don Fernando (*Fidelio*), Mr Bluff (*The Impresario*), Tarquinius (*The Rape of Lucretia*), Conte Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Nardo (*Die Gärtnerin aus Liebe* [La finta giardiniera] di

Mozart), *Le Gendarme (Les Mamelles de Tirésias)*, oltre al Commissario Imperiale (*Madama Butterfly*) in un concerto per il venticinquesimo anniversario della collaborazione di Seiji Ozawa con la Boston Symphony Orchestra. Ha recitato nel ruolo di Guglielmo (*Così fan tutte*) in occasione dell'Aldeburgh Festival, Harlequin (*Ariadne auf Naxos*) all'Opera Colorado, Schaunard (*La bohème*) alla Boston Lyric Opera e Salvatore (*The Saint of Bleecker Street*) al Festival di Spoleto.

Su richiesta di Gian Carlo Menotti, nel 1994 Donald Nally creava il **Coro del Festival di Spoleto** riunendo i migliori professionisti di Filadelfia e degli Stati Uniti. Il Coro si è affermato ben presto con il nome di Bridge Ensemble a Filadelfia, con l'interpretazione di molte prime mondiali, la registrazione di un CD intitolato *Choral Music of Longing and Lament*, la collaborazione con il Pennsylvania Ballet e la partecipazione al Gala del concorso internazionale per cantanti di Luciano Pavarotti. Il gruppo ha partecipato sei volte al programma *The First Art* della National Public Radio, tra cui "The Best of Our Broadcasts". Donald Nally dirige anche il coro dell'Opera Company di Filadelfia e quello della storica Saint Mark's Church, sempre a Filadelfia, oltre alla Choral Arts Society di Filadelfia, che si esibisce regolarmente con la Philadelphia Orchestra. Ultimamente è stato direttore ospite a Santa Fé, San José, Siena e Firenze. Un critico di Filadelfia ha apprezzato le interpretazioni del Bridge Ensemble/Coro del Festival di Spoleto considerandole "tra le migliori di qualunque stagione in qualunque città", e il *Corriere della Sera* lo ha definito "Coro magico".

L'**Orchestra del Festival italiano di Spoleto** vanta una prestigiosa tradizione di qualità da oltre quarant'anni e oggi è considerata una delle migliori orchestre di festival del mondo. Con il suo organico di eccezionale valore artistico e flessibilità è apprezzata dalla critica di tutto il mondo per le magistrali interpretazioni di un repertorio operistico e sinfonico che spazia dal barocco alla musica contemporanea.

Dal 1958, ogni anno funge da orchestra residente del Festival di Spoleto in Italia, eseguendo concerti, musica operistica, sinfonica e cameristica e jazz in collaborazione con importanti artisti del mondo musicale. Tra i direttori e solisti che sono comparsi con l'Orchestra vanno ricordati Thomas Schippers, Zubin Mehta, Sviatoslav Richter, Plácido Domingo, Julius Rudel, Renée Fleming, Ivo Pogorelich, Spiros Argiris, Jean-Yves Thibaudet, Rafael Frühbeck de Burgos, Luciano Pavarotti e Christian Badea. L'attuale Direttore musicale dell'Orchestra è il famoso direttore britannico Richard Hickox, Direttore stabile della BBC National Orchestra of Wales.

L'Orchestra del Festival italiano di Spoleto svolge anche un'importante attività teatrale e si è esibita con registi quali Luchino Visconti, Samuel Barber, Franco Zeffirelli, Louis Malle, Gian Carlo Menotti, Roman Polanski e Patrice Chéreau.

Costituita da giovani professionisti provenienti dall'America del Nord e dall'Europa, l'Orchestra riunisce elementi delle principali orchestre del mondo, tra cui la New York Philharmonic, The Metropolitan Opera Orchestra, Orpheus Chamber Orchestra, New York City Opera Orchestra, Orchestra of St Luke's, Dallas Symphony Orchestra, Houston Grand Opera Orchestra, New Jersey Symphony Orchestra, Los

Angeles Chamber Orchestra e Boston Symphony Orchestra.

I concerti estivi annuali dell'Orchestra sono eventi importanti nel calendario dei festival europei e vengono trasmessi a un pubblico radiotelevisivo di centinaia di migliaia di persone in tutta Europa.

Le ultime registrazioni dell'Orchestra del Festival italiano di Spoleto per Chandos comprendono un'apprezzata versione di *Guerra e pace* di Prokof'ev e dischi di brani orchestrali e vocali di Gian Carlo Menotti.

Richard Hickox, uno dei direttori d'orchestra più rispettati e versatili della Gran Bretagna, ha al suo attivo tre premi *Gramophone*, un premio *Grammy*, il *Deutsche Schallplattenpreis* e il *Diapason d'Or*. Ha diretto le principali orchestre del Regno Unito e interviene regolarmente ai festival di Aldeburgh, Bath e Cheltenham e ai Promenade Concerts della BBC. Ha fondato il Collegium Musicum 90 con Simon Standage nel 1990. Direttore stabile della BBC National Orchestra of Wales dal settembre 2000, è anche Direttore musicale della City of London Sinfonia, da lui fondata nel 1971. È stato Direttore artistico della Northern Sinfonia, di cui oggi è Conductor Emeritus, e

Direttore ospite della London Symphony Orchestra. Spesso dirige importanti orchestre in Europa, Giappone e America del Nord.

Gli impegni teatrali rappresentano una parte importante delle sue attività; oltre ad apparizioni come ospite con la Royal Opera, Covent Garden e l'Opera di Vienna, ha registrato diverse opere dal vivo al Festival di Spoleto in Italia, di cui è Direttore musicale.

Per la sua attività eclettica, Richard Hickox ha ricevuto numerosi premi, oltre a riconoscimenti per il suo contributo alla vita musicale britannica. Le sue attente programmazioni hanno conquistato la fantasia del pubblico e della critica. Particolarmente memorabili sono stati il ciclo completo di sinfonie di Vaughan Williams al Barbican Centre, un festival di musiche di Britten presso la Royal Festival Hall e la prima mondiale di diverse opere di Sir John Tavener.

I prossimi progetti del direttore con Chandos, per cui ha già effettuato oltre 150 registrazioni, comprendono opere di Britten, le ultime sinfonie e le prime messe di Haydn, il completamento di una serie su Grainger e un ciclo di sinfonie di Vaughan Williams attualmente in lavorazione.

Desideria and Michele, Act II



Annina and Maria Corona,
Act III, Scene 1



La Sainte de Bleecker Street

Acte I

Premier tableau

Un logement avec eau froide seulement dans un immeuble ancien de Bleecker Street. Au fond, la porte donnant sur l'entrée de l'immeuble. Côté jardin, une porte menant à la chambre d'Annina. A côté, un petit autel surchargé d'ornements, portant une image monochrome de la Vierge. Côté cour, un fourneau et un lit en fer. A l'ouverture du rideau, un groupe de voisins, les uns debout, les autres agenouillés, entoure Assunta qui chante la Litanie. Tous sont tournés vers la porte entrouverte de la chambre d'Annina.

[Introduction]

Assunta

Rosa Mystica,
turris davidica,
turris eburnea,
domus aurea,
foederis arca,
janua coeli,
stella matutina,
salus infirmorum,
refugium peccato...

Chœur des voisins

Ora pro nobis, etc.

Un jeune homme (*allant sur la pointe des pieds épier à la porte*)

Chut! Psitt!

Le chœur

Que vois-tu?

Pourquoi ne l'amènent-ils pas ici?

On a suffisamment attendu.

Die Heilige der Bleecker Street

Akt I

1. Bild

Eine ärmliche Wohnung in einer Mietskaserne der Bleecker Street. Im Hintergrund die Wohnungstür, die in den Flur führt. Rechts die Tür zu Anninas Schlafzimmer. Daneben ein kleiner, reich geschmückter Hausaltar mit einer monochromen Abbildung der Mutter Gottes. Links ein Kochherd und ein eisernes Bettgestell. Als der Vorhang aufgeht, umgeben einige Nachbarn, teils stehend, teils kniend, Assunta, die die Litanei betet. Alle sind der halb geöffneten Tür von Anninas Zimmer zugewandt.

[Einleitung]

Assunta

Rosa mystica,
turris davidica,
turris eburnea,
domus aurea,
foederis arca,
janua coeli,
stella matutina,
salus infirmorum,
refugium peccato ...

Chor der Nachbarn

Ora pro nobis usw.

Ein junger Mann (*schleicht zur Schlafzimmertür und guckt hinein*)

Schl! Pst!

Chor

Was siehst du?

Warum bringt man sie nicht heraus?

Wir warten schon eine Ewigkeit.

COMPACT DISC ONE

The Saint of Bleecker Street

Act I

Scene 1

A cold-water flat in the tenements of Bleecker Street. Upstage, the entrance from the hallway. Stage right, a door leading to Annina's bedroom. Next to it a small, heavily adorned altar displaying a monochrome picture of the Virgin. Stage left, a kitchen stove and an iron bed. As the curtain opens, a group of neighbours, some standing, some kneeling, are grouped around Assunta, who is chanting the Litany. They are all facing the half-open door of Annina's room.

1 [Introduction]

Assunta

Rosa Mystica,
turris davidica,
turris eburnea,
domus aurea,
foederis arca,
janua coeli,
stella matutina,
salus infirmorum,
refugium peccato...

Chorus of Neighbours

Ora pro nobis, etc.

A Young Man (*tiptoes to the bedroom door and peeks through*)

Sh! Pst!

Chorus

What do you see?

Why don't they bring her out?

We've waited long enough.

La Santa di Bleecker Street

Atto I

Scena 1

Un freddo appartamento in uno stabile di Bleecker Street. Verso il fondo della scena, l'entrata dal corridoio. A destra, la porta della camera da letto di Annina. Accanto ad essa, un piccolo altare ornato da un ritratto monocromatico della Vergine. A sinistra, un cucinino e un letto di ottone. All'apertura del sipario, un gruppo di vicini di casa, alcuni in piedi, altri in ginocchio, sono raccolti intorno ad Assunta, intenta a recitare la Litanìa. Si trovano tutti di fronte alla porta semiaperta della stanza di Annina.

[Introduzione]

Assunta

Rosa Mystica,
turris davidica,
turris eburnea,
domus aurea,
foederis arca,
janua coeli,
stella matutina,
salus infirmorum,
refugium peccato...

Coro di Vicini

Ora pro nobis, ecc.

Un Giovane (*va in punta di piedi verso la porta della camera da letto e dà una sbirciatina*)

Psss!

Coro

Cosa vedi?

Perché non la fanno uscire?

Abbiamo aspettato abbastanza.

Un jeune homme
Elle remue, elle pleure.

Le chœur
Elle remue, elle pleure.

Un jeune homme
Ils la maintiennent de force, lui essuient les joues.

Le chœur
Ils lui essuient les joues.

Un jeune homme
Ils l'ont installée sur sa chaise.
Ses yeux sont vitreux comme ceux des morts.

Le chœur
Attention, ils vont te voir. Reviens vite.
Tu ferais mieux de fermer cette porte!

Un jeune homme
Elle gémit, elle crie...

Le chœur
Elle gémit, elle crie...

Un jeune homme
...comme si une grande souffrance la consumait.

Le chœur
...comme si elle souffrait.

Un jeune homme
Je crois que ses visions ont commencé.

Le chœur (hommes)
Ses visions ont commencé.
Pourquoi ne l'amènent-ils pas ici?

Le chœur (femmes)
Oh, sainte Annina, fille du Christ,
tu supportes Sa Passion, tu supportes Sa Lumière.

Le chœur (hommes et femmes)
Viens nous bénir, viens nous guérir. Viens!

Der junge Mann
Sie bewegt sich, sie weint.

Chor
Sie bewegt sich, sie weint.

Der junge Mann
Sie halten sie fest, sie trocknen ihre Wangen.

Chor
Sie trocknen ihre Wangen.

Der junge Mann
Sie haben sie in ihren Stuhl gesetzt.
Ihre Augen sind glasig, wie die einer Toten.

Chor
Paß auf. Man wird dich sehen. Zurück!
Mach lieber die Tür zu!

Der junge Mann
Sie stöhnt, sie weint ...

Chor
Sie stöhnt, sie weint ...

Der junge Mann
... als ob sie furchtbare Schmerzen hätte.

Chor
... als ob sie Schmerzen hätte.

Der junge Mann
Mir scheint, ihre Visionen fangen an.

Männerchor
Ihre Visionen fangen an.
Warum bringt man sie nicht heraus?

Frauenchor
Oh Sancta Annina, Tochter in Christo,
du erduldest Seine Passion, du trägst Sein Licht.

Chor
Komm und segne uns, komm und heile uns. Komm!

A Young Man
She moves, she weeps.

Chorus
She moves, she weeps.

A Young Man
They hold her down, they wipe her cheeks.

Chorus
They wipe her cheeks.

A Young Man
They have moved her to her chair.
Her eyes are glassy like the dead.

Chorus
Watch out. They'll see you. Run back.
Better close the door!

A Young Man
She moans, she cries...

Chorus
She moans, she cries...

A Young Man
...as if in great consuming pain.

Chorus
...as if in pain.

A Young Man
I believe her visions have begun.

Chorus (Men)
Her visions have begun.
Why don't they bring her out?

Chorus (Women)
Oh, Saint Annina, daughter of Christ,
you bear His passion, you bear His light.

Chorus (Men and Women)
Come and bless us, come and heal us. Come!

Un Giovane
Si muove, piange.

Coro
Si muove, piange.

Un Giovane
La tengono giù, le asciugano le guance.

Coro
Le asciugano le guance.

Un Giovane
L'hanno spostata fino alla poltrona.
I suoi occhi sono vitrei come quelli di un morto.

Coro
Sta' attento. Ti vedranno. Torna qui.
Meglio chiudere la porta!

Un Giovane
Si lamenta, piange...

Coro
Si lamenta, piange...

Un Giovane
...come se stesse soffrendo in maniera indicibile.

Coro
...come se stesse soffrendo.

Un Giovane
Credo che siano iniziate le sue visioni.

Coro (Uomini)
Le sue visioni sono iniziate.
Perché non la portano fuori?

Coro (Donne)
Oh, Santa Annina, figlia di Cristo,
Tu porti la Sua passione, tu porti la Sua luce.

Coro (Uomini e Donne)
Vieni a benedirci, vieni a guarirci. Vieni!

Maria Corona (*une femme pitoyable, entre deux âges, pauvrement vêtue; son fils, idiot et muet, la tient par la jupe comme il le fera tout au long de l'opéra*)
Bon... j'en ai assez d'attendre!
Depuis ce matin que je suis là...
J'ai mal aux genoux.

Assunta

Ne sois pas bête.
Ils vont l'amener ici d'une minute à l'autre.

Maria Corona

Mon pauvre enfant n'a rien eu à manger de toute la journée.
Et puis, qui peut me promettre qu'il sera guéri?
On entend toujours parler de ces miracles...
Et puis... rien n'arrive.

Assunta

Tu n'as pas honte!
Comment peux-tu espérer la guérison de ton enfant si tu n'as pas la foi?

Carmela

Regarde-moi! Je suis restée trois ans sans pouvoir marcher.

Assunta (*désignant un vieil homme dans la foule*)
Il était aveugle et elle lui a rendu la vue.

Carmela

Aucun doute, c'est une sainte.
Chaque Vendredi saint, elle souffre la Passion de Notre Seigneur.

Assunta

Et ce n'est pas tout, ce n'est pas tout.

Carmela

Un jour, elle a vu saint Michel et deux jeunes archanges.
Un jour, elle a vu les saints et les anges faire le tour du trône de Notre Seigneur en chantant et dansant.

Assunta

Un jour, elle a vu saint Pierre avec les clés du Paradis.

Maria Corona (*eine jämmerliche, schäbig gekleidete Frau mittleren Alters; ihr stummer, geistesschwacher Sohn hält sich an ihrem Rock fest, den er im Verlauf der ganzen Oper nicht losläßt*)
Also ... Ich habe das Warten satt!
Ich bin seit heute morgen hier ...
Mir tun die Knie weh.

Assunta

Sei nicht so dumm.
Gleich wird man sie herausbringen.

Maria Corona

Mein armes Kind hat den ganzen Tag nichts gegessen.
Wer verspricht mir denn, daß mein Kind kuriert wird?
Man hört immer von diesen Wundertaten ...
Und dann ... geschieht nichts.

Assunta

Schäm dich!
Meinst du, dein Kind kann kuriert werden, wenn du nicht daran glaubst?

Carmela

Schau mich an! Drei Jahre lang konnte ich nicht gehen.

Assunta (*zeigt auf einen alten Mann in der Menge*)
Er war blind und sie hat ihm das Gesicht wiedergegeben.

Carmela

Ganz gewiß ist sie eine Heilige.
Jeden Karfreitag erleidet sie die Passion unseres Herrn.

Assunta

Und das ist nicht alles, das ist nicht alles.

Carmela

Sie hat Sankt Michael gesehen, mit zwei jungen Erzengeln.
Sie hat die Heiligen und Engel gesehen, die um den Thron des Herrn sangen und tanzten.

Assunta

Sie hat Sankt Petrus mit den Schlüsseln des Himmels gesehen.

Maria Corona (*a pathetic, middle aged woman, shabbily dressed; her dumb, idiot son is holding onto her skirt, as he does throughout the opera*)
Well... I'm tired of waiting!
I've been here since this morning...
My knees hurt.

Assunta

Don't be a fool.
They'll bring her out any minute.

Maria Corona

My poor child has had nothing to eat all day.
Besides, who can promise that my child will be cured?
One always hears about these miracles...
Then... nothing happens.

Assunta

Shame on you!
How do you expect your child to be cured if you have no faith?

Carmela

Look at me! For three years I couldn't walk.

Assunta (*pointing to an old man in the crowd*)
He was blind and she made him see again.

Carmela

There's no doubt, she's a saint.
Ev'ry Holy Friday she suffers the Passion of Our Lord.

Assunta

And that is not all, that is not all.

Carmela

Once she saw Saint Michael with two young archangels.
Once she saw the saints and the angels sing and dance all around the throne of Our Lord.

Assunta

Once she saw Saint Peter with the Keys of Heaven.

Maria Corona (*una donna di mezza età, dall'aria patetica e vestita in maniera trasandata; il suo bambino, muto ed idiota, è attaccato alla sua gonna, e così rimane per tutta la durata dell'opera*)
Bè... sono stanca di aspettare!
Sono qui da questa mattina...
Mi fan male le ginocchia.

Assunta

Non essere sciocca.
La porteranno fuori presto.

Maria Corona

Il mio povero bambino non ha mangiato nulla tutto il giorno.
Comunque, chi può garantire che il mio bambino sarà guarito?
Si sente sempre parlare di questi miracoli...
Ma poi... non succede nulla.

Assunta

Vergognati!
Come puoi aspettarti che il tuo bambino venga guarito se non hai fede?

Carmela

Guardatemi! Per tre anni non ho potuto camminare.

Assunta (*indicando un vecchio nella folla*)
Lui era cieco e lei gli ha ridato la vista.

Carmela

Non ci sono dubbi, è una santa.
Ogni Venerdì Santo soffre la Passione di Nostro Signore.

Assunta

E non è tutto, non è tutto.

Carmela

Una volta ha visto San Michele con due giovani arcangeli.
Un'altra volta ha visto i santi e gli angeli che cantavano e ballavano attorno al trono di Nostro Signore.

Assunta

Una volta ha visto San Pietro con le Chiavi del Paradiso.

Un jour, la Sainte Vierge lui est apparue et lui a dit de toujours prier Son Fils.

Carmela

Un jour où elle pria, le Diable est venu mettre le feu à ses vêtements.

Assunta

Partout où elle va, elle répand le plus doux parfum de fleurs.

Carmela et Assunta

C'est une colombe, une flamme brûlante,
c'est un lys, une vague rafraîchissante,
c'est l'élue!

Un jour, son frère Michele a maudit la Vierge Marie, et le jour même on a vu l'image sur ce mur verser des larmes de sang.

Maria Corona

Mon pauvre enfant devra-t-il donc mourir de faim pendant que nous passons la journée à attendre? Si elle peut faire tous ces miracles, très bien, qu'on les voie.

(La dispute entre les deux femmes s'envenime jusqu'à ce qu'elles en viennent presque aux mains.)

Le chœur

Elle sera bientôt là.

Les yeux si fous, si pâles les joues.

Regardez, Seigneur, Votre enfant.

Consumée d'amour, elle vit dans l'attente.

Oh, aveuglez ses yeux de visions saintes,
et percez-lui les mains de blessures sacrées.

Ô, sainte Annina, fille du Christ,

tu supportes Sa Passion, tu supportes Sa Lumière.

Viens nous bénir, viens nous guérir. Viens!

Le froid a soudain envahi la pièce.

La lumière a changé, l'horloge s'est arrêtée.

Le plus doux des parfums emplit l'air.

Je me sens mal, je vais défaillir.

Die Mutter Gottes ist ihr erschienen und trug ihr auf, immer zu ihrem Sohn beten.

Carmela

Einmal kam der Teufel, als sie betete, und steckte ihre Kleidung in Brand.

Assunta

Wo sie geht, duftet es süß nach Blumen.

Carmela und Assunta

Sie ist eine Taube, eine helle Flamme,
sie ist eine Lilie, eine kühlende Welle,
sie ist die Auserwählte!

Einmal verfluchte ihr Bruder Michele die Jungfrau und an diesem Tag sah jemand, wie dieses Bild an der Wand blutige Tränen weinte.

Maria Corona

Also muß mein armes Kind hier verhungern, während wir hier den ganzen Tag lang warten? Wenn sie wirklich diese Wunder vollbringen kann, soll sie es zeigen.

(Der Streit der beiden Frauen wird immer hitziger; sie werden fast handgreiflich.)

Chor

Sie kommt bald.

Ihre Augen so wild, ihre Wangen so blaß.

Herrgott, blick herab auf Dein Kind.

Verzehrt vor Liebe, wartet sie.

Oh, blende ihre Augen mit heiligem Gesicht
und durchbohre ihre Hände mit heiligen Wunden.

Oh Sancta Annina, Tochter in Christo,

du erduldest Seine Passion, du trägst Sein Licht.

Komm und segne uns, komm und heile uns. Komm!

Plötzlich wird es kalt im Zimmer.

Das Licht ist ganz anders, die Uhr steht still.

Ein süßer Duft erfüllt die Luft.

Mir ist nicht wohl, mir vergehen die Sinne.

Once the Holy Virgin appeared to her and said she must always pray to Her Son.

Carmela

Once as she was praying the Devil came and set her clothes on fire.

Assunta

Always where she goes one can smell the sweetest scent of flowers.

Carmela and Assunta

She's a dove, she's a burning flame,
she's a lily, she's the cooling wave,
she's the chosen one!

Once her brother Michel' cursed the Virgin Mary and that very day someone saw that image there on the wall weep tears of blood.

Maria Corona

Must my poor child die of hunger, then, while we wait here all day? If she can work all these miracles, all right, let's see them.

(The quarrelling of the two women grows in intensity until they almost come to blows.)

Chorus

She soon will come.

Her eyes so wild, so pale her cheeks.

Look down, O Lord, upon Your child.

Consumed by love, she lies in wait.

Oh, blind her eyes with holy sight
and pierce her hands with sacred wounds.

Oh, Saint Annina, daughter of Christ,

you bear His Passion, you bear His Light.

Come and bless us, come and heal us. Come!

A sudden chill has filled the room.

The light has changed, the clock is still.

The sweetest perfume fills the air.

I'm feeling ill, I'm going to faint.

Un'altra volta le è apparsa la Santa Vergine e le ha detto pregare sempre rivolgendosi al Figlio.

Carmela

Una volta, mentre stava pregando, è arrivato il Diavolo e ha dato fuoco ai suoi vestiti.

Assunta

Ovunque vada si sente sempre il più dolce profumo di fiori.

Carmela e Assunta

È una colomba, è una fiamma che brucia,
è un giglio, è l'onda che si raffredda,
è colei che è stata scelta!

Una volta suo fratello Michele ha bestemmiato la Vergine Maria e nello stesso giorno quella immagine sul muro è stata vista piangere lacrime di sangue.

Maria Corona

Allora il mio povero bambino deve morire di fame, mentre aspettiamo qui tutto il giorno? Se può fare tutti questi miracoli, bene, vediamoli.

(Il bisticcio tra le due donne si fa sempre più intenso, fin quasi a spingerle a venire alle mani.)

Coro

Verrà presto.

I suoi occhi sono così selvaggi, le sue guance così pallide.

Proteggi, Signore, Tua figlia.

Consumata dall'amore, aspetta.

Oh, acceca i suoi occhi con una visione santa
e trafiggi le sue mani con sacre ferite.

Oh, Santa Annina, figlia di Cristo,

Tu porti la Sua Passione, tu porti la Sua Luce.

Vieni a benedirci, vieni a guarirci. Vieni!

Un freddo improvviso ha riempito la stanza.

La luce è cambiata, l'orologio è fermo.

Il profumo più dolce riempie l'aria.

Mi sento male, sto per svenire.

Là! J'entends des voix. Oui! Attention!
On vient. Oui! Attention!
La porte s'ouvre.
Oh! / Oh Dieu! / Oui! / Attention!

Une jeune femme
Laisse-moi te dire une chose ou deux.

Maria Corona
Ferme-la et mêle-toi de tes affaires.

Une jeune femme
Tu commences à me courir! Si tu es fatiguée, très bien, rentre chez toi. Laisse-nous tranquilles. Sors d'ici.

Maria Corona
Tu te crois peut-être chez toi?

Une jeune femme
Si tu ne sors pas, je te jette dehors.

Maria Corona
Ah, elle est bien bonne.

Une jeune femme
Et patati, patata, patati, patata!

Maria Corona
Ah, elle est bien bonne.

Une jeune femme
Pourquoi ne me laisses-tu pas prier en paix?

Maria Corona
Tu passes tes journées à prier tellement t'as peur d'aller en Enfer.

Une jeune femme
Et c'est toi qui m'y accueilleras, espèce de catin!

Maria Corona
Attention à ce que tu dis devant mon enfant.

Une jeune femme
Je parie que tu ne sais même pas qui c'est, le père de ton enfant!

Da! Ich höre Stimmen. Ja! Gebt acht!
Jemand kommt. Ja! Gebt acht!
Die Tür geht auf.
Oh! / Oh Gott! / Ja! / Gebt acht!

Eine junge Frau
Dir möchte ich mal meine Meinung sagen.

Maria Corona
Du halt den Mund und misch dich nicht ein.

Die junge Frau
Ich hab dich satt! Bist du müde, so geh heim.
Laß uns allein. Verschwinde.

Maria Corona
Bist du vielleicht hier daheim?

Die junge Frau
Wenn du nicht fortgeht, werf ich dich hinaus.

Maria Corona
Daß ich nicht lache!

Die junge Frau
Bla, bla, bla, bla, bla, bla!

Maria Corona
Daß ich nicht lache!

Die junge Frau
Warum läßt du mich nicht in Ruhe beten?

Maria Corona
Du betest den ganzen Tag lang, weil du Angst hast, in die Hölle zu fahren.

Die junge Frau
Und du wirst mich dort einlassen, du Nutte!

Maria Corona
Paß auf, was du vor meinem Kind sagst.

Die junge Frau
Ich wette, du weißt nicht einmal, wer sein Vater ist.

There! I hear some voices. Yes! Take care!
Someone is coming. Yes! Take care!
The door is opening.
Oh! / Oh God! / Yes! / Take care!

A Young Woman
I'd like to tell you a thing or two.

Maria Corona
You shut your mouth and mind your business.

A Young Woman
I'm getting sick of you! If you are tired, all right, go home.
Leave us alone. Get out of here.

Maria Corona
Is this your home by any chance?

A Young Woman
If you don't go, I'll throw you out.

Maria Corona
Ah, you make me laugh.

A Young Woman
And yappity, yappity, yappity yap!

Maria Corona
Ah, you make me laugh.

A Young Woman
Why don't you let me say my prayer in peace?

Maria Corona
You pray all day because you're afraid of going to Hell.

A Young Woman
And you'll be there to let me in, you strumpet you!

Maria Corona
Be careful what you say in front of my child.

A Young Woman
I bet that you don't even know who's the father of your child!

Ecco! Sento delle voci. Sì! Stai attento!
Qualcuno sta arrivando. Sì! Stai attento!
La porta si sta aprendo.
Oh! / Oh, Dio! / Sì! / Stai attento!

Una Giovane Donna
Vorrei dirvi un paio di cose.

Maria Corona
Tu stai zitta e bada ai fatti tuoi.

Una Giovane Donna
Mi stai seccando! Se sei stanca, bene, va a casa.
Lasciaci in pace. Vattene via di qui.

Maria Corona
Per caso questa è casa tua?

Una Giovane Donna
Se non te ne vai, ti caccio via.

Maria Corona
Ah, mi fai ridere.

Una Giovane Donna
Na na na na na na na na na!

Maria Corona
Ah, mi fai ridere.

Una Giovane Donna
Perché non mi lasci pregare in pace?

Maria Corona
Preghi tutto il giorno perché hai paura di andare all'Inferno.

Una Giovane Donna
E tu sarai lì a darmi il benvenuto, squaldrinal!

Maria Corona
Sta' attenta a cosa dici davanti al mio bambino.

Una Giovane Donna
Scommetto che non sai neppure chi sia il padre di tuo figlio!

Maria Corona

Espèce de sale garce! Comment oses-tu dire une chose pareille!
Je parie qu'il n'y a pas un homme dans tout Bleecker Street qui
n'ait pas couché avec toi!

Une jeune femme

Ah! espèce de vieille vipère empoisonnée. Je vais te régler ton
compte.

Maria Corona

Me cherche pas!

Une jeune femme

Si tu ne sors pas d'ici, je te tords le cou!

Maria Corona

Oh! essaie donc si tu l'oses!

*(Don Marco paraît soudain sur le seuil de la chambre. A sa vue,
la foule recule. Certains se lèvent en signe de respect, d'autres
se détournent pour cacher leur impatience.)*

Don Marco

La vision a commencé.

(Tout le monde s'agenouille.)

Nous allons amener Annina ici. Mais je vous préviens. Vous
devez vous contenir. Elle est très malade. Si de nouveau la
grâce des stigmates devait lui être accordée, ne la brusquez
pas. Rappelez-vous combien elle doit souffrir. Si un seul d'entre
vous essaie de s'approcher d'elle pour toucher ses blessures
saignantes, je vous jette tous dehors. Faites-lui de la place, et
priez.

*(Don Marco disparaît dans la chambre. Peu après, il rentre dans
la salle suivi par deux voisins portant Annina à demi consciente,
le visage très pâle et marqué par une grande souffrance.)
(On la place doucement sur une chaise couverte d'un coussin,
presque au centre de la scène. Elle reste là, les yeux clos,
immobile comme une morte.)*

Maria Corona

Du elendes Luder! Was unterstehst du dich! Ich wette, es gibt
keinen einzigen Mann in der Bleecker Street, der nicht mit dir
geschlafen hat!

Die junge Frau

Ah! Du giftige alte Natter, ich will dir's zeigen!

Maria Corona

Stoß mich nicht!

Die junge Frau

Wenn du nicht abhaust, dreh ich dir den Kragen um!

Maria Corona

Das möchte ich mal sehen!

*(Plötzlich erscheint Don Marco an der Schwelle des
Schlafzimmers. Die Menge weicht zurück. Einige stehen
ehrerbietig auf – andere wenden sich ab, um ihre Ungeduld zu
verbergen.)*

Don Marco

Die Vision hat begonnen.

(Alles sinkt in die Knie.)

Wir tragen Annina jetzt heraus. Aber ich warne euch. Ihr
müßt euch beherrschen. Sie ist sehr krank. Sollte ihr der
Segen der Stigmata wieder zuteil werden, müßt ihr sehr
rücksichtsvoll sein. Bedenkt, wie schrecklich sie leidet. Wenn
sich jemand ihr nähert und versucht, ihre blutenden Wunden
zu berühren, werfe ich euch allesamt hinaus. Macht Platz für
sie, und betet.

*(Don Marco verschwindet ins Schlafzimmer, kommt aber bald
wieder heraus, gefolgt von zwei Nachbarn, die die fast
bewußtlose Annina tragen. Sie ist sehr blaß und ihr Gesicht
trägt Spuren schweren Leidens.)
(Sie wird behutsam auf einen gepolsterten Stuhl in der Mitte
der Bühne gesetzt. Sie bleibt dort mit geschlossenen Augen
liegen, fast, als ob sie schon tot wäre.)*

Maria Corona

You dirty bitch! How dare you say such a thing! I bet
there isn't a man on Bleecker Street who hasn't slept
with you!

A Young Woman

Ah! You poisoned old snake. I'll fix you.

Maria Corona

Don't push me!

A Young Woman

If you don't leave, I'll wring your neck!

Maria Corona

Oh, let's see you try it!

*(Don Marco suddenly appears on the threshold of the
bedroom. At his appearance the crowd draws back.
Some rise in respect – others turn away to hide their
eagerness.)*

Don Marco

The vision has begun.

(Everyone kneels down.)

We shall carry Annina out. But I warn you. You must
behave. She's very ill. Should she once again be blessed
with the stigmata, be gentle with her. Remember how
great her suffering must be. If any one of you goes near
her and tries to touch her bleeding wounds, I'll throw all of
you out of here. Make room for her, and pray.

*(Don Marco disappears into the bedroom. Shortly after, he
re-enters the room followed by two of the neighbours
carrying the semi-conscious Annina, whose face is very
pale and bears the marks of great suffering.)
(Gently she is placed in a cushioned chair near the centre
of the stage. She remains there, with her eyes closed in
death-like stillness.)*

Maria Corona

Donna di malaffare! Come osi dire una cosa simile! Scommetto
che non c'è un uomo in tutta Bleecker Street che non è stato a
letto con te!

Una Giovane Donna

Ah! Serpente avvelenato! Te la farò pagare.

Maria Corona

Non spingermi!

Una Giovane Donna

Se non te ne vai, ti torcerò il collo!

Maria Corona

Oh, vediamo se ci provi!

*(Don Marco appare all'improvviso sulla soglia della camera da
letto. Al suo arrivo, la folla si tira indietro. Alcuni si alzano in
segno di rispetto, altri si girano per nascondere la loro
impazienza.)*

Don Marco

È iniziata la visione.

(Tutti si inginocchiano.)

Porteremo fuori Annina. Ma vi avverto. Dovrete comportarvi
bene. È molto malata. Se dovesse essere di nuovo benedetta
dalle stigmate, siate gentili con lei. Ricordatevi quanto grande
deve essere la sua sofferenza. Se uno di voi le va vicino e
prova a toccarle le ferite sanguinanti, vi cacerò tutti via. Fatele
spazio, e pregate.

*(Don Marco sparisce nella camera da letto. Dopo poco, rientra
nella stanza seguito da due vicini che portano Annina,
parzialmente cosciente. Il suo volto è molto pallido e mostra i
segni di una grande sofferenza.)
(Viene fatta sedere gentilmente su una poltrona con cuscini
posta nella parte centrale del palcoscenico. Rimane lì, con gli
occhi chiusi, ferma come nella morte.)*

Le chœur

Salve Virgo florens.
Mater illibata.
Regina clementiae.
Stellis coronata.
Super omnes angelos
pura et immacolata.
Atque ad regis dexteram
stans veste diamata
per te Mater gratiae
dulcis spes reorum
fulgens stella maris.

(Comme percée par une flèche, Annina étouffe un cri, le corps soudain convulsé de douleur.)

Annina *(les yeux toujours clos, une expression tourmentée sur le visage, comme si elle luttait contre une force effroyable)*

Oh, doux Jésus, épargne-moi cette agonie. C'est trop de souffrance pour un être aussi faible.
Ah, mon cœur douloureux, te faut-il à nouveau supporter cette épreuve?
(ouvrant les yeux)
Où suis-je?
Qui sont ces gens?
Quand donc ai-je vu cette route, cette colline aride?
Qu'attend cette foule ivre?
Ah, pressentiment funeste!
(Elle se lève, comme en transe, et circule lentement parmi les voisins agenouillés.)
Impatients, vociférant, ils se poussent et vacillent sous le soleil de fête.
Que veulent-ils?
Qu'attendent-ils?
(Elle remue les bras, comme pour se frayer de force un passage à travers la foule.)
Je ne vois rien.
Hé! ne me poussez pas.
Laissez-moi voir. S'il vous plaît, faites-moi un peu de place. Oh!
Oh! Je vois à présent, je vois!

70

Chor

Salve Virgo florens.
Mater illibata.
Regina clementiae.
Stellis coronata.
Super omnes angelos
pura et immacolata.
Atque ad regis dexteram
stans veste diamata
per te Mater gratiae
dulcis spes reorum
fulgens stella maris.

(Annina stößt einen unterdrückten Schrei aus, wie wenn sie ein Pfeil durchbohrt hätte; sie windet sich vor Schmerzen.)

Annina *(stets mit geschlossenen Augen und gequältem Gesichtsausdruck, als ob sie eine furchtbare Macht bekämpfe)*

Ach, milder Jesus, verschone mich von dieser Qual. Die Schmerzen sind zu arg für mich, ich bin zu schwach.
Ach, mein gequältes Herz, mußt du wieder geprüft werden?
(öffnet die Augen)
Wo bin ich?
Wer sind diese Leute?
Wann habe ich diese Straße, diesen kahlen Hügel je zuvor gesehen?
Worauf wartet dieses betrunkene Menge?
Ach, schreckliche Vorahnung!
(Sie erhebt sich wie in einer Trance und geht langsam durch die knienden Nachbarn.)
Eifrig und lärmend drängen sie, wiegen sich in der festlichen Sonne.
Was wollen sie?
Worauf warten sie?
(Sie bewegt ihre Arme, als ob sie sich durch ein Gedränge kämpfen wollten.)
Ich kann nichts sehen.
He! Stoßt mich nicht.
Laßt mich sehen. Bitte, laßt mich durch. Oh! Oh! Jetzt sehe ich, jetzt sehe ich!

Chorus

Salve Virgo florens.
Mater illibata.
Regina clementiae.
Stellis coronata.
Super omnes angelos
pura et immacolata.
Atque ad regis dexteram
stans veste diamata
per te Mater gratiae
dulcis spes reorum
fulgens stella maris.

(As if pierced by an arrow Annina emits a stifled cry, her body suddenly convulsed by pain.)

Annina *(still with eyes closed and a tormented expression on her face, as if fighting a fearful force)*

⁴ Ah, sweet Jesus, spare me this agony. Too great a pain is this for one so weak.
Ah, my aching heart, must you again withstand the trial?
(opening her eyes)
Where am I?
Who are these people?
When have I seen this road before, when this barren hill?
What is this drunken crowd waiting for?
Ah, dreadful presentiment!
(She gets up as if in a trance and slowly moves through the kneeling neighbours.)
Eager and loud, they push and sway under the festival sun.
What do they want?
What are they waiting for?
(She moves her arms as if fighting her way through a crowd.)
I cannot see.
Eh! Don't push me.
Let me see. Please, make room for me. Oh! Oh! I see now, I see now!

Coro

Salve Virgo florens.
Mater illibata.
Regina clementiae.
Stellis coronata.
Super omnes angelos
pura et immacolata.
Atque ad regis dexteram
stans veste diamata
per te Mater gratiae
dulcis spes reorum
fulgens stella maris.

(Come trafitta da una freccia, Annina emette un urlo soffocato, il suo corpo improvvisamente in preda alle convulsioni.)

Annina *(con gli occhi ancora chiusi e un'espressione tormentata negli occhi, come se stesse combattendo contro una forza spaventosa)*

Ah, dolce Gesù, risparmiami questa agonia. Questo dolore è troppo forte per una persona così debole.
Ah, cuore mio addolorato, devi sopportare di nuovo queste sofferenze?
(aprendo gli occhi)
Dove sono?
Chi sono queste persone?
Quando ho già visto questa strada, questa arida collina?
Cosa sta aspettando questa folla ubriaca?
Ah, che terribile presentimento!
(Si alza come se in preda ad una trance e si muove lentamente tra i vicini ancora in ginocchio.)
Impazienti e rumorosi, spingono e vacillano sotto il sole di festa.
Cosa vogliono?
Cosa aspettano?
(Muove le braccia come facendosi largo a forza tra la folla.)
Non ci vedo.
Ehi! Non mi spingete.
Fatemi vedere. Per favore, fatemi spazio. Oh! Oh! Ora ci vedo, ora ci vedo!

71

Oh, spectacle aveuglant!
 Oh, souffrance! Oh, amour!
(le regard intensément fixé devant elle)
 Ils montent les lacets de la route en armure dorée, les soldats,
 et parmi eux un manteau pourpre. Mon Jésus! Quelle énorme
 croix à porter par un seul homme! La poussière Lui emplit la
 bouche, et le sel d'amères larmes. Le sang répandu par la
 cruelle couronne acérée Lui sillonne les joues. Ah!
 Mais Ses yeux! Qui a jamais vu amour aussi patient dans les
 yeux d'un homme?
 Ah! Il trébuche. Ils se précipitent sur Lui avec des fouets. Il se
 remet péniblement en marche.
(Soudain troublée, elle fouille des yeux la foule imaginaire.)
 Quelqu'un pleure.
 Où?
 Je vois à présent un groupe de femmes en pleurs debout
 derrière la foule. Affaiblies par les larmes, elles avancent
 lentement en vacillant comme des roseaux. Parmi elles, grande,
 les yeux assombris par la douleur, se tient la Sainte Vierge.
 Pourquoi, Marie, pourquoi es-tu venue? Il n'est de croix plus
 pesante, de clou plus perçant que la douleur d'une mère.
 Pourquoi, Marie, pourquoi es-tu venue?
 Oh, femmes, ramenez-la chez elle... Quand notre Dieu mourra,
 seul son Fils endurera l'agonie. Oh, ramenez-la, ramenez-la
 chez elle.
 C'est Sa propre chair que déchireront lance et clous. Oh,
 ramenez-la, ramenez-la chez elle.
 Oh, femmes, ramenez-la chez elle.
 Jamais colline ne fut aussi haute.
 Le monde entier peut y voir debout le Fils de Dieu, le doux
 Jésus.
 On Lui maintient à présent les paumes ouvertes. Ces Mains, qui
 nous ont tout donné, par nous vont être percées. Soldat,
 soldat, ayez pitié de Lui. Car Lui seul est votre Sauveur. Le clou
 est maintenu en place. On lève l'énorme marteau. Ah!
(Avec un cri perçant, elle retombe sur ses oreillers.)

Oh blinder Anblick!
 Oh Schmerz! Oh Liebe!
(startt angespannt vor sich hin)
 Sie kommen die gewundene Straße herauf, Soldaten in
 goldener Rüstung, und mitten drin ein purpurner Mantel. Mein
 Jesus! Wie kann ein einziger Mann dieses große Kreuz tragen!
 Staub im Mund und das Salz bitterer Tränen. Auf seinen
 Wangen liegt das Blut, das von der spitzen, grausamen
 Dornenkrone fließt. Ach!
 Aber Seine Augen! Wer hat je in eines Mannes Augen solch
 geduldige Liebe gesehen?
 Ach! Er strauchelt. Sie fallen mit Peitschen über Ihn her. Er
 schleppt sich wieder weiter.
*(Plötzlich wird sie unruhig, ihre Augen scheinen eine
 Menschenmenge zu durchsuchen.)*
 Jemand weint.
 Wo?
 Ich sehe eine Gruppe weinender Frauen, die hinter der Menge
 stehen. Erschöpft vom Weinen, schwanken sie wie das Schilf,
 während sie langsam weitergehen. Die große unter ihnen, die
 Augen aushöhlt vor Kummer, ist die gebende Jungfrau.
 Warum, Maria, warum bist du gekommen? Kein Kreuz wiegt so
 schwer, kein Nagel bohrt so tief, wie der Mutter Gram. Warum,
 Maria, kamst du her?
 Ihr Frauen, führt sie heim ... Wenn unser Gott stirbt, ist es
 allein ihr Sohn, der die Leiden erduldet. Führt sie, führt sie
 heim.
 Es ist ihr eigenes Fleisch, das Speer und Nagel durchbohren.
 Oh, führt sie, führt sie heim.
 Oh Frauen, führt sie heim.
 Kein Berg war je höher.
 Die ganze Welt kann Gottes Sohn, den milden Jesus, sehen, der
 dort steht.
 Er streckt die Hände aus. Diese Hände, die uns alles gaben, wir
 durchbohren sie. Soldat, Soldat, erbarme dich Sein. Denn Er
 allein ist euer Heiland. Der Nagel ist angesetzt. Der mächtige
 Hammer wird geschwungen. Ah!
(Sie sinkt mit einem gellenden Schrei in die Kissen zurück.)

Oh, blinding sight!
 Oh, pain! Oh, love!
(staring intently ahead)
 They come up the bending road in golden armour, the
 soldiers, and among them a purple cloak. My Jesus! How
 large a cross for one man to bear! Dust in His mouth and
 salt of bitter tears. His cheeks ribboned with blood shed
 by the sharp and cruel crown. Ah!
 But His eyes! Who ever saw in a man's eyes such patient
 love?
 Ah! He falters. They are on Him with whips. He struggles
 on again.
*(Suddenly disturbed, her eyes search through the imaginary
 crowd.)*
 Someone is weeping.
 Where?
 I see now a group of wailing women standing behind the
 crowd. Weakened by weeping, they sway like reeds as they
 slowly move. Tall amongst them, Her eyes deepened by
 pain, the Holy Virgin stands. Why, Mary, why did you
 come? No cross can weigh nor nail can pierce as can a
 mother's sorrow. Why, Mary, why did you come?
 Oh, women, take Her home... When our God will die, only
 Her Son will bear the agony. Oh, take Her, take Her home.
 It is Her very flesh that will be torn by spear and nail. Oh,
 take Her, take Her home.
 Oh, women, take Her home.
 No hill was ever higher.
 The whole world can see the Son of God, sweet Jesus,
 standing there.
 His palm is now held open. Those Hands that gave us all,
 by us are to be pierced. Soldier, soldier, have mercy on
 Him. For He alone is your Saviour. The nail is held in place.
 The huge hammer is raised. Ah!
(With a piercing cry she falls back on the pillows.)

Oh, vista che abbaglia!
 Oh, dolore! Oh, amore!
(fissando davanti a sé)
 Risalgono la strada curva con le loro corazze dorate, i soldati,
 e tra loro un manto purpureo. Gesù mio! È una croce troppo
 grossa da sopportare per un uomo solo! Polvere nella Sua
 bocca e sale di lacrime amare. Le sue guance ornate di sangue
 scosse dalla corona brusca e crudele. Ah!
 Ma i Suoi occhi! Chi ha mai visto un amore così paziente negli
 occhi di un uomo?
 Ah! Inciampa. Sono subito sopra di Lui con le fruste. Lui lotta
 di nuovo.
*(Improvvisamente disturbata, i suoi occhi cercano tra la folla
 immaginaria.)*
 Qualcuno sta piangendo.
 Dove?
 Ora vedo un gruppo di donne che si lamentano dietro la folla.
 Indebolite dal pianto, vacillano come canne mentre si muovono
 lentamente. Alta sopra di loro, con gli occhi scavati dal dolore,
 si erge la Santa Vergine. Perché, Maria, perché sei venuta?
 Nessuna croce può pesare, nessun chiodo può trafiggere come
 la disperazione di una madre. Perché, Maria, perché sei
 venuta?
 Oh, donne, portatela a casa... Quando il nostro Dio morirà,
 solo suo Figlio sopporterà l'agonia. Oh, portatela, portatela a
 casa. Proprio la sua carne verrà lacerata da lance e chiodi. Oh,
 portatela, portatela a casa.
 Oh, donne, portatela a casa.
 Nessuna collina è mai stata più alta.
 Il mondo intero può vedere il Figlio di Dio, dolce Gesù, lì
 davanti a loro.
 Il palmo della Sua mano ora è completamente aperto. Quelle
 Mani che ci hanno dato tutto, saranno da noi trafitte. Soldato,
 soldato, abbi pietà di lui. Perché solo Lui è il vostro Salvatore.
 Il chiodo è nel posto giusto. Si alza il grande martello. Ah!
(Con un terribile grido ricade indietro sui cuscini.)

Le chœur

Oh, comme ses joues sont pâles!

Le Christ est mort.

(Les mains d'Annina, inertes, s'ouvrent, révélant les stigmates saignants.)

Regardez! Les stigmates!

Le miracle s'est produit.

Le sang coule des blessures sacrées.

Jamais elle ne déçoit notre attente.

Laissez-moi la toucher. Oh!

(Les voisins se pressent autour d'Annina, essayant hystériquement de la toucher tandis que Don Marco, Assunta et Carmela luttent en vain pour empêcher la foule d'approcher.)

Eh! ne me poussez pas.

Plus près, plus près.

Allez-vous-en.

Je ne la vois pas.

Laissez-moi la toucher. Je suis très malade, mon mari n'a pas d'argent et mes enfants n'ont rien à se mettre. Oh!

Laissez-moi la toucher. Je suis très pauvre, avec sept bouches à nourrir, et ma femme est très, très malade!

(Maria Corona pousse son fils muet à travers la cohue. Il s'approche d'Annina et touche sa main saignante.)

Bénis-moi! C'est mon tour maintenant.

Laissez-moi la toucher. J'attends depuis ce matin. Oh!

Laissez-moi la toucher. C'est moi qui suis arrivé le premier. Oh!

Bénis-moi! etc.

(Michele a soudain paru à la porte donnant sur la rue. Intimidée, la foule recule.)

Michele

Arrêtez!

Sortez d'ici, tous autant que vous êtes!

Où vous croyez-vous... à la foire?

Laissez ma sœur tranquille!

(à Carmela)

Comment va-t-elle?

Chor

Wie blaß sie ist!

Christus ist tot.

(Anninas schlaffe Hände öffnen sich langsam, die blutenden Stigmata werden sichtbar.)

Seht! Die Stigmata!

Das Wunder ist geschehen.

Die heiligen Wunden bluten.

Sie läßt uns nie im Stich.

Ich muß sie berühren. Oh!

(Die Nachbarn drängen sich um Annina und versuchen wie besessen, sie zu berühren, während Don Marco, Assunta und Carmela vergebens trachten, die Menge zurückzuhalten.)

He! Stoßt nicht.

Laßt mich ran.

Verswinde.

Ich kann sie nicht sehen

Laßt mich sie berühren. Ich bin eine schwerkranke Frau, mein Mann hat kein Geld und meine Kinder haben nichts

anzuziehen. Oh!

Laßt mich sie berühren. Ich bin ein bettelarmer Mann mit sieben Kindern und meine Frau ist furchtbar krank!

(Maria Corona schiebt ihren stummen Sohn durch das Gedränge. Er tritt zu Annina und berührt ihre blutende Hand.)

Segne mich! Jetzt bin ich an der Reihe.

Laßt mich sie berühren. Ich warte seit heute morgen. Oh!

Laßt mich sie berühren. Ich war die erste hier. Oh!

Segne mich! usw.

(Plötzlich erscheint Michele in der Tür, die zur Straße führt. Die Menge weicht eingeschüchtert zurück.)

Michele

Genug!

Raus mit euch allen!

Was glaubt, was hier ist ... ein Rummelplatz?

Laßt meine Schwester in Frieden!

(zu Carmela)

Wie geht es ihr?

Chorus

Oh, how pale her cheeks!

Christ has died.

(Annina's limp hands slowly open, revealing the bleeding stigmata.)

⁵ Look! The stigmata!

The miracle has happened.

The holy wounds are bleeding.

She never lets us down.

Let me touch her. Oh!

(The neighbours crowd round Annina trying hysterically to touch her while Don Marco, Assunta, and Carmela vainly fight to keep back the crowd.)

Eh! Don't push me.

Closer, closer.

Get away.

I can't see her.

Let me touch her. I'm a very sick woman, and my husband has no money and my children have no clothing. Oh!

Let me touch her. I'm a very poor man with a family of seven and my wife is very, very ill!

(Maria Corona pushes her dumb son through the struggling crowd. He approaches Annina and touches her bleeding hand.)

Bless me! It is my turn now.

Let me touch her. I've been waiting since this morning. Oh!

Let me touch her. I was first to come here. Oh!

Bless me! etc.

(Michele has suddenly appeared at the door which leads to the street. Intimidated, the crowd falls back.)

Michele

⁶ Stop it!

Out of here, all of you!

What do you think this is... a market place?

Leave my sister alone!

(to Carmela)

How is she?

Coro

Oh, come sono pallide le sue guance!

Cristo è morto.

(Le mani stremate di Annina si aprono lentamente, rivelando le stigmate sanguinanti.)

Guardate! Le stigmate!

È accaduto il miracolo.

Le sacre ferite stanno sanguinando.

Non ci delude mai.

Lasciate che la tocchi. Oh!

(La folla di vicini attorno ad Annina tenta istericamente di toccarla mentre Don Marco, Assunta e Carmela lottano invano per tenere indietro la folla.)

Eh! Non mi spingete.

Più vicino, più vicino.

Andate via.

Non riesco a vederla.

Lasciate che la tocchi. Sono una donna molto malata e mio marito è povero e i miei bambini non hanno da vestirsi. Oh!

Lasciate che la tocchi. Sono un pover'uomo con sette figli e una moglie molto, molto malata!

(Maria Corona spinge il suo bambino muto attraverso la folla agitata. Lui si avvicina ad Annina e le tocca la mano sanguinante.)

Benedicimi! È il mio turno.

Lasciate che la tocchi. Sto aspettando da questa mattina. Oh!

Lasciate che la tocchi. Sono stato il primo ad arrivare qui. Oh!

Benedicimi! ecc.

(Michele è apparso improvvisamente sulla porta che dà sulla strada. Intimidita, la folla indietreggia.)

Michele

Fermatevi!

Via di qui, tutti!

Cosa credete che sia questo... un mercato?

Lasciate in pace mia sorella!

(a Carmela)

Come sta?

Carmela

Elle est très malade. Ne la brusque pas.

(Michele s'approche d'Annina et lui caresse tendrement les cheveux.)

Michele (à la foule)

Clowns! Sangsues! Fanatiques! Sortez! vite! Ou faut-il que j'appelle la police?

Dehors, dehors!

(Avec l'aide de Carmela, Michele porte de nouveau Annina dans sa chambre tandis que les voisins quittent la pièce lentement. Seul reste Don Marco.)

Le chœur

Il noie notre soleil.

Pardonnez-lui, Seigneur!

Il nous cache la lumière émanant des portes du Ciel...

Ayez pitié de lui!

Oh! Oh!

Il craint notre Foi.

Pardonnez-lui, Seigneur!

Il craint de rencontrer le regard de Dieu.

Ayez pitié de lui.

Oh!

(Michele revient dans la salle et se tourne avec hostilité vers Don Marco.)

Michele

Et vous, curé, pourquoi ne vous en allez-vous pas?

Combien de fois devrai-je vous dire qu'on ne veut pas de vous ici.

Don Marco

Je ne suis venu que lorsqu'on m'a appelé. Ta sœur avait besoin de moi.

Michele

C'est de docteurs qu'elle a besoin, et non de curés ou de cierges! Si nous étions riches, cela n'arriverait pas. Les gens riches n'ont pas de visions, sauf à l'hôpital.

Carmela

Sie leidet sehr. Nimm Rücksicht.

(Michele tritt zu Annina und streichelt ihr liebevoll das Haar.)

Michele (zu den Leuten)

Narren! Blutsauger! Fanatiker! Raus, aber schnell! Soll ich die Polizei holen?

Raus, raus!

(Er trägt Annina mit Carmelas Hilfe in ihr Zimmer zurück, während die Nachbarn langsam davongehen. Allein Don Marco bleibt zurück.)

Chor

Er löscht unsere Sonne aus.

Verzeih ihm, O Herr!

Er sperrt das Himmelslicht ab ...

Erbarme Dich sein!

Oh! Oh!

Er fürchtet sich vor unserem Glauben.

Verzeih ihm, O Herr!

Er fürchtet sich, vor Gottes Auge zu treten.

Erbarme Dich sein.

Oh!

(Michele kommt ins Zimmer zurück und wendet sich barsch an Don Marco.)

Michele

Na, Hochwürden, warum gehen Sie nicht weg?

Wie oft muß ich Ihnen sagen, daß Sie hier unwillkommen sind?

Don Marco

Ich bin erst gekommen, als man mich holte. Deine Schwester brauchte mich.

Michele

Ärzte braucht sie, keine Priester und Kerzen!

Wenn wir Geld hätten, würde das nicht passieren. Reiche Leute haben nur im Krankenhaus Visionen.

Carmela

She's very ill. Be gentle with her.

(Michele approaches Annina and tenderly caresses her hair.)

Michele (to the crowd)

Clowns! Leeches! Fanatics! Out of here, quick! Shall I call the police?

Out, out!

(With the help of Carmela, Michele carries Annina back into her room, while the neighbours slowly leave. Only Don Marco remains.)

Chorus

He drowns our sun.

Forgive him, O Lord!

He bars the light from Heaven's gates...

Have mercy on him!

Oh! Oh!

He fears our Faith.

Forgive him, O Lord!

He fears to meet the eyes of God.

Have mercy on him.

Oh!

(Michele re-enters the room and hostilely faces Don Marco.)

Michele

And you, priest, why don't you go?

How often must I tell you that you're not wanted here?

Don Marco

I only came when I was called. Your sister needed me.

Michele

Doctors she needs, rather than priests and candles!

If we were rich this wouldn't happen. Rich people have no visions except in hospitals.

Carmela

Sta molto male. Sii gentile con lei.

(Michele si avvicina ad Annina e le accarezza teneramente i capelli.)

Michele (alla folla)

Pagliacci! Sanguisughe! Fanatici! Via di qui, presto! Devo chiamare la polizia?

Fuori, fuori!

(Con l'aiuto di Carmela, Michele riporta Annina nella sua stanza, mentre i vicini vanno via alla spicciolata. Rimane solo Don Marco.)

Coro

Annega il nostro sole.

Perdonalo, O Signore!

Esclude la luce dai cancelli del Paradiso...

Abbi pietà di lui!

Oh! Oh!

Teme la nostra fede.

Perdonalo, O Signore!

Teme di incontrare gli occhi di Dio.

Abbi pietà di lui.

Oh!

(Michele rientra nella stanza e si rivolge con ostilità a Don Marco.)

Michele

E tu, prete, perché non te ne vai?

Quante volte ti devo dire che qui non ti vogliamo?

Don Marco

Sono venuto solo quando sono stato chiamato. Tua sorella aveva bisogno di me.

Michele

Ha bisogno di medici, non di preti e di candele!

Se fossimo ricchi questo non succedrebbe. I ricchi non hanno visioni a parte negli ospedali.

Don Marco

Et c'est toi, toi qui l'aimes tant, qui doutes!

Michele

Je l'aime trop pour ne pas la connaître parfaitement. Une enfant malade qui n'a jamais grandi. Un esprit simple dans un corps perclus de douleurs.

Don Marco

Nul ne sait où Dieu trouvera Ses saints.

Michele

Ses saints? Assez de superstition!
Qui sont ces gens qui inventent vos saints? Ils adorent Dieu par défaut. Ils espèrent des miracles pour oublier leur pauvreté, pour racheter leur échec. Mais je ne suis pas résigné, ni vaincu encore.

(prenant soudain Don Marco à partie)

Dites-moi, curé, et vous, vous y croyez à tout cela?
Est-ce l'œuvre de Dieu, ou le délire d'un esprit malade?

Don Marco

Un prêtre n'est pas un juge, seulement un guide.
Je ne dis pas que j'y crois, mais elle, elle y croit et doit être guidée.

Michele

Si quelqu'un doit la guider, je serai son guide, car je suis son frère.

Don Marco

Nous le sommes tous.

Michele

Je vous préviens, curé, laissez-nous en paix.
Car moi seul guiderai ma sœur, et je puis encore la sauver de votre avidité fanatique.

Don Marco

Ah, mon pauvre Michele, ce n'est pas moi ton rival, mais Dieu Lui-même.

Don Marco

Und du, der sie so liebt, gerade du zweifelst!

Michele

Ich liebe sie zu sehr, als daß ich sie nicht verstünde. Ein kränkendes Kind, sie wuchs nie recht. Ein einfacher Geist in einem leidenden Körper.

Don Marco

Wer weiß, wo Gott Seine Heiligen findet?

Michele

Seine Heiligen? Schluß mit dem Aberglauben!
Wer sind diese Leute, die Ihre Heiligen ins Leben rufen? Sie beten Gott an, weil sie Not leiden. Sie verlangen nach Wundern, um ihre Armut zu vergessen, um ihr Versagen zu überwinden. Aber ich ergebe mich nicht, ich bin noch nicht geschlagen.

(wendet sich plötzlich an Don Marco)

Sagen Sie mir, Hochwürden, glauben Sie daran?
Ist das Gottes Tun oder die Wahnvorstellungen eines kranken Geistes?

Don Marco

Priester sind keine Richter, sie sind nur Seelenhirten.
Ich sage nicht, daß ich daran glaube, aber sie glaubt es und muß geleitet werden.

Michele

Wenn sie jemand leiten muß, so will ich es tun, denn ich bin ihr Bruder.

Don Marco

Das sind wir alle.

Michele

Ich warne Sie, Hochwürden, bleiben Sie uns vom Leib.
Nur ich will meine Schwester leiten, und ich werde sie doch noch vor eurem Fanatismus bewahren.

Don Marco

Ah, mein armer Michele, dein Rivale bin nicht ich, sondern der Herrgott selbst.

Don Marco

And you, who love her so, you are the one to doubt!

Michele

Too much I love her not to know her well. A sickly child who never grew. A simple mind in a pain-pierced body.

Don Marco

Who knows where God will find His saints?

Michele

His saints? Enough of superstition!
Who are these people who create your saints? They worship God out of defeat. They look for wonders to forget their poverty, to redeem their failure. But I am not resigned, nor am I conquered yet.

(suddenly confronts Don Marco)

Tell me, O priest, do you believe in this?
Is this the work of God, or the delusions of a sick mind?

Don Marco

A priest is not a judge but only a guide.
I do not say that I believe in this, but she believes and must be guided.

Michele

If one must guide her, then I shall be her guide, for I am her brother.

Don Marco

So are we all.

Michele

I warn you, priest, keep away from us.
For I alone shall guide my sister, and I shall save her yet from your fanatic hunger.

Don Marco

Ah, poor Michele, it is not I your rival, but God Himself.

Don Marco

E tu, che la ami così tanto, sei proprio tu a dubitare!

Michele

L'amo troppo per non conoscerla bene. Una bambina malata che non è mai cresciuta. Una mente semplice in un corpo trafitto dal dolore.

Don Marco

Chi lo sa dove Dio trova i Suoi santi?

Michele

I Suoi santi? Basta con le superstizioni!
Chi sono queste persone che creano i vostri santi? Adorano Dio solo per timore di sconfitta. Cercano meraviglie per dimenticare la loro povertà, per redimere il loro fallimento. Ma non sono rassegnato, nè sono conquistato.

(confronta improvvisamente Don Marco)

Dimmi, prete, credi tu in tutto questo?
Questa è opera di Dio o delle fissazioni di una mente malata?

Don Marco

Un prete non è un giudice ma solo una guida.
Non dico di credere in tutto ciò, ma lei ci crede e deve essere guidata.

Michele

Se qualcuno deve guidarla, allora lo farò io, perché sono suo fratello.

Don Marco

Lo siamo tutti noi.

Michele

Ti avverto, prete, tieniti lontano da noi.
Perché io solo sarò la guida di mia sorella e la salverò dalle vostre smanie fanatiche.

Don Marco

Ah, povero Michele, non sono io il tuo rivale, ma Dio Stesso.

Et quel amour humain peut rivaliser avec l'amour de Dieu?
Comment peut-on combattre ce qui ne peut être mesuré? Qui
peut contenir l'avalanche ou éteindre l'incendie qui fait rage?
Ce que Dieu décrète, nous ne pouvons qu'en être témoins.
Qui est touché par l'amour de Dieu, encerclé par son flot, est à
jamais entraîné dans son tourbillon tumultueux.

(Don Marco sort et Michele claque la porte derrière lui.)

Rideau

[Interlude]

Deuxième tableau

Un terrain vague sur Mulberry Street, bordé d'immeubles. Le
terrain est clos par un vieux grillage; un portillon donne sur la
rue, décorée pour la fête d'arcs d'ampoules électriques. Tout au
long de ce tableau, on aperçoit à l'arrière-plan des passants et
des marchands ambulants. Installées sur le terrain vague,
Annina et Carmela sont assises sur des caisses vides près des
marches menant à la porte arrière de l'immeuble, côté cour.
Armées de ciseaux, d'aiguilles et de papier mâché doré, elles
cousent des étoiles sur la robe blanche de Concettina, pitoyable
fillette âgée de cinq ans environ, habillée en ange à l'origine.
On aperçoit Assunta à l'une des fenêtres, berçant son bébé
pour l'endormir. C'est la fin de l'après-midi.

Assunta

Canta ninna, canta nanna al mio bambino,
che si possa,...

Carmela

Tiens-toi tranquille, Concettina!

Assunta

...che si possa addormentar.
Mamma deve,...

(Un groupe de femmes vêtues d'imprimés à fleurs criards sort
de la porte arrière de l'autre immeuble, côté jardin.)

Welche menschliche Liebe könnte sich mit der Liebe zu Gott
messen? Wie kann man das Unermeßliche bekämpfen? Wer
kann die Lawine aufhalten oder die Feuersbrunst löschen? Wir
können nur Zeugen dessen sein, was Gott bestimmt.
Wer von Gottes Liebe verwundet und von seiner Flut umringt
ist, der ist auf ewig in seinem ungestümen Wirbel gefangen.

(Don Marco geht fort und Michele wirft hinter ihm die Tür zu.)

Vorhang

[Zwischenspiel]

2. Bild

Eine unbebaute Parzelle in Mulberry Street; Mietskasernen an
zwei Seiten. Ein altes Drahtgitter umgibt die Parzelle; ein Tor
gewährt Zugang zur Straße, die mit Bogen aus Glühbirnen
festlich geschmückt ist. Während dieses Bildes sind Fußgänger
und Straßenhändler ständig im Hintergrund sichtbar. In der
Parzelle sitzen Annina und Carmela auf leeren Kisten bei der
Hintertreppe der Mietskaserne, links. Mit Scheren, Nadeln und
goldenem Pappmaché nähern sie Sterne an das weiße Kleid der
ärmlichen, etwa fünfjährigen Concettina, die ein primitives
Engelskostüm trägt. In einem Fenster ist Assunta sichtbar, die
ihr Baby in den Schlaf wiegt. Spätnachmittag.

Assunta

Canta ninna, canta nanna al mio bambino,
che si possa, ...

Carmela

Halt still, Concettina!

Assunta

... che si possa addormentar.
Mamma deve, ...

(Eine Gruppe von Frauen in auffallend geblühten Kleidern
kommt aus der Hintertür der anderen Mietskaserne rechts.)

And what human love can compete with the love for God?
How can one fight what cannot be measured? Who can
hold back the avalanche or quench the raging fire? What
God decrees we can only witness.
Who by God's love is wounded and by its tide encircled is
then forever drawn into its tumultuous vortex.

(Don Marco leaves and Michele slams the door after him.)

Curtain

[8] [Interlude]

Scene 2

An empty lot on Mulberry Street, flanked by tenement
houses. The lot is enclosed by an old wire fence with a
gate leading to the street, which is festively decorated with
arches of electric bulbs. All through this scene passers-by
and street vendors will be seen in the background. Inside
the lot, Annina and Carmela are sitting on empty crates
near the steps leading to the back door of the tenement
house, stage left. Armed with scissors, needles and gold
papier-maché, they are sewing stars on the white gown of
Concettina, a pathetic, little girl about five years old,
primitively dressed as an angel. Assunta is seen at one of
the windows, rocking her baby to sleep. It is late afternoon.

Assunta

[9] Canta ninna, canta nanna al mio bambino,
che si possa,...

Carmela

Stand still, Concettina!

Assunta

...che si possa addormentar.
Mamma deve,...

(A group of women, dressed in loud flowery prints, enter
from the back door of the other tenement house, stage right.)

E quale amore umano è in grado di competere con l'amore per
Dio? Come si può combattere ciò che non può essere
misurato? Chi può trattenere la valanga o domare il fuoco?
Possiamo solo testimoniare ciò che Dio decreta.
Chi è ferito nel nome di Dio ed è circondato dalla sua marea, è
per sempre attratto nel suo vortice tumultuoso.

(Don Marco va via e Michele gli sbatte la porta dietro.)

Sipario

[Interludio]

Scena 2

Un lotto vuoto in Mulberry Street, affiancato da uno stabile di
appartamenti. Il lotto è circondato da una vecchia staccionata di
fil di ferro con un cancello che dà sulla strada, decorato
festivamente con archi di lampadine elettriche. Nel corso di tutta
questa scena, alcuni passanti e venditori di strada appaiono
sullo sfondo. All'interno del lotto, Annina e Carmela sono sedute
su scatole vuote accanto agli scalini che conducono alla porta
sul retro dello stabile, a sinistra. Armate di forbici, aghi e papier-
mâché dorati, sono intente a cucire stelle sul vestito bianco di
Concettina, una ragazzina di circa cinque anni dall'aria patetica,
vestita da angelo in maniera raffazzonata. Assunta si trova nei
pressi di una delle finestre, cercando di addormentare il suo
bambino cullandolo dolcemente. E il tardo pomeriggio.

Assunta

Canta ninna, canta nanna al mio bambino,
che si possa,...

Carmela

Stai ferma, Concettina!

Assunta

...che si possa addormentar.
Mamma deve,...

(Un gruppo di donne, vestite in abiti fiorati, fanno il loro
ingresso dalla porta sul retro dell'altro stabile, a destra.)

Une vieille femme
Renata, Renata!

Assunta
...Mamma deve scaldar la cena,
perché Babbo,...

Renata (*à la fenêtre*)
Qu'y a-t-il?

Assunta
...perché Babbo rincaserà.
Già si levan, già si levan le stelle in ciel.
Già comincia, già comincia ad annottar.
Canta ninna, canta nanna etc.

La femme
E spicciati dunque!

Renata
Pars devant, j'arrive.

La femme
Bonsoir, Annina.

Annina
Bonsoir.

La femme
Tu ne vas pas à la procession?

Annina
Oh, non, je ne peux pas. Mon frère ne veut pas.

La femme (*à ses amies*)
N'est-ce pas honteux? C'est une brute!

(Elles sortent dans la rue et disparaissent au coin.)

Carmela
Tiens-toi tranquille, Concettina.

Annina
Tiens-toi tranquille.

82

Eine alte Frau
Renata, Renata!

Assunta
Mamma deve scaldar la cena,
perché Babbo, ...

Renata (*am Fenster*)
Was willst du denn?

Assunta
... perché Babbo rincaserà.
Già si levan, già se levan le stelle in ciel.
Già comincia, già comincia ad annottar.
Canta ninna, canta nanna usw.

Die Frau
E spicciati dunque!

Renata
Geh voraus, ich komme gleich.

Die Frau
Guten Abend, Annina.

Annina
Guten Abend.

Die Frau
Gehst du nicht zur Prozession?

Annina
Nein, ich kann nicht. Mein Bruder erlaubt es nicht.

Die Frau (*zu ihren Freundinnen*)
So ein Jammer! Er ist ein Ekel!

(Sie gehen auf die Straße und verschwinden um die Ecke.)

Carmela
Halt still, Concettina.

Annina
Halt still.

An Old Woman
Renata, Renata!

Assunta
Mamma deve scaldar la cena,
perché Babbo,...

Renata (*at the window*)
What's the matter with you?

Assunta
...perché Babbo rincaserà.
Già si levan, già si levan le stelle in ciel.
Già comincia, già comincia ad annottar.
Canta ninna, canta nanna etc.

An Old Woman
E spicciati dunque!

Renata
Go ahead, I'm coming.

An Old Woman
Good evening, Annina.

Annina
Good evening.

An Old Woman
Aren't you going to the procession?

Annina
Oh, no, I can't. My brother won't let me.

An Old Woman (*to her friends*)
Isn't it a shame? He's a brute!

(They go out into the street and disappear round the corner.)

Carmela
Stand still, Concettina.

Annina
Stand still.

Una Vecchia Donna
Renata, Renata!

Assunta
Mamma deve scaldar la cena,
perché Babbo,...

Renata (*alla finestra*)
Cosa c'è?

Assunta
...perché Babbo rincaserà.
Già si levan, già si levan le stelle in ciel.
Già comincia, già comincia ad annottar.
Canta ninna, canta nanna ecc.

La Vecchia Donna
E spicciati dunque!

Renata
Va' avanti, arrivo.

La Vecchia Donna
Buona sera, Annina.

Annina
Buona sera.

La Vecchia Donna
Non vai alla processione?

Annina
Oh, no, non posso. Mio fratello non me lo permette.

La Vecchia Donna (*alle sue amiche*)
Non è un peccato? È proprio un brutto!

(Escono in strada e spariscono dietro l'angolo.)

Carmela
Stai ferma, Concettina.

Annina
Stai ferma.

83

Carmela

Nous avons presque fini.

Annina

Plus que deux étoiles à coudre.

*(Un groupe d'enfants habillés en anges entre en criant côté jardin. Assunta ferme la fenêtre et disparaît.)
(Les enfants regagnent la rue en courant, dans la plus grande confusion, et disparaissent tandis que Concettina trépigne d'impatience.)*

Voix d'homme *(dans le lointain)*

Na na na na na na na na na na na.

Voix de femme *(au loin)*

Concettina! Concettina!

Carmela

Un peu de patience. Tiens-toi tranquille.

Concettina *(Pleurnichant, elle essaie d'échapper à ses deux couturières qui la retiennent.)*
Laissez-moi partir...

Carmela

Plus qu'une étoile.

Annina

Ensuite nous te mettrons ta couronne en papier et tu seras la plus jolie de toutes.

Concettina

Laissez-moi partir...

Voix de femme

Concettina!

Concettina

Laissez-moi partir...

Annina

Voilà, tu peux partir à présent.

Carmela

Wir sind gleich fertig.

Annina

Nur noch zwei Sterne.

*(Ein Gruppe lärmender, als Engel verkleideter Kinder tritt von rechts auf. Assunta schließt ihr Fenster und verschwindet.)
(Die Kinder laufen wild auf die Straße und verschwinden; Concettina zappelt ungeduldig.)*

Eine Männerstimme *(von fern)*

Na na na na na na na na na na na.

Eine Frauenstimme *(aus weiter Ferne)*

Concettina! Concettina!

Carmela

Hab doch Geduld. Halt still.

Concettina *(Sie raunzt und versucht, von den nähernden Mädchen loszukommen, aber sie halten sie fest.)*
Laßt mich los ...

Carmela

Nur noch ein Stern.

Annina

Dann setzen wir dir die Papierkrone auf und du bist die Allerschönste.

Concettina

Laßt mich los ...

Frauenstimme

Concettina!

Concettina

Laßt mich los ...

Annina

Schön, jetzt kannst du gehen.

Carmela

We are almost through.

Annina

There are only two stars left.

*(A group of screaming children, dressed as angels, enter stage right. Assunta closes the window and disappears.)
(The children run in great confusion toward the street and disappear, while Concettina jumps up and down with impatience.)*

Man's Voice *(in the distance)*

Na na na na na na na na na na na.

Woman's Voice *(from far away)*

Concettina! Concettina!

Carmela

Be patient. Stand still.

Concettina *(Whining, she tries to pull away from the sewing girls, who hold her back.)*
Let me go...

Carmela

We only have one star left.

Annina

Then we shall fit the paper crown and you will be the prettiest of them all.

Concettina

Let me go...

Woman's Voice

Concettina!

Concettina

Let me go...

Annina

All right, you can go now.

Carmela

Ce l'abbiamo quasi fatta.

Annina

Rimangono solo due stelle.

*(Un gruppo di bambini schiamazzanti, vestiti da angeli, entrano dalla destra. Assunta chiude la finestra e sparisce.)
(Corrono i bambini verso la strada facendo un gran baccano e spariscono, mentre Concettina salta su e giù con impazienza.)*

Voce di Uomo *(in lontananza)*

Na na na na na na na na na na na.

Voce di Donna *(da lontano)*

Concettina! Concettina!

Carmela

Sii paziente. Stai ferma.

Concettina *(Lamentandosi, cerca di allontanarsi dalle sarte, che la trattengono.)*
Lasciatemi andare...

Carmela

Rimane sono una stella.

Annina

Poi ti metteremo la corona di carta e sarai la più bella di tutte.

Concettina

Lasciatemi andare...

Voce di Donna

Concettina!

Concettina

Lasciatemi andare...

Annina

Va bene, ora puoi andare.

(Enfin libre, mais pleurnichant toujours, Concettina s'enfuit en courant vers la rue, ses ailes d'ange avachies, sa couronne dorée de travers.)

Carmela

Annina, je dois t'avouer quelque chose, et j'ai tellement honte.

Annina

Pourquoi donc, Carmela, de quoi s'agit-il?

Carmela

Tu te rappelles qu'un jour je t'ai promis que je prendrais le voile avec toi?

Annina

Oui, et tu ne vas pas le prendre avec moi?

Carmela

Oh, Annina, j'ai bien peur de manquer à ma promesse.

Annina

Mais pourquoi? Que s'est-il passé?

Carmela (*timidement*)

En mai prochain, je me marie. Oh, si tu savais ce que c'est que d'être amoureuse. Au début, j'ai lutté, et puis j'ai prié la Sainte Vierge pour qu'elle me le fasse oublier. Mais je ne pouvais même pas prier sans penser à lui. C'était horrible, pas moyen de m'en empêcher. Il s'appelle Salvatore. Il est si gentil. La semaine dernière, il m'a demandée en mariage...

(éclatant en sanglots)

... et j'ai bien peur... d'avoir dit oui!

Annina

Oh, je suis si contente pour toi! Quelle bonne nouvelle! Petite dinde, pourquoi pleures-tu?

Carmela

Mais Dieu ne va-t-il pas être en colère contre moi?

Annina

Pourquoi le serait-il?

(Die endlich befreite, aber noch immer raunzende Concettina läuft auf die Straße; ihre Engelsflügel hängen schlaff und ihre goldene Krone sitzt schief.)

Carmela

Annina, ich muß dir etwas gestehen und ich schäme mich entsetzlich.

Annina

Aber Carmela, was kann es wohl sein?

Carmela

Weißt du noch, daß ich dir versprach, gemeinsam mit dir den Schleier zu nehmen?

Annina

Freilich, und wirst du denn nicht mit mir den Schleier nehmen?

Carmela

Oh Annina, leider kann ich mein Wort nicht halten.

Annina

Warum nicht? Was ist passiert?

Carmela (*schüchtern*)

Nächsten Mai feiern wir Hochzeit. Ach, wenn du nur wüßtest, was es bedeutet, verliebt zu sein. Anfangs kämpfte ich dagegen und betete zur Jungfrau, um ihn zu vergessen. Sogar beim Beten dachte ich an ihn. Es war schrecklich, ich konnte nicht anders. Er heißt Salvatore. Er ist so ein lieber Junge. Letzte Woche hat er mich gebeten, ihn zu heiraten ...

(bricht in Tränen aus)

... und leider ... sagte ich Ja!

Annina

Wie ich mich für dich freue! Das ist ein Glück. Dummes Ding, warum weinst du?

Carmela

Aber wird mir der Herr nicht böse sein?

Annina

Ja, warum denn?

(Finally freed, but still whining, Concettina runs off toward the street, her angel wings rather limp, and her gold crown askew.)

Carmela

¹⁰ Annina, I've something to confess to you, and I feel so ashamed.

Annina

Why, Carmela, what can it be?

Carmela

Do you remember when I promised that one day I'd take the veil with you?

Annina

Yes, and aren't you going to take the veil with me?

Carmela

Oh, Annina, I am afraid I am going to break my promise.

Annina

But why? What has happened?

Carmela (*shyly*)

This coming May I am going to be married. Oh, if you knew what it is to be in love. First I fought it, then I prayed Holy Mary to make me forget him. I thought of him even as I was praying. It was awful, couldn't help it. His name is Salvatore. He is such a nice boy. Last week he asked me to marry him...

(bursting into tears)

...and I'm afraid... I said yes!

Annina

Oh, I am so glad for you! Such happy news. Silly girl, what are you crying for?

Carmela

But won't God be angry with me?

Annina

But why should He?

(Finalmente libera, ma lamentandosi ancora, Concettina scappa via verso la strada, con le ali d'angelo afflosciate e la corona d'oro spostata di traverso.)

Carmela

Annina, devo confessarti una cosa, e me ne vergogno tanto.

Annina

Perché, Carmela, di cosa si tratta?

Carmela

Ti ricordi quando ti ho promesso che un giorno mi sarei fatta monaca assieme a te?

Annina

Sì, e non ti farai monaca con me?

Carmela

Oh, Annina, temo che non manterrò la mia promessa.

Annina

Ma perché? Cosa è successo?

Carmela (*timidamente*)

Mi sposerò a maggio. Oh, se tu sapessi cosa significa essere innamorati. Dapprima ho cercato di resistere, poi ho pregato la Vergine Maria di farmelo dimenticare. Ma pensavo a lui anche mentre pregavo. È stato terribile, non ne potevo fare a meno. Si chiama Salvatore. È talmente un caro ragazzo. La scorsa settimana mi ha chiesto di sposarlo...

(scoppiando in lacrime)

...e temo di aver detto... sì!

Annina

Oh, sono così contenta per te! È una notizia talmente bella. Che sciocca, perché piangi?

Carmela

Ma Dio non sarà arrabbiato con me?

Annina

E perché dovrebbe?

Carmela

Parce que j'ai manqué à ma promesse.

Annina

Mais tu ne l'avais pas faite à Dieu, cette promesse, seulement à moi. Et je t'en relève.

Carmela

Oh, ma douce Annina!
Et tu viendras à mon mariage?

Annina

Oui, si tu promets de venir au mien. Un jour, moi aussi je porterai un voile blanc. Dieu attend Son épouse.

Carmela

Alors tu crois que j'ai encore une chance d'aller au Paradis?

Assunta (*apparaît dans l'embrasure de la porte et éclate de rire en entendant la remarque de Carmela*)

Ah! Ah! Ah!

Pauvre dindé! Quand tu auras six enfants et un ivrogne de mari comme moi, tu seras sûre d'aller au Paradis le jour où tu mourras!

(*Se massant le dos et laissant échapper de petits cris de douleur, elle s'assoit sur les marches près des deux jeunes filles.*)
(parlé)

Oh, mon dos!

Parfois, je me demande à quoi peut ressembler le Paradis!
Est-ce qu'on m'y laissera dormir?

Annina

Oh, ma pauvre Assunta!

Assunta

Dis-moi, Annina, as-tu jamais entrevu le Paradis?

Annina

Oh, non! comment pourrais-je? Mais une fois, en pleine nuit, l'archange Michel est venu à moi. Il m'a demandé en souriant:

Carmela

Weil ich mein Wort gebrochen habe.

Annina

Das hast du doch nicht dem Herrn gegeben, sondern nur mir.
Und ich gebe dich frei!

Carmela

Du gute Annina!
Kommst du zu meiner Hochzeit?

Annina

Ja, wenn du mir versprichst, zu meiner zu kommen. Eines Tages werde auch ich den weißen Schleier tragen. Gott erwartet Seine Braut.

Carmela

Also glaubst du, ich kann noch in den Himmel kommen?

Assunta (*erscheint in der Tür, hört Carmelas Bemerkung und lacht laut*)

Ah! Ah! Ah!

Du dumme Gans! Wenn du sechs Kinder und einen besoffenen Mann hast wie ich, kommst du bestimmt in den Himmel, wenn du tot bist!

(*Sie reibt sich den Rücken, stöhnt leise auf, weil er weh tut, und setzt sich neben die beiden Mädchen auf die Stufe.*)
(gesprochen)

Ach, mein Rücken!

Manchmal frage ich mich, wie es im Himmel ist!
Komme ich dort wohl zum Schlafen?

Annina

Arme Assunta!

Assunta

Sag mal, Annina, hast du je in den Himmel gesehen?

Annina

Oh nein! Unmöglich. Aber einmal kam der Erzengel Michael mitten in der Nacht zu mir. Er lächelte und sagte: "Was

Carmela

Because I broke my promise.

Annina

But your promise wasn't made to God, only to me. And I release you!

Carmela

Oh, sweet Annina!
Will you come to my wedding?

Annina

Yes, if you promise that you will come to mine. One day I, too, shall wear a white veil. God is waiting for His bride.

Carmela

Then you think that I still have a chance to go to Heaven?

Assunta (*appears in the doorway and, on hearing Carmela's remarks, bursts out laughing*)

Ah! Ah! Ah!

Silly goose! When you'll have six children and a drunken husband like I do, you'll be sure to go to Heaven when you die!

(*Rubbing her back and moaning slightly with pain, she sits on the steps next to the two girls.*)
(spoken)

Oh, my back!

Sometimes I wonder what Heaven must be like!
Shall I have a chance to sleep there?

Annina

Oh, poor Assunta!

Assunta

Tell me, Annina, did you ever get a glimpse of Heaven?

Annina

Oh, no! How could I? But once, in the deep of night, Michael, the Archangel, came to me. With a smile he said:

Carmela

Perché non ho mantenuto la mia promessa.

Annina

Ma la tua promessa non era stata fatta a Dio, solo a me. E io ti libero dalla promessa!

Carmela

Oh, dolce Annina!
Verrai al mio matrimonio?

Annina

Sì, se tu prometti di venire al mio. Un giorno anch'io indosserò un velo bianco. Dio sta aspettando la Sua sposa.

Carmela

Allora pensi che io abbia ancora una possibilità di andare in Paradiso?

Assunta (*appare sulla porta e, udendo le parole di Carmela, scoppia a ridere*)

Ah! Ah! Ah!

Oca sciocchina! Quando avrai sei bambini e un marito ubriaccone come il mio, sarai sicura di andare in Paradiso quando morirai!

(*Grattandosi la schiena e lamentandosi un po' dal dolore, si siede sugli scalini accanto alle due ragazze.*)
(parlato)

Oh, la mia schiena!

A volte mi chiedo come sia il Paradiso!
Avrò la possibilità di dormireci?

Annina

Oh, povera Assunta!

Assunta

Dimmi, Annina, hai mai visto il Paradiso?

Annina

Oh, no! Come avrei potuto? Ma una volta, a notte fonda, Michele, l'Arcangelo, è venuto a farmi visita. Con un sorriso mi

"Que désires-tu, mon enfant?" "Bel ange, si seulement je pouvais voir les portes dorées du Paradis."
Oh, comme son vol fut rapide,
oh, comme ses ailes étaient douces.
A mon réveil, les portes aveuglantes étaient devant moi.

Carmela et Assunta

Oh, comme son vol fut rapide,
oh, comme ses ailes étaient douces.
A son réveil, les portes du Paradis étaient là devant elle.

Annina

Debout près des portes, le vieux et doux saint Pierre m'accueillit.
"Le jour où je mourrai, si l'on me reçoit, que trouverai-je derrière vos portes dorées?"
"Tu mangeras du pain d'or et porteras des habits tissés de soleil.
Tu chanteras la louange du Christ, Notre Seigneur."

Carmela et Assunta

Nous mangerons du pain d'or et porterons des habits tissés de soleil.
Nous chanterons la louange du Christ, Notre Seigneur pour l'éternité.

(Maria Corona arrive de la rue en courant, tirant derrière elle son fils muet.)

Maria Corona

Annina, Annina!
J'ai couru tout le long. Je me suis dit qu'il valait mieux te prévenir. La Vierge Marie nous protège tous! Il va y avoir du grabuge. Les Fils de San Gennaro sont tout excités parce que tu refuses de prendre part à la procession. Ils ont dit: "Nous ne ferons pas notre procession sans notre petite sainte!" Ils ont dit que si Michele refusait de te laisser venir, ils t'entraîneraient de force.

Assunta

Madonna Santa.

Carmela et Assunta

Ils ont dû tous devenir fous.

wünschst du dir, mein Kind?" "Schöner Engel, ich möchte das goldene Tor des Paradieses sehen."
Oh, wie schnell er flog,
oh, wie weich waren seine Flügel.
Als ich erwachte, stand ich vor dem strahlenden Himmelstor.

Carmela und Assunta

Oh, wie schnell er flog,
oh, wie weich waren seine Flügel.
Als sie erwachte, stand sie vor dem strahlenden Himmelstor.

Annina

Ich stand am Tor und der gütige alte Petrus begrüßte mich.
"Nach meinem Tod, wenn ich hereindarf, was find ich hinter den goldenen Toren?"
"Du wirst goldenes Brot essen und Kleider aus Sonnenstrahlen tragen.
Du wirst Christus, unseren Herrn, lobpreisen."

Carmela und Assunta

Wir werden goldenes Brot essen und Kleider aus Sonnenstrahlen tragen.
Wir werden Christus, unseren Herrn, lobpreisen in alle Ewigkeit.

(Maria Corona läuft aus der Straße herein; sie zerrt ihren stummen Sohn hinter sich.)

Maria Corona

Annina! Annina!
Ich bin den ganzen Weg gelaufen. Ich dachte, ich müßte dich warnen. Die Mutter Gottes soll uns beschützen! Es gibt wieder Krach. Die Bruderschaft San Gennaro ist aufgebracht, weil du nicht in der Prozession bist. Sie sagen: "Ohne unsere kleine Heilige gibt es keine Prozession!" Sie sagen, wenn dich Michele nicht mitgehen läßt, holen sie dich mit Gewalt.

Assunta

Madonna Santa!

Carmela und Assunta

Die sind ja alle verrückt.

'What is it you wish, my child?' 'Angel fair, if only I could see the golden gates of Paradise.'
Oh, how swift was his flight,
oh, how soft were his wings.
When I woke the blinding gates stood there.

Carmela and Assunta

Oh, how swift was his flight,
oh, how soft were his wings.
When she woke the gates of Paradise stood in front of her.

Annina

Standing by the gates, sweet, old Saint Peter welcomed me.
'When I die, if I'm received, what shall I find behind your golden gates?'
'You will eat golden bread and wear sun-woven clothes.
You will sing the praise of Christ, Our Lord.'

Carmela and Assunta

We shall eat golden bread and wear sun-woven clothes.
We shall sing the praise of Christ, Our Lord in eternity.

(Maria Corona runs in from the street, dragging her dumb son after her.)

Maria Corona

¹¹ Annina, Annina!
I ran all the way. I thought I'd better warn you. The Virgin Mary protect us all! There is going to be trouble. The Sons of San Gennaro are all excited because you won't take part in the procession. They say: 'We shall not have the procession without our little Saint!' They say that if Michele doesn't let you come, they'll drag you away by force.

Assunta

Madonna Santa.

Carmela and Assunta

They must have all gone crazy.

ha detto: "Cosa desideri, bambina mia?" "Angelo buono, se solo potessi vedere i cancelli dorati del Paradiso."
Oh, come era veloce il suo volo,
oh, come erano soffici le sue ali.
Al mio risveglio i cancelli sfolgoranti erano davanti a me.

Carmela e Assunta

Oh, come era veloce il suo volo,
oh, come erano soffici le sue ali.
Al suo risveglio i cancelli del Paradiso erano davanti a lei.

Annina

Davanti ai cancelli, San Pietro, dolce e vecchio, mi ha dato il benvenuto.
"Quando morirò, se sarò accettata, cosa troverò dietro i tuoi cancelli dorati?"
"Mangerai pane dorato e indosserai abiti fatti di sole.
Canterai le lodi di Cristo, Nostro Signore."

Carmela e Assunta

Mangeremo pane dorato e indosseremo abiti fatti di sole.
Canteremo le lodi di Cristo, Nostro Signore, nell'eternità.

(Maria Corona arriva correndo dalla strada, trascinando con sé il suo bambino muto.)

Maria Corona

Annina, Annina!
Ho corso fino a qui. Ho pensato fosse meglio avvertirti. Che la Vergine Maria ci protegga tutti! Ci saranno problemi. I Figli di San Gennaro sono arrabbiati perché non parteciperai alla procession. Dicono: "Non avremo la procession senza la nostra piccola Santa!" Dicono che se Michele non ti lascia venire, ti trascineranno a forza.

Assunta

Madonna Santa.

Carmela e Assunta

Devono essere impazziti tutti.

Annina

Je n'ai pas peur.

Carmela

Tu ferais mieux de te cacher.

Annina

Je dois l'attendre.

Carmela

Ne les laisse pas te trouver.

Annina

Je n'ai peur que pour lui, pour Michele.

Maria Corona

Annina a raison. Ils en ont tous après Michele.

Carmela

Je les connais ces garçons, des voyous, des têtes chaudes qui terrorisent le monde et n'hésitent pas à jouer du couteau.

Assunta

Ils ont vraiment choisi leur jour!

Annina

Où est-il?

Carmela

Ecoute, tu ferais mieux de ne pas bouger d'ici.

Assunta

Oui, tu ferais mieux de ne pas bouger d'ici.

Annina

Pourquoi ne vient-il pas?

Carmela

Je suis sûr que San Gennaro le protégera.

Assunta

Ne t'avise pas de sortir toute seule.

Annina

Si jamais ils le rencontrent, ils le tuent.

Annina

Ich fürchte mich nicht.

Carmela

Am besten, du versteckst dich.

Annina

Ich muß auf ihn, um ihn warten.

Carmela

Sie dürfen dich nicht finden.

Annina

Ich bin nur um ihn, um Michele besorgt.

Maria Corona

Annina hat recht. Sie sind alle hinter Michele her.

Carmela

Ich kenne diese Brüder, Flegel, Hitzköpfe, Raufbolde, gleich das Messer parat.

Assunta

Gerade heute muß das passieren!

Annina

Wo ist er?

Carmela

Höre, du bleibst am besten hier.

Assunta

Ja, du bleibst am besten hier.

Annina

Warum kommt er nicht?

Carmela

San Gennaro wird ihn schon beschützen.

Assunta

Du darfst auf keinen Fall allein ausgehen.

Annina

Wenn sie ihn finden, tun sie ihm etwas an.

Annina

I'm not afraid.

Carmela

You'd better hide.

Annina

I must wait for him.

Carmela

Don't let them find you.

Annina

I'm only afraid for him, for Michele.

Maria Corona

Annina's right. They all are after Michele.

Carmela

I know those boys, rough-necks, hot-heads, bullies, and quick with knives.

Assunta

Of all the days to happen!

Annina

Where is he?

Carmela

Listen, you had better stay right here.

Assunta

Yes, you'd better stay right here.

Annina

Why doesn't he come?

Carmela

Surely San Gennaro will protect him.

Assunta

Don't you dare go out alone.

Annina

If they will meet with him, they will hurt him.

Annina

Non ho paura.

Carmela

È meglio che ti nascondi.

Annina

Devo aspettarlo.

Carmela

Non lasciare che ti trovino.

Annina

Ho solo paura per lui, per Michele.

Maria Corona

Annina ha ragione. Cercano Michele.

Carmela

Conosco quei ragazzi, teppisti, teste calde, arroganti, e veloci con i coltelli.

Assunta

Doveva succedere proprio oggi!

Annina

Dov'è?

Carmela

Ascolta, è meglio che rimani qui.

Assunta

Sì, è meglio che rimani qui.

Annina

Perché non viene?

Carmela

San Gennaro lo proteggerà di sicuro.

Assunta

Non osare andare fuori da sola.

Annina

Se lo incontreranno gli faranno del male.

Carmela

Personne ne te touchera, toi, si tu es avec nous.

Maria Corona

Quelqu'un devrait aller lui dire de ne pas s'approcher de la procession.

Assunta

Si tu es inquiète pour Michele...

Carmela

Si tu es avec lui, il y aura du grabuge.

Assunta

...je vais faire de mon mieux pour le trouver.

(Assunta disparaît en courant.)

(On aperçoit un groupe de passants bruyants traverser la rue.)

Annina

Saint Michel, protégez-le.

Maria Corona

N'aie pas peur, Annina, je te défendrai au péril de ma propre vie.

Tu sais, Annina, au début, je ne croyais pas en toi. Mais depuis le jour où tu as touché mon fils, lui qui n'a jamais dit mot depuis sa naissance, il a commencé à parler.

(se tournant vers son fils)

(presque parlé)

Montre à Annina. Dis: "Mamma", sù, bello mio.

Annina

Oh, par pitié!

Maria Corona

Allez, dis: "Mamma".

(Michele paraît, venant de la rue, et pénètre sur le terrain vague.)

Le fils de Maria Corona *(grognant presque)*

Mamma.

Carmela

Dir tut keiner etwas an, wenn du bei uns bist.

Maria Corona

Jemand sollte ihn jetzt warnen, daß er nicht zur Prozession geht.

Assunta

Wenn du um Michele besorgt bist ...

Carmela

Wenn du bei mit ihm gehst, gibt es Verdruß.

Assunta

... will ich versuchen, ihn zu finden.

(Assunta läuft fort.)

(Eine Gruppe lärmender Leute geht über die Straße.)

Annina

Sankt Michael, steh ihm bei.

Maria Corona

Fürchte dich nicht, Annina, ich schütze dich, und kostet es mein Leben.

Weißt du, Annina, erst glaubte ich nicht an dich. Aber seit dem Tag, da du meinen Sohn berührtest, der seit seiner Geburt kein Wort gesprochen hat, beginnt er zu sprechen.

(wendet sich zu dem Knaben)

(fast gesprochen)

Zeig Annina. Sag: "Mamma", sù, bello mio.

Annina

Ich bitte dich!

Maria Corona

Komm, sag: "Mamma".

(Michele kommt von der Straße in die Parzelle.)

Der Sohn Maria Coronas *(fast gegrunt)*

Mamma.

Carmela

No one will touch you if you're near us.

Maria Corona

Someone should go now and tell him to stay away from the procession.

Assunta

If you are anxious for Michele...

Carmela

If you're with him there will be trouble.

Assunta

...I'll do my best to find him.

(Assunta runs off.)

(A group of noisy passers-by are seen crossing the street.)

Annina

Saint Michael, protect him.

Maria Corona

Don't be afraid, Annina, I'll defend you with my own life.

You know, Annina, at first I didn't believe in you. But since the day you touched my son, he, who hasn't spoken since he was born, has begun to speak.

(turning to her boy)

(almost spoken)

Show Annina. Say: 'Mamma', sù, bello mio.

Annina

Oh, please!

Maria Corona

Come on, say: 'Mamma'.

(Michele appears from the street and enters the lot.)

Son of Maria Corona *(almost in a grunt)*

Mamma.

Carmela

Nessuno toccherà te se rimarrai vicino a noi.

Maria Corona

Qualcuno ora dovrebbe andare a dirgli di starsene lontano dalla processione.

Assunta

Se sei preoccupata per Michele...

Carmela

Se ti trovano con lui ci saranno problemi.

Assunta

...farò il mio meglio per trovarlo.

(Assunta scappa via.)

(Un gruppo di passanti rumorosi attraversano la strada.)

Annina

San Michele, proteggilo tu.

Maria Corona

Non aver paura, Annina, ti difenderò con la mia stessa vita.

Sai, Annina, all'inizio non ho creduto in te. Ma dal giorno in cui hai toccato mio figlio, lui, che non diceva parola dalla nascita, ha iniziato a parlare.

(girandosi verso il bambino)

(quasi parlato)

Fa' vedere ad Annina. Di': "Mamma", sù, bello mio.

Annina

Oh, per favore!

Maria Corona

Dai, di': "Mamma".

(Michele appare dalla strada ed entra nel lotto.)

Figlio di Maria Corona *(quasi in un grugnito)*

Mamma.

Annina

Michele, Michele!

Michele (*aux femmes*)

Je vous ai dit de laisser ma sœur tranquille.
Cessez de traîner par ici.

Annina (*courant vers lui et le prenant tendrement dans ses bras*)
Oh, mon cher Michele!

(*Carmela disparaît dans la maison. Maria et son fils s'éloignent rapidement dans la rue.*)

Michele

Annina, que t'est-il arrivé?
Pourquoi trembles-tu comme cela?

Annina

J'ai peur.

Michele

De quoi as-tu peur?

Annina

Pourquoi incites-tu les gens à te haïr comme cela? Un jour, ils te feront du mal.

Michele

Mais essaie de me comprendre. C'est pour ton bien.

Annina

Je ne comprends pas.
Je ne comprends pas...

Michele

Annina, tu sais combien je t'aime.

Annina

Oui, je sais.

Michele

Tu sais qu'ils te prennent tous pour une sainte.

Annina

Oui, je sais.

Annina

Michele, Michele!

Michele (*zu den Frauen*)

Ich habe euch gesagt, ihr sollt meine Schwester in Ruhe lassen.
Was treibt ihr euch hier herum?

Annina (*läuft ihm entgegen und umarmt ihn zärtlich*)
Oh liebster Michele!

(*Carmela verschwindet ins Haus. Maria Corona und ihr Sohn machen sich auf der Straße davon.*)

Michele

Annina, was ist passiert?
Warum zitterst du so?

Annina

Ich habe Angst.

Michele

Wovor hast du Angst?

Annina

Warum machst du dich bei den Leuten so verhaßt? Eines Tages werden sie dir etwas antun.

Michele

Du mußt mich verstehen. Ich tue es um deineswillen.

Annina

Das verstehe ich nicht.
Das verstehe ich nicht ...

Michele

Annina, du weißt, wie sehr ich dich liebe.

Annina

Ja, das weiß ich.

Michele

Du weißt, daß alles dich für eine Heilige hält.

Annina

Ja, das weiß ich.

Annina

¹² Michele, Michele!

Michele (*to the women*)

I told you to leave my sister alone.
Stop hanging out here.

Annina (*running up to him and clasping him tenderly*)
Oh, dear Michele!

(*Carmela disappears into the house. Maria and her son hurry off down the street.*)

Michele

Annina, what has happened to you?
Why do you tremble so?

Annina

I am afraid.

Michele

What are you afraid of?

Annina

Why do you make people hate you so? Some day they'll harm you.

Michele

But try to understand me. It's for your own sake.

Annina

I do not understand.
I do not understand...

Michele

Annina, you know how much I love you.

Annina

Yes, I know.

Michele

You know they all believe you are a saint.

Annina

Yes, I know.

Annina

Michele, Michele!

Michele (*alle donne*)

Vi ho detto di lasciare in pace mia sorella.
Smettetela di girare da queste parti.

Annina (*correndo verso di lui e afferandolo con tenerezza*)
Oh, caro Michele!

(*Carmela sparisce all'interno della casa. Maria e suo figlio si affrettano in strada.*)

Michele

Annina, cosa ti è successo?
Perché tremi così tanto?

Annina

Ho paura.

Michele

Di cosa hai paura?

Annina

Perché fai in modo che la gente ti odi così tanto? Uno di questi giorni ti faranno del male.

Michele

Ma cerca di capirmi. È per il tuo bene.

Annina

Non capisco.
Non capisco...

Michele

Annina, sai quanto ti voglio bene.

Annina

Sì, lo so.

Michele

Lo sai che tutti credono che sei una santa.

Annina

Sì, lo so.

Michele

Regarde-moi dans les yeux. Et toi, te prends-tu pour une sainte?

Annina

Oh, non! Je n'ai jamais dit cela!

Michele

Alors pourquoi laisses-tu ces gens venir te voir, tous ces malades qui espèrent être guéris?

Annina

Comment pourrais-je l'empêcher?

Michele

Tu crois vraiment que c'est Jésus qui t'apparaît?

Annina

Oui, cela, je le sais.

Michele

Mais tu es malade et passes ton temps à imaginer des choses.

Annina

Comment puis-je imaginer ce qui dépasse l'imagination?

Michele

Mais ce que tu dis est ridicule, absurde.

Annina

Je ne demande pas à être crue, mais je crois.

Michele

Ecoute, écoute-moi bien.

Tu dis qu'au Paradis on mange du pain d'or. Comment peut-on "manger" de l'or?

Annina

Je ne sais pas... Je ne prétends pas comprendre.

Michele

Tu ne vois pas comme c'est puéril?

Annina

Arrête de me tourmenter!

Michele

Schau mir in die Augen. Glaubst du, daß du eine Heilige bist?

Annina

Oh nein! Das habe ich nie gesagt!

Michele

Warum läßt du diese Leute zu dir kommen, die Kranken, die Heilung suchen?

Annina

Wie kann ich sie davon abhalten?

Michele

Glaubst du, daß dir Jesus wirklich erscheint?

Annina

Ja, das weiß ich.

Michele

Du bist doch krank, du stellst dir das nur vor.

Annina

Kann ich mir vorstellen, was unvorstellbar ist?

Michele

Das ist lauter unsinniges Gerede.

Annina

Ich verlange nicht, daß man mir glaubt, aber ich glaube.

Michele

Jetzt paß mal auf.

Du sagst, im Paradies ißt man goldenes Brot. Wie kann man Gold "essen"?

Annina

Das weiß ich nicht ... Ich sage ja nicht, daß ich es verstehe.

Michele

Begreifst du denn nicht, wie kindisch das ist?

Annina

Hör auf, mir zuzusetzen!

Michele

Look me in the eyes. Do you believe yourself a saint?

Annina

Oh, no! I never said that!

Michele

Why, then, do you let these people come to you, sick people hoping to be cured?

Annina

How can I help that?

Michele

Do you really believe that it is Jesus who appears to you?

Annina

Yes, that I know.

Michele

But you are ill and keep imagining things.

Annina

How can I imagine what is beyond imagining?

Michele

But that is foolish, senseless talk.

Annina

I do not ask to be believed, but I believe.

Michele

Listen, listen carefully.

You say that in Paradise one eats golden bread. How can one 'eat' gold?

Annina

I don't know... I don't claim to understand.

Michele

Don't you see how childish it is?

Annina

Stop tormenting me!

Michele

Guardami negli occhi. Credi di essere una santa?

Annina

Oh, no! Non l'ho mai detto!

Michele

Perché, allora, permetti che queste persone vengano da te, persone malate che sperano di essere guarite?

Annina

Cosa ci posso fare?

Michele

Credi davvero che sia Gesù ad apparirti in una visione?

Annina

Sì, di questo sono sicura.

Michele

Ma tu sei malata e continui ad immaginare le cose.

Annina

Come posso immaginare ciò che è oltre l'immaginazione?

Michele

Ma questi sono discorsi stupidi, senza senso.

Annina

Non chiedo di essere creduta, ma io ci credo.

Michele

Ascoltami, ascoltami con attenzione.

Tu dici che in Paradiso si mangia pane dorato. Come è possibile "mangiare" l'oro?

Annina

Non so... Non pretendo di capire.

Michele

Non vedi come è puerile?

Annina

Smettila di tormentarmi!

Michele

Tu te rappelles, à l'école, tous ces enfants qui se moquaient de toi parce que tu n'arrivais pas à apprendre et qui t'appelaient "abrutie, abrutie"?

Annina

Oui... je me rappelle.

Michele

Alors pourquoi Dieu t'aurait-il choisie, toi, entre tous?

Annina

Peut-être parce que je L'aime.

Michele

Mais tu aimes Dieu comme s'il était humain.

Annina

Comment puis-je L'aimer autrement alors que je suis humaine?

Michele

Mais Dieu n'est pas un homme. Il est toute chose et rien.

Annina

Comment peut-on désirer toute chose? Comment peut-on aimer rien? C'est Dieu que je désire, cela je le sais, et j'aspire à être Son épouse. Combien de temps encore devrai-je attendre cette rencontre joyeuse?

Michele

Jamais! Jamais! Jamais tu ne prendras le voile.

Annina

Que la volonté de Dieu soit faite.

Michele

Ma sœur, je te cacherai et t'emmènerai loin de ces gens, loin de cette rue. Ici, le sang est assombri de souvenirs, et de peurs, emmédaillé d'idoles, poignardé de larmes. Ici, les jeunes sont marqués par un passé implacable, reçoivent ses signaux secrets et portent le sceau de l'esclavage.

Michele

Erinnerst du dich, in der Schule, wie sich die Kinder über dich lustig machten, weil dir das Lernen schwerfiel und sie dich "Dummkopf, Dummkopf" nannten?

Annina

Ja ... ich erinnere mich.

Michele

Warum denn sollte Gott ausgerechnet dich auserwählen?

Annina

Vielleicht weil ich Ihn liebe.

Michele

Aber du liebst Gott, als ob Er menschlich sei.

Annina

Wie soll ich Ihn sonst lieben, da ich doch selber menschlich bin?

Michele

Gott ist aber nicht menschlich. Er ist alles und nichts.

Annina

Wie kann man nach allem verlangen? Kann man das Nichts lieben? Ich verlange nach Gott, das weiß ich, und ich sehne mich danach, Seine Braut zu sein. Wie lange muß ich noch auf dieses selige Zusammensein warten?

Michele

Niemals! Niemals! Du wirst nie den Schleier nehmen.

Annina

Des Herrn Wille geschehe.

Michele

Schwester, ich werde dich verbergen, weit wegführen, fort von diesen Leuten, fort von dieser Straße. Hier ist das Blut von Erinnerungen und Angst getrübt, mit Götzenbildern behangen, von Tränen durchbohrt. Hier leidet die Jugend an der unerbittlichen Vergangenheit, empfängt ihre geheimen Signale und trägt das Brandmal der Sklaverei.

Michele

Do you remember, at school, how children made fun of you because you couldn't learn and how they used to call you 'numb-skull, numb-skull'?

Annina

Yes... I remember.

Michele

Why, then, should God have chosen you, of all people?

Annina

Perhaps because I love Him.

Michele

But you love God as if He were human.

Annina

How else can I love Him since I am human.

Michele

But God is not a man. He's ev'rything and nothing.

Annina

How can one desire ev'rything? Can one love nothing? God I desire, and that I know, and yearn to be His bride. How long must I still wait for that joyous meeting?

Michele

Never! Never! You shall never take the veil.

Annina

God's will be done.

Michele

¹³ Sister, I shall hide you and take you away, far from these people, far from this street. Here the blood is darkened by mem'ries, and fears, medalled with idols, daggered by tears. Here the young are branded by a relentless past, receive its secret signals, and bear the enslaving mark.

Michele

Ti ricordi, a scuola, come ti prendevano in giro i bambini perché non riuscivi ad imparare e ti chiamavano "testa stordita, testa stordita"?

Annina

Sì... me lo ricordo.

Michele

Perché, allora, Dio avrebbe scelto proprio te, tra tutti?

Annina

Forse perché lo amo.

Michele

Ma tu ami Dio come se fosse un essere umano.

Annina

E in quale altro modo potrei amarlo visto che io sono un essere umano.

Michele

Ma Dio non è un uomo. Lui è tutto e niente.

Annina

Come si può desiderare tutto? Come si può amare niente? Desidero Dio, e questo lo so, e voglio diventare la Sua sposa. Quanto devo aspettare ancora per questo incontro gioioso?

Michele

Mai! Mai! Non ti farai mai monaca.

Annina

Sarà fatta la volontà del Signore.

Michele

Sorella, ti nasconderò e ti porterò via, lontano da queste persone, lontano da questa strada. Qui il sangue è oscurato dalle memorie, e le paure, decorate da idoli, trafitte dalle lacrime. Qui i giovani sono marchiati da un passato inesorabile, ricevono i suoi segnali segreti e ne portano il marchio di schiavitù.

Annina

Mon frère, je te guiderai et te montrerai le chemin,
loin de toute peur et loin de ce monde.
Dans la Cité de Dieu, l'amour est immuable et profond,
la joie sans vin, la paix sans sommeil.

Michele

Dieu ne te perdra jamais, mais tu peux être perdue pour moi.

Annina

Tous les chemins ramènent à leur commencement. Leur
destination est une illusion.

Michele

Ne me quitte jamais. Te perdre serait perdre tout ce que je
possède.

Annina

Seul le chemin qui mène à Dieu est à jamais tout droit.
Celui qui combat le serpent se tiendra à tes côtés.

Michele

Je ne pourrais jamais vivre sans toi à mes côtés.

(Toutes les guirlandes au-dessus de la rue s'allument soudain.)

Le chœur (en coulisses)

Veglia su di noi, Santo del Sangue, bel Santo d'argento.
San Gennaro, San Gennaro, etc.
Veglia su di noi, martire, santo astro splendente!

Annina

La procession arrive. Rentrons, Michele.

Michele

Pourquoi? Pourquoi? De qui nous cachons-nous? Dis-moi.

Annina

Tu sais bien qu'il y aura du grabuge s'ils me trouvent ici.

Michele

Ils ne me font pas peur.

Annina

Bruder, ich will dich führen, ich weise dir den Weg,
fort von aller Angst, fort von dieser Welt.
In des Herrn Stadt herrscht ewige, tiefe Liebe,
Seligkeit ohne Wein, Frieden ohne Schlaf.

Michele

Gott wird dich nie verlieren, aber ich kann dich verlieren.

Annina

Alle Straßen führen zum Anfang zurück. Ihr Ziel ist Blendwerk.

Michele

Verlaß mich nie. Wenn ich dich verliere, verliere ich alles, was
mein ist.

Annina

Allein die Straße, die zu Gott führt, ist ewig gerade.
Er, der den Drachen bekämpft, wird dir zur Seite stehen.

Michele

Wenn du mir nicht zur Seite stehst, kann ich nicht leben.

*(Die Glühbirnen der Bogen über der Straße beginnen plötzlich
zu leuchten.)*

Chor (hinter der Bühne)

Veglia su di noi, Santo del Sangue, bel Santo d'argento.
San Gennaro, San Gennaro, usw.
Veglia su di noi, martire, santo astro splendente!

Annina

Die Prozession kommt gleich. Michele, wir wollen hineingehen.

Michele

Warum? Warum? Vor wem verbergen wir uns? Sprich!

Annina

Du weißt, wenn man mich hier findet, gibt es Verdruß.

Michele

Die schrecken mich nicht.

Annina

Brother, I shall lead you and show you the way,
far from all fears, and far from this world.
In the City of God, love is constant and deep,
joy without wine, and peace without sleep.

Michele

God cannot ever lose you, but you can be lost to me.

Annina

All roads lead back to their beginning. An illusion is their
goal.

Michele

Don't ever leave me. Losing you is losing all I have.

Annina

Only the road that leads to God is forever straight.
He who fights the serpent, will stand by your side.

Michele

I could never live without you by my side.

(All the arches above the street suddenly light up.)

Chorus (off stage)

¹⁴ Veglia su di noi, Santo del Sangue, bel Santo d'argento.
San Gennaro, San Gennaro, etc.
Veglia su di noi, martire, santo astro splendente!

Annina

The procession is coming. Let's go inside, Michele.

Michele

Why? Why? Whom are we hiding from? Tell me.

Annina

You know that if they find me here there will be trouble.

Michele

I'm not afraid of them.

Annina

Fratello, ti guiderò e ti mostrerò la via,
lontano da tutte le paure e lontano da questo mondo.
Nella Città di Dio, l'amore è costante e profondo,
gioia senza vino, pace senza sonno.

Michele

Dio non potrà mai perderti, ma io sì.

Annina

Tutte le strade riportano agli inizi. Un'illusione è il loro obiettivo.

Michele

Non lasciarmi mai. Perderti significherebbe perdere tutto ciò
che ho.

Annina

Solo la strada che conduce a Dio è per sempre diritta.
Colui che combatte il serpente, sarà al tuo fianco.

Michele

Non potrei mai vivere senza te al mio fianco.

*(Tutti gli archi al di sopra della strada improvvisamente si
illuminano.)*

Coro (fuoriscena)

Veglia su di noi, Santo del Sangue, bel Santo d'argento.
San Gennaro, San Gennaro, ecc.
Veglia su di noi, martire, santo astro splendente!

Annina

La processione sta arrivando. Andiamo dentro, Michele.

Michele

Perché? Perché? Da chi ci stiamo nascondendo? Dimmi.

Annina

Lo sai che se mi trovano qui ci saranno problemi.

Michele

Non mi fanno paura.

Annina
Michele.

(Deux rangs de femmes passent lentement, pieds nus, tenant des cierges allumés. Des hommes les suivent, portant des bannières sacrées.)

Michele

Qu'ils viennent. Qu'ils osent te toucher. Ils sauront vite qui est Michele.
Leurs saints ne me font pas peur! Leurs malédictions ne me font pas peur!

Annina

San Gennaro nous protège!

Michele

Seul contre vous tous.

Annina

Sainte Vierge, Mère de Dieu, ayez pitié de moi. Faites qu'il n'arrive rien à Michele. Je vous en prie, je vous en prie.

Le chœur

Tu che proteggi la gente del mar,
guidaci in porto e non ci scordar.
San Gennaro, San Gennaro, etc.
Veglia su di noi, Santo del sangue!

(A la suite du chœur vient une fanfare qui soudain fait retentir une marche.)

(Au même moment, un groupe de jeunes gens pénètre furtivement sur le terrain vague. Tandis que l'un d'eux maintient Annina, les autres sautent sur Michele et le frappent à la tête. Michele tombe à terre, mais se remet rapidement debout et se bat contre ses assaillants.)

(Michele a le dessous et se retrouve attaché au grillage par les poignets. Les jeunes gens le laissent pendu là, face au public, puis s'emparent d'Annina; la hissant sur leurs épaules, ils quittent le terrain et rejoignent la procession. La foule pousse des hurrahs tandis qu'on l'emporte, apeurée et impuissante.)

Annina
Michele.

(Eine Doppelreihe barfußiger Frauen mit brennenden Kerzen geht vorbei. Hinter ihnen kommen Männer mit frommen Transparenten.)

Michele

Sie sollen nur kommen. Sie sollen es nur wagen, dich anzurühren. Ich will ihnen zeigen, wer Michele ist!
Ihre Heiligen schrecken mich nicht! Ihre Flüche schrecken mich nicht!

Annina

Heiliger Gennaro, steh uns bei!

Michele

Allein gegen euch alle.

Annina

Heilige Jungfrau, Mutter Gottes, sei mir gnädig. Laß Michele nichts zustoßen. Bitte, bitte.

Chor

Tu che proteggi la gente del mar,
guidaci in porto e non ci scordar.
San Gennaro, San Gennaro, usw.
Veglia su di noi, Santo del sangue!

(Hinter dem Chor kommt eine Kapelle, die plötzlich einen Marsch anstimmt.)

(Zugleich schleicht sich eine Gruppe junger Männer in die Parzelle. Während einer Annina festhält, machen sich die anderen über Michele her und schlagen ihn an den Kopf. Michele fällt zu Boden, steht aber schnell wieder auf und wehrt sich gegen die Männer.)

(Michele wird überwältigt, bei den Handgelenken am Zaun festgebunden und bleibt dort hängen, dem Publikum zugewandt. Die Burschen ergreifen Annina, heben sie auf ihre Schultern und tragen sie in die Prozession. Die Menge jubelt, während die angsterfüllte, hilflose Annina langsam mitgetragen wird.)

Annina
Michele.

(A double row of barefoot women slowly passes by holding lighted candles. They are followed by men holding holy banners.)

Michele

Let them come. Let them dare to touch you. They'll soon find out who Michele is.
I'm not afraid of their saints! I'm not afraid of their maledictions!

Annina

San Gennaro, protect us!

Michele

Alone against you all.

Annina

Holy Virgin, Mother of God, have pity on me. Don't let anything happen to Michele. Please, please.

Chorus

Tu che proteggi la gente del mar,
guidaci in porto e non ci scordar.
San Gennaro, San Gennaro, etc.
Veglia su di noi, Santo del sangue!

(The chorus is followed by a band which suddenly bursts into a march.)

(At the same time, a group of young men stealthily enter the lot. While one of them holds Annina back, the others spring on Michele and hit him over the head. Michele falls to the ground, but quickly gets back on his feet and struggles with his assailants.)

(Michele is overpowered and tied to the fence by his wrists. He is left hanging there, facing the audience. The young men then take hold of Annina, lift her to their shoulders and carry her outside, into the procession. The crowd cheers as she is slowly carried along, frightened and helpless.)

Annina
Michele.

(Due fila di donne a piedi nudi passa lentamente reggendo candele accese. Le seguono uomini con sacri standardi.)

Michele

Falli venire. Che osino toccarti. Scopriranno subito chi è Michele.
Non ho paura dei loro santi! Non ho paura delle loro maledizioni!

Annina

San Gennaro, proteggici tu!

Michele

Solo contro tutti voi.

Annina

Vergine Santa, Madre di Dio, abbi pietà di me. Non lasciare che succeda nulla a Michele. Ti prego, ti prego.

Coro

Tu che proteggi la gente del mar,
guidaci in porto e non ci scordar.
San Gennaro, San Gennaro, ecc.
Veglia su di noi, Santo del sangue!

(Il coro è seguito da un gruppo musicale che all'improvviso inizia una marcia.)

(Allo stesso tempo, un gruppo di giovani fa il suo ingresso nel lotto. Mentre uno di loro trattiene Annina, gli altri assalgono Michele e lo colpiscono sulla testa. Michele cade a terra, ma subito si rialza e lotta contro i suoi assalitori.)
(Michele è sopraffatto e legato ai polsi alla staccionata. Viene lasciato lì, di fronte al pubblico. I ragazzi poi afferrano Annina, la sollevano sulle loro spalle e la portano fuori, nella processione. La folla la saluta mentre viene trasportata lentamente, spaventata ed indifesa.)

Le chœur

Tu che tutto puoi.
Facci la grazia,
prega Gesù per noi.

Michele

Annina! Annina!
Ne les laisse pas t'emmener.
Bandits! Fanatiques! Ennemis de Dieu!

(Tandis qu'on emporte Annina, on voit passer sur un char une immense effigie de San Gennaro, très travaillée.)

Le chœur

San Gennaro, San Gennaro, etc.
Santo del dolor.
Martire santo salga a te il canto del nostro cuor.
Tieni lontano malanno e pianto.
Veglia su di noi, San Gennaro, San Gennaro, etc.

(Tandis que la procession disparaît, on aperçoit quelques promeneurs lui emboîter le pas, soufflant dans des trompettes en papier et mangeant des bonbons.)

Le chœur

San Gennaro, San Gennaro, etc.

(Desideria, vêtue de rouge, un œillet dans les cheveux, paraît à la porte, côté jardin. Elle reste quelques secondes à regarder Michele puis s'approche furtivement de lui et le détache. Comme il éclate bruyamment en sanglots, elles s'agenouille près de lui et l'embrasse passionnément.)

Le chœur (en coulisses)

San Gennaro, San Gennaro, etc.
Veglia su di noi.

Rideau

Chor

Tu che tutto puoi.
Facci la grazia,
prega Gesù per noi.

Michele

Annina! Annina!
Laß dich nicht davonschleppen.
Banditen! Fanatiker! Feinde Gottes!

(Während Annina fortgetragen wird, fährt ein großes, kunstvolles Bild des San Gennaro langsam vorüber.)

Chor

San Gennaro, San Gennaro, usw.
Santo del dolor.
Martire santo salga a te il canto del nostro cuor.
Tieni lontano malanno e pianto.
Veglia su di noi, San Gennaro, San Gennaro, usw.

(Endlich ist die Prozession vorbeigezogen; einige Spaziergänger, die in Trompeten aus Papier blasen und Pralinen essen, folgen hinterher.)

Chor

San Gennaro, San Gennaro, usw.

(Desideria erscheint in der Tür rechts; sie trägt ein rotes Kleid und hat eine Nelke im Haar. Sie schaut Michele einige Sekunden an, dann schleicht sie zu ihm hin und bindet ihn los. Er bricht in laute Tränen aus, sie kniet neben ihm hin und küßt ihn heiß.)

Chor (hinter der Bühne)

San Gennaro, San Gennaro, usw.
Veglia su di noi.

Vorhang

Chorus

Tu che tutto puoi.
Facci la grazia,
prega Gesù per noi.

Michele

Annina! Annina!
Don't let them take you away.
Bandits! Fanatics! Enemies of God!

(As Annina is carried off, a large, elaborate effigy of San Gennaro appears and slowly rolls by.)

Chorus

San Gennaro, San Gennaro, etc.
Santo del dolor.
Martire santo salga a te il canto del nostro cuor.
Tieni lontano malanno e pianto.
Veglia su di noi, San Gennaro, San Gennaro, etc.

(As the last of the procession disappears, a few strollers are seen following it, blowing paper trumpets and eating candies.)

Chorus

San Gennaro, San Gennaro, etc.

(Desideria, dressed in red with a carnation in her hair, appears in the doorway, stage right. She stands there for a few seconds looking at Michele, then stealthily approaches him and unbinds him. As he breaks into loud sobbing, she kneels next to him and passionately kisses him.)

Chorus (off stage)

San Gennaro, San Gennaro, etc.
Veglia su di noi.

Curtain

Coro

Tu che tutto puoi.
Facci la grazia,
prega Gesù per noi.

Michele

Annina! Annina!
Non permettere che ti portino via.
Banditi! Fanatici! Nemici di Dio!

(Mentre Annina viene portata via, un'enorme, elaborata effigie di San Gennaro appare ed avanza lentamente.)

Coro

San Gennaro, San Gennaro, ecc.
Santo del dolor.
Martire santo salga a te il canto del nostro cuor.
Tieni lontano malanno e pianto.
Veglia su di noi, San Gennaro, San Gennaro, ecc.

(Mentre l'ultima parte della processione si dilegua, alcuni passanti la seguono, soffiando trombe di carta e mangiando dolci.)

Coro

San Gennaro, San Gennaro, ecc.

(Desideria, vestita di rosso e con un garofano tra i capelli, appare sulla porta, a destra. Rimane lì per alcuni secondi guardando Michele, poi gli si avvicina e lo libera. Quando lui scoppia a piangere, lei si inginocchia vicino a lui e lo bacia appassionatamente.)

Coro (fuoriscena)

San Gennaro, San Gennaro, ecc.
Veglia su di noi.

Sipario

Annina receives Carmela's wedding dress,
Act III, Scene 2



Don Marco, Carmela and Annina,
end of Act III, Scene 2



Acte II

Un restaurant italien au sous-sol d'une maison de Bleecker Street. Le plafond est décoré de guirlandes en papier multicolores et les murs sont couverts de fresques représentant la baie de Naples. Au premier plan, côté jardin, un bar sophistiqué avec une machine à expresso. Sur le devant de la scène, quelques petites tables et des chaises. Au fond du restaurant, légèrement surélevé, un espace vide qui sert de toute évidence de piste de danse. Dans un coin se dresse un énorme juke-box. Dans ce même espace, côté jardin, une porte marquée "Salle des banquets"; côté cour, une autre porte mène aux cuisines. Au fond de la scène, une troisième porte donnant sur l'entrée principale, et une grande fenêtre avec des rideaux, à travers laquelle on aperçoit les marches montant vers la rue.

Face au public, immobiles et souriants, Carmela en robe de mariée et Salvatore se font prendre en photo, côte à côte. Ils sont entourés de parents et d'amis, dont Annina, Michele, Assunta, Maria Corona et son fils.

(La photographie prise, le groupe se disperse avec des éclats de rire.)

(On apporte le vin. Vivats généralisés.)

(Un jeune homme, verre de vin à la main, saute sur une chaise et entonne un couplet en l'honneur de la mariée.)

[Introduction]

Un ténor

*Hai l'occhio nero, nero della quaglia
la camminata della tortorella.
Chi ti porta a l'altare non si sbaglia
ch'io non ho visto mai sposa più bella.*

Le chœur

Ch'io non ho visto mai sposa più bella.

(Un autre invité monte sur une chaise.)

Akt II

Ein italienisches Restaurant im Untergeschoß eines Hauses in der Bleecker Street. Die Decke ist mit bunten Papierketten geschmückt und die Wände sind mit Bildern der Bucht von Neapel bemalt. Vorne rechts ein eleganter Schanktisch mit einer Espresso-Maschine. An der Rampe einige Tischchen und Stühle. Im Hintergrund des Restaurants eine erhöhte, leere Fläche, die offensichtlich als Tanzfläche dient, mit einer riesigen Jukebox in der Ecke. Rechts eine Tür mit der Aufschrift "Bankettsaal"; links führt eine zweite Tür in die Küche. Ganz hinten ist eine dritte Tür, der Haupteingang, und ein großes, mit Vorhängen versehenes Fenster mit Ausblick auf die Stufen zur Straße.

Die ruhig lächelnde Carmela im Brautkleid, neben ihr Salvatore, stehen dem Publikum zugewandt und werden fotografiert. Verwandte und Gäste umringen sie, darunter Annina, Michele, Assunta, Maria Corona und ihr Sohn. (Sobald der Fotograf fertig ist, bricht alles in lautes Gelächter aus.)

(Wein wird serviert. Alles jubelt.)

(Ein junger Mann springt mit dem Weinglas in der Hand auf einen Stuhl und trinkt auf das Wohl der Braut.)

[Einleitung]

Tenor

*Hai l'occhio nero, nero della quaglia
la camminata della tortorella.
Chi ti porta a l'altare non si sbaglia
ch'io non ho visto mai sposa più bella.*

Chor

Ch'io non ho visto mai sposa più bella.

(Ein zweiter Gast steigt auf einen Stuhl.)

COMPACT DISC TWO

Act II

An Italian restaurant in the basement of a house on Bleecker Street. The ceiling is decorated with multi-coloured paper chains and the walls are covered with frescoes depicting the Bay of Naples. Down stage right, an elaborate bar with a caffè-espresso machine. Along the front of the stage, a few small tables with chairs. At the back of the restaurant, on a slight elevation, an empty area which evidently serves as the dance floor. In one corner of it stands a huge juke-box. Within this area, stage right, a door with a sign 'Banquet Room'; stage left, another door leading to the kitchen. At the back of the stage, a third door which serves as the main entrance and a large, curtained window through which one can see the steps leading up to the street.

Facing the audience in smiling stillness, Carmela, dressed as a bride, and Salvatore at her side, are having their photograph taken. They are surrounded by relatives and guests, which include Annina, Michele, Assunta, Maria Corona and her son.

(The photograph having been taken, the group breaks up with shouts of laughter.)

(Wine is brought in. Everyone cheers.)

(A young man, wine glass in hand, jumps on a chair and toasts the bride.)

¹ [Introduction]

One Tenor

*Hai l'occhio nero, nero della quaglia
la camminata della tortorella.
Chi ti porta a l'altare non si sbaglia
ch'io non ho visto mai sposa più bella.*

Chorus

Ch'io non ho visto mai sposa più bella.

(Another guest mounts a chair.)

Atto II

Un ristorante italiano nel pianterreno di una casa di Bleecker Street. Il soffitto è decorato da catene di carta multicolore e le mura sono coperte con dipinti che ritraggono la Baia di Napoli. In basso a destra, un bar con una macchina per il caffè espresso. Davanti al palcoscenico, alcuni tavoli con sedie. Dietro al ristorante, su un piano leggermente elevato, un'area vuota che serve chiaramente da sala da ballo. In un angolo si erge un enorme juke-box. In questa area, a destra, una porta con un'insegna "Sala da pranzo"; a sinistra, un'altra porta conduce in cucina. In fondo al palcoscenico, una terza porta che funge da entrata principale e un'enorme finestra con tendaggi da cui sono visibili gli scalini che portano fino alla strada.

Di fronte al pubblico, ferma e sorridente, Carmela, vestita da sposa, e Salvatore al suo fianco, si fanno fotografare. Sono circondati da parenti e ospiti, tra cui Annina, Michele, Assunta, Maria Corona e suo figlio.

(Scattata la foto, il gruppo si scioglie ridendo.)

(Portano il vino. Tutti ne sono felici.)

(Un ragazzo con in mano un bicchiere di vino salta su una sedia e brinda alla sposa.)

[Introduzione]

Un Tenore

*Hai l'occhio nero, nero della quaglia
la camminata della tortorella.
Chi ti porta a l'altare non si sbaglia
ch'io non ho visto mai sposa più bella.*

Coro

Ch'io non ho visto mai sposa più bella.

(Un altro ospite salta su una sedia.)

Un baryton

Il giglio t'ha donato la bianchezza.
La rosa t'ha donato il suo colore.
Chi ti sposa, Carmela, può ben dire
d'avere il paradiso e non morire.

Le chœur

D'avere il paradiso e non morire.

Michele (*grimant à son tour sur une chaise*)

Sei tutta bianca come il gelsomino.
Hai l'occhio dolce il petto palombino.
Chi ti vede passar più non riposa
e non riposerà chi ti fa sposa.

(*De la cuisine, on apporte parmi les vivats un énorme gâteau de mariage.*)

(*Les invités rejoignent lentement la salle des banquets où l'on emporte le gâteau. Carmela et Salvatore s'attardent, parlant à certains des invités. Annina, presque cachée dans un coin, sur le devant de la scène, regarde Carmela avec tendresse.*)

Annina

Carmela.

Carmela (*venant vers elle*)

Oh, je suis si heureuse, Annina! Tout ce vin! Je n'arrête pas de rire! Je ne sais plus ce que je dis.

Annina

Come tu es belle! Juste comme je t'imaginai!
Salvatore!

Salvatore

Oui.

Annina

Viens-là toi aussi.

Carmela (*se levant entre les bras de Salvatore*)

Regarde ce que j'épouse! Quel drôle de numéro, hein?

(*Elle pouffe de rire.*)

Bariton

Il giglio t'ha donato la bianchezza.
La rosa t'ha donato il suo colore.
Chi ti sposa, Carmela, può ben dire
d'avere il paradiso e non morire.

Chor

D'avere il paradiso e non morire.

Michele (*springt auch auf einen Stuhl*)

Sei tutta bianca come il gelsomino.
Hai l'occhio dolce il petto palombino.
Chi ti vede passar più non riposa
e non riposerà chi ti fa sposa.

(*Unter Jubelgeschrei wird ein riesiger Hochzeitskuchen aus der Küche gebracht.*)

(*Die Gäste begeben sich langsam in den Bankettsaal; auch der Hochzeitskuchen wird hineingetragen. Carmela und Salvatore bleiben hinter der Menge zurück, um mit einigen Gästen zu plaudern. Die fast in einer Ecke an der Rampe versteckte Annina blickt Carmela zärtlich an.*)

Annina

Carmela.

Carmela (*tritt zu ihr*)

Oh, Annina, ich bin so glücklich! Der viele Wein! Ich bin ganz angeheitert! Ich weiß gar nicht, was ich rede.

Annina

Wie schön du aussiehst! Genau, wie ich es mir vorstellte!
Salvatore!

Salvatore

Nun?

Annina

Komm auch her.

Carmela (*schmiegt sich an Salvatore an*)

Schau, wen ich heirate! Sieht er nicht komisch aus?

(*Sie kichert.*)

One Baritone

Il giglio t'ha donato la bianchezza.
La rosa t'ha donato il suo colore.
Chi ti sposa, Carmela, può ben non dire
d'avere il paradiso e non morire.

Chorus

D'avere il paradiso e non morire.

Michele (*also jumping on a chair*)

Sei tutta bianca come il gelsomino.
Hai l'occhio dolce il petto palombino.
Chi ti vede passar più non riposa
e non riposerà chi ti fa sposa.

(*A huge wedding cake is brought in from the kitchen amid cheers.*)

(*The guests slowly walk into the banquet room where the wedding cake is being brought. Carmela and Salvatore remain behind the crowd, talking to some of the guests. Annina, almost hiding in a corner, front stage, looks tenderly at Carmela.*)

Annina

Carmela.

Carmela (*coming toward her*)

Oh, I'm so happy, Annina! All that wine! It makes me giggle! I don't know what I'm saying.

Annina

How lovely you look! Just as I had imagined you!
Salvatore!

Salvatore

Yes.

Annina

You come here, too.

Carmela (*nestling in Salvatore's arms*)

Look what I am marrying! Isn't he funny looking?

(*She giggles.*)

Un Baritone

Il giglio t'ha donato la bianchezza.
La rosa t'ha donato il suo colore.
Chi ti sposa, Carmela, può ben dire
d'avere il paradiso e non morire.

Coro

D'avere il paradiso e non morire.

Michele (*anche lui saltando su una sedia*)

Sei tutta bianca come il gelsomino.
Hai l'occhio dolce il petto palombino.
Chi ti vede passar più non riposa
e non riposerà chi ti fa sposa.

(*Dalla cucina arriva un'enorme torta nuziale, tra le grida entusiaste dei presenti.*)

(*Gli ospiti si dirigono lentamente verso la sala da pranzo, dove viene portata anche la torta nuziale. Carmela e Salvatore rimangono dietro la folla, parlando con alcuni ospiti. Annina, quasi nascosta in un angolo, davanti al palcoscenico, guarda teneramente Carmela.*)

Annina

Carmela.

Carmela (*andando verso di lei*)

Oh, sono così felice, Annina! Tutto quel vino! Mi fa ridere! Non so cosa sto dicendo.

Annina

Come sei bella! Proprio come ti immaginavo!
Salvatore!

Salvatore

Sì.

Annina

Vieni qui anche tu.

Carmela (*tra le braccia di Salvatore*)

Guarda chi sto sposando! Non è buffo?

(*Ridacchia.*)

Salvatore

Carmela, tiens-toi! Arrête, petite bêtasse!

Annina

Ne fais pas attention à elle. Elle ne sait pas ce qu'elle dit. Elle t'aime beaucoup, tu sais.

Salvatore

Je sais, Annina, je sais.

Annina

Et toi, Salvatore,...

Salvatore

Oui...

Annina

...veux-tu me promettre quelque chose?

Salvatore

Oui, Annina.

Annina

Sois bon avec elle, sois gentil.

De toutes mes amies, c'est elle que j'aime le plus. Un cœur si aimant, si douce et si gaie, et, oui... un peu bêtasse parfois. Sois bon, sois gentil.

Nous devons prendre le voile ensemble, mais là voici, toute vêtue de blanc, une autre épouse avec, en son cœur, un bouquet de roses rouge, éclatant, et dans les yeux des étoiles noires, éclatantes.

Elle te fera une bonne épouse, Salvatore. Tu verras.

Sois bon avec elle, sois gentil.

(Cachant ses larmes, Carmela court à Annina qui la prend tendrement dans ses bras.)

Un invité (sortant de la salle des banquets)

Eh bien, où est passé l'heureux couple?

Salvatore

On arrive, on arrive.

Salvatore

Carmela, benimm dich! Hör auf, du dummes Ding!

Annina

Nimm keine Notiz. Sie meint es gar nicht. Du weißt doch, wie sie dich liebt.

Salvatore

Ich weiß, Annina, ich weiß es.

Annina

Und du, Salvatore,...

Salvatore

Ja ...

Annina

... versprichst du mir etwas?

Salvatore

Gewiß, Annina.

Annina

Sei gut zu ihr, sei lieb.

Sie ist meine beste Freundin. Sie hat so ein gutes Herz, freundlich, lustig, und ... manchmal ein wenig kindisch. Sei gut, sei lieb.

Wir wollten beide den Schleier nehmen. Jetzt steht sie hier im weißen Kleid, ist eines anderen Braut, mit strahlend roten Rosen im Herzen, und strahlend schwarzen Sternen in ihren Augen.

Sie wird dir eine gute Ehefrau sein, Salvatore. Du wirst schon sehen.

Sei gut zu ihr, sei lieb.

(Carmela unterdrückt ihre Tränen und läuft zu Annina, die sie zärtlich umarmt.)

Ein Gast (kommt aus dem Bankettsaal)

Na, wo ist denn das glückliche Paar?

Salvatore

Wir kommen schon.

Salvatore

Carmela, behave! Stop it, you silly girl!

Annina

You must not mind her. She doesn't mean it. She loves you very much, you know.

Salvatore

I know, Annina, I know.

Annina

And you, Salvatore,...

Salvatore

Yes...

Annina

...will you make me a promise?

Salvatore

Yes, Annina.

Annina

Be good to her, be kind.

Of all my friends I love her most. So gentle is her heart, so sweet and gay, and, yes... a little silly at times.

Be good, be kind.

We were to take the veil together, but here she is, all dressed in white, a different bride with a bright, red rose-bush in her heart and bright, black stars in her eyes.

She'll make you a good wife, Salvatore. You'll see.

Be good to her, be kind.

(Hiding her tears, Carmela runs to Annina, who clasps her tenderly in her arms.)

A Guest (coming from the banquet room)

Well, where is the happy couple?

Salvatore

We're coming, we're coming.

Salvatore

Carmela, comportati bene! Smettila, sciocchina!

Annina

Non starla a sentire. Non lo fa apposta. Ti ama molto, lo sai.

Salvatore

Lo so, Annina, lo so.

Annina

E tu, Salvatore...

Salvatore

Sì...

Annina

...mi fai una promessa?

Salvatore

Sì, Annina.

Annina

Sii buono con lei, sii gentile.

Tra tutti i miei amici lei è quella che amo di più. Così gentile è il suo cuore, così dolce e gioioso, e, sì... a volte un po' sciocco. Sii buono, sii gentile.

Dovevamo prendere il velo insieme, ma eccola qui, vestita di bianco, una sposa diversa con una rosa rossa e luminosa nel suo cuore e stelle nere e luminose nei suoi occhi. Sarà una buona moglie per te, Salvatore. Vedrai.

Sii buono con lei, sii gentile.

(Nascondendo le sue lacrime, Carmela va verso Annina, che l'abbraccia teneramente.)

Un Ospite (arrivando dalla sala da pranzo)

Bene, dov'è la coppia felice?

Salvatore

Arriviamo, arriviamo.

(Tous sortent, sauf le barman.)
(Desideria entre, venant de la rue.)

Desideria
 Où est Michele?

Le barman
 Là-bas.

Desideria
 Va le chercher, je veux lui parler.

Le barman
 Tu ne vas pas nous faire des ennuis, au moins?

Desideria
 Pourquoi en ferais-je?

(Une fois le barman parti, Desideria va au bar et se verse un verre, puis fait nerveusement les cent pas, s'arrêtant de temps à autre, comme si elle essayait de se ressaisir.)
(Michele entre, venant de la salle des banquets, et s'arrête net en voyant Desideria.)

Michele
 Desideria! Que viens-tu faire ici?

Desideria *(amèrement)*
 Vraiment, on se le demande! Plus que le diable lui-même, on craint l'invité qui s'impose.

Michele
 Pourquoi es-tu venue, alors?

Desideria
 Ma mère m'a chassée de la maison.
 Chez mon amant, c'est fermé parce qu'il est parti chanter à la noce des autres filles.

Michele
 C'est ce que tu es venue me dire?

(Alle ab mit Ausnahme des Schankkellners)
(Desideria tritt von der Straße ein.)

Desideria
 Wo ist Michele?

Kellner
 Da drin.

Desideria
 Holen Sie ihn heraus, ich muß mit ihm sprechen.

Kellner
 Sie machen doch keine Szene, oder?

Desideria
 Warum denn?

(Der Kellner geht weg; Desideria geht zum Schanktisch und gießt sich ein. Sie geht nervös auf und ab und bleibt manchmal stehen, als ob sie sich konzentrieren wolle.)
(Michele kommt aus dem Bankettsaal, erblickt Desideria und bleibt sofort stehen.)

Michele
 Desideria! Was willst du hier?

Desideria *(verbittert)*
 Was ich will? Ungebetene Gäste sind noch gefährlicher als der Teufel.

Michele
 Also warum bist du gekommen?

Desideria
 Meine Mutter hat mich hinausgeworfen.
 Mein Geliebter hat seine Tür versperrt, weil er auf der Hochzeit anderer Mädchen singt.

Michele
 Bist du gekommen, um mir das zu erzählen?

(They all leave, except the bartender.)
(Desideria enters from the street entrance.)

Desideria
 2 Where is Michele?

Bartender
 In there.

Desideria
 Call him out, I want to speak to him.

Bartender
 You're not going to cause any trouble, are you?

Desideria
 Why should I?

(After the bartender has left, Desideria goes over to the bar and pours herself a drink, then paces nervously up and down, stopping at intervals, as if trying to pull herself together.)
(Michele comes in from the banquet room and, on seeing Desideria, stops short.)

Michele
 Desideria! What do you want in here?

Desideria *(bitterly)*
 What indeed! More than the devil itself, one fears the uninvited guest.

Michele
 Why did you come, then?

Desideria
 My mother has turned me out of the house.
 My lover's door is locked because he's out singing at others girls' weddings.

Michele
 Is this what you came here to tell me?

(Escono tutti, a parte il barista.)
(Desideria fa il suo ingresso dall'entrata sulla strada.)

Desideria
 Dov'è Michele?

Barista
 È qui.

Desideria
 Chiamalo, voglio parlargli.

Barista
 Non causerai problemi, vero?

Desideria
 Perché dovrei?

(Uscito il barista, Desideria va al bar e si versa un drink, poi cammina nervosamente su e giù, fermandosi ad intervalli, come se stesse cercando di riprendersi.)
(Michele arriva dalla sala da pranzo e, vedendo Desideria, si ferma.)

Michele
 Desideria! Cosa ci fai qui?

Desideria *(con amarezza)*
 Cosa davvero! Più dello stesso diavolo, si teme l'ospite non invitato.

Michele
 Allora perché sei venuta?

Desideria
 Mia madre mi ha cacciato di casa.
 La porta del mio innamorato è chiusa perché è andato a cantare ai matrimoni di altre ragazze.

Michele
 È questo che sei venuta qui a dirmi?

Desideria

Michele, Michele, essaie de comprendre. De tout le voisinage, moi seule n'ai pas été invitée.

Ils me traitent de catin parce que je couche avec toi. On ne peut plus m'inviter aux baptêmes ou aux mariages. Mais toi, ça ne t'empêche pas d'y aller.

Michele

Non, Desideria, pas ça. Ne commence pas à vouloir me changer. Personne, pas même toi, ne peut régner sur ma vie. Je dois être libre.

Que les gens m'aiment ou me haïssent comme il leur plaira, je ne marchanderai pas leur faveur.

Je ne t'ai jamais demandé ton amour. C'est toi qui me l'as offert et, à l'époque, il n'a pas été question de prix.

Desideria

Comment peux-tu être aussi cruel, Michele? Est-ce une alliance que je demande?

Michele

Je ne sais pas.

Desideria

Ou un voile blanc que j'espère?

Michele

Laisse-moi tranquille.

Desideria

Tout ce que je veux, c'est que tu me montres combien tu m'aimes.

Michele

Ne t'ai-je pas juré que je t'aimais?

Desideria

Si.

Michele

Ai-je été infidèle?

Desideria

Michele, Michele, du mußt doch verstehen. Ich war die einzige Nachbarin, die nicht eingeladen wurde.

Sie schimpfen mich eine Nutte, weil ich mit dir schlafe. Ich werde nicht mehr zu Taufen oder Hochzeiten eingeladen. Aber das hält dich nicht ab, hinzugehen.

Michele

Nein, Desideria, so geht das nicht. Versuch nicht, mich zu ändern.

Niemand, nicht einmal du, kann über mein Leben bestimmen. Ich muß frei sein.

Ob mich die Leute lieben oder hassen ist mir gleich, ich bemühe mich nicht um ihre Gunst.

Ich habe dich nie gebeten, mich zu lieben. Du botest dich mir an, und damals war von keinem Preis die Rede.

Desideria

Michele, wie kannst du so grausam sein? Will ich denn einen Ring?

Michele

Das weiß ich nicht.

Desideria

Oder hoffe ich auf den Brautschleier?

Michele

Laß mich in Ruhe.

Desideria

Ich will ja nur, daß du mir deine Liebe beweisest.

Michele

Habe ich dir nicht Liebe geschworen?

Desideria

Ja, das ist richtig.

Michele

Und bin ich dir untreu?

Desideria

Michele, Michele, try to understand. Of all the neighbours, I was the only one not to be invited.

They call me a slut because I sleep with you. I can no more be asked to christ'nings or weddings. But that doesn't keep you from going to them.

Michele

No, Desideria, not that. Don't you start trying to change me. No one, not even you, can rule over my life. I must be free.

Let people love or hate me as they like, I shall not bargain for their choice.

I never asked you for your love. You offered it to me and, at the time, no price was mentioned.

Desideria

How can you be so cruel, Michele. Is it a ring I ask for?

Michele

I don't know.

Desideria

Or a white veil I hope for?

Michele

Leave me alone.

Desideria

All that I want is to be shown how much you love me.

Michele

Haven't I sworn my love to you?

Desideria

Yes, you have.

Michele

And have I been unfaithful?

Desideria

Michele, Michele, cerca di capire. Di tutti i vicini, sono stata l'unica a non essere stata invitata.

Mi chiamano una poco di buono perché sono stata a letto con te. Non posso più essere invitata ai battesimi e ai matrimoni. Ma questo non evita a te di andarci.

Michele

No, Desideria, non quello. Non cercare di cambiarmi.

Nessuno, neppure tu, può comandare la mia vita. Io devo essere libero.

Lascia che la gente mi ami o mi odi come desidera, non starò ad aspettare la loro decisione.

Non ho mai chiesto il tuo amore. Me lo hai offerto e, in quel momento, non è stato menzionato nessun prezzo.

Desideria

Come puoi essere così crudele, Michele. Ti ho chiesto un anello?

Michele

Non lo so.

Desideria

Ho forse sperato di avere un velo bianco?

Michele

Lasciami in pace.

Desideria

Tutto ciò che voglio è vedermi mostrare quanto mi ami.

Michele

Non ti ho già giurato il mio amore?

Desideria

Sì, lo hai fatto.

Michele

E sono forse stato infedele?

Desideria

Non, ce n'est pas cela.

Michele

Alors qu'est-ce qui te pousse à douter de moi? Que faut-il pour te convaincre?

Desideria (*éperdument*)

Tu n'as pas honte de m'aimer!

Michele

Mais, Desideria, pourquoi aurais-je honte?

Desideria (*d'un ton de défi*)

Alors, que ta fierté soit ma couronne et ton amour notre lien. C'est tout ce que je demande.

Si jamais j'avais le sentiment que toi aussi tu as honte de moi... je me tuerais.

Michele

Mais je t'aime, Desideria, et j'en suis fier.

(Desideria et Michele se regardent, désespérés. Puis Michele attrape un verre et une bouteille de vin, s'assoit à une des tables et se met à boire.)

Le cœur (*en coulisses*)

Eh già giovinotti voglion stare attorno a te;
la luna splende di notte,
ma tu mia bella splendi notte e giorno. Oh!

(cris et rires)

Desideria

Si tu me dis vraiment la vérité, alors veux-tu faire quelque chose pour moi?

Michele (*nerveusement*)

Quoi?

Desideria (*montrant la salle des banquets*)

Veux-tu m'emmener là-bas avec toi?

Michele

Ce n'est pas possible.

Desideria

Nein, das nicht.

Michele

Also warum zweifelst du an mir? Was wird dich überzeugen?

Desideria (*verzweifelt*)

Daß du dich nicht schämst, weil du mich liebst.

Michele

Aber Desideria, warum sollte ich mich schämen?

Desideria (*provokant*)

Dann zeig, daß du stolz bist auf mich und steh zu deiner Liebe. Mehr verlange ich nicht.

Wenn ich je fühlte, daß auch du dich meiner schämst, ... würde ich mich umbringen.

Michele

Aber ich liebe dich doch, Desideria, ich bin stolz darauf.

(Desideria und Michele blicken einander ratlos an. Dann holt Michele ein Glas und eine Flasche Wein, setzt sich an einen Tisch und beginnt zu trinken.)

Chor (*hinter der Bühne*)

Eh già giovinotti voglion stare attorno a te;
la luna splende di notte,
ma tu mia bella splendi notte e giorno. Oh!

(Johlen und Gelächter)

Desideria

Wenn das wirklich wahr ist, tust du mir einen Gefallen?

Michele (*unsicher*)

Was?

Desideria (*zeigt auf den Bankettsaal*)

Gehst du mit mir dort hinein?

Michele

Das kann ich nicht.

Desideria

No, not that.

Michele

What is it, then, that makes you doubt me? What will convince you?

Desideria (*desperately*)

You're not ashamed to love me!

Michele

But, Desideria, why should I be?

Desideria (*defiantly*)

Then crown me with your pride and bind me with your love. It is all I ask.

If I ever felt that you, too, were ashamed of me, ... I'd kill myself.

Michele

But I love you, Desideria, and am proud of it.

(Desideria and Michele look helplessly at each other. Then Michele gets himself a glass and a bottle of wine, sits at one of the tables and starts drinking.)

Chorus (*off stage*)

³ Eh già giovinotti voglion stare attorno a te;
la luna splende di notte,
ma tu mia bella splendi notte e giorno. Oh!

(shouts and laughter)

Desideria

If what you say is really true, then will you do something for me?

Michele (*nervously*)

What?

Desideria (*pointing to the banquet room*)

Will you take me in there with you?

Michele

That I cannot do.

Desideria

No, non si tratta di questo.

Michele

Cosa è, allora, che ti fa dubitare di me? Cosa ti convincerà?

Desideria (*disperata*)

Non ti vergogni di amarmi!

Michele

Ma, Desideria, perché dovrei?

Desideria (*con aria di sfida*)

Allora incoronami con il tuo orgoglio e legami con il tuo amore. È tutto ciò che chiedo.

Se mi fossi accorta che anche tu ti vergognavi di me, ... mi sarei uccisa.

Michele

Ma io ti amo, Desideria, e ne sono fiero.

(Desideria e Michele si guardano turbati negli occhi. Poi Michele prende un bicchiere e una bottiglia di vino, siede ad uno dei tavoli e comincia a bere.)

Coro (*fuoriscena*)

Eh già giovinotti voglion stare attorno a te;
la luna splende di notte,
ma tu mia bella splendi notte e giorno. Oh!

(grida e risate)

Desideria

Se ciò che dici è vero, allora farai qualcosa per me?

Michele (*con aria nervosa*)

Cosa?

Desideria (*indicando la sala da pranzo*)

Mi porti lì dentro con te?

Michele

Non posso farlo.

Desideria

Pourquoi?

Michele

Tu le sais pourquoi. Pense à Annina... Carmela est sa meilleure amie.

Desideria (*faisant un bond vers lui*)

Annina, Annina, toujours Annina!

Je le savais, je le savais! Que fait-elle jamais pour toi à part allumer des cierges pour ton âme? Mais elle t'a ensorcelé. Tu es en train de ruiner ta vie à cause d'elle.

Pourquoi ne la laisses-tu pas tranquille?

Elle ne t'aime pas comme tu le crois. Elle a pitié de toi, et tu ne la changeras jamais. Jamais, jamais, jamais!

Elle est comme un papillon de nuit aveuglé, battant des ailes contre une fenêtre éclairée. Un espace infini l'entoure, mais, de la nuit étoilée, elle ne voit qu'un seul petit carré illuminé.

Pourquoi ne la laisses-tu pas aller son chemin? Pourquoi ne vis-tu pas avec moi? Tu as besoin de moi et tu le sais. Tu as besoin de moi autant que j'ai besoin de toi.

Je n'ai qu'un amour, et mon amour n'est pas un rêve aveugle. Mon amour s'épanouit avec la terre.

Michele (*avec exaspération*)

Que veux-tu d'autre de moi?

Le chœur (*en coulisses*)

E vola e vola il vento.

Io mi stringo appresso te.

Michele

Pour ce qui est d'Annina, je n'y peux rien. Elle est malade. Elle a besoin de moi.

Le chœur

Il vento porta la pioggia ma tu, Carmela, fai la pioggia e il sole. Oh!

(*cris et rires*)

Michele

C'est ma sœur, après tout.

Desideria

Wieso?

Michele

Du weißt, wieso. Denk doch an Annina ... Carmela ist ihre beste Freundin.

Desideria (*geht rasch zu ihm hin*)

Annina, Annina, ewig Annina!

Ich hab's ja gewußt! Was tut sie je für dich, außer für dein Seelenheil Kerzen anzünden? Aber sie hat dich betört. Ihretwegen verdirbst du dir dein ganzes Leben.

Warum läßt du sie nicht in Frieden?

Sie liebt dich nicht wie du meinst. Du tust ihr leid und du wirst sie nie ändern. Niemals, niemals, niemals!

Sie ist wie ein blinder Nachtfalter, der an ein erhelltes Fenster schlägt. Das unendliche Weltall umgibt sie, aber sie sieht nur eine einzige kleine Flamme am Sternenhimmel. Warum gibst du sie nicht frei? Warum lebst du nicht mit mir?

Du brauchst mich und du weißt es. Du brauchst mich, genau wie ich dich brauche.

Ich habe nur eine einzige Liebe, und die ist nicht ein blinder Traum. Meine Liebe blüht mit der Erde.

Michele (*gereizt*)

Was willst du denn noch von mir?

Chor (*hinter der Bühne*)

E vola e vola il vento.

Io mi stringo appresso te.

Michele

Wegen Annina kann ich nichts tun. Sie ist krank. Sie braucht mich.

Chor

Il vento porta la pioggia ma tu, Carmela, fai la pioggia e il sole. Oh!

(*Johlen und Gelächter*)

Michele

Schließlich ist sie meine Schwester.

Desideria

Why?

Michele

You know why. Think of Annina... Carmela is her best friend.

Desideria (*She springs toward him.*)

Annina, Annina, always Annina!

I knew it, I knew it! What does she ever do for you, except light candles for your soul? But you are bewitched by her. You're ruining your life because of her.

Why don't you leave her alone?

She doesn't love you the way you think. She pities you, and you'll never change her. Never, never, never!

She's like a blinded moth beating her wings against a lighted window. Infinite space is all around her, but of the starry night she only sees one little, flaming square. Why don't you let her go her way? Why don't you live with me? You need me and you know it. You need me as much as I need you.

I have but one love, and my love is not a blind dream. My love blooms with the earth.

Michele (*with exasperation*)

What more do you want from me?

Chorus (*off stage*)

E vola e vola il vento.

Io mi stringo appresso te.

Michele

There is nothing I can do about Annina. She's a sick girl. She needs me.

Chorus

Il vento porta la pioggia ma tu, Carmela, fai la pioggia e il sole. Oh!

(*shouts and laughter*)

Michele

She's my sister, after all.

Desideria

Perché?

Michele

Lo sai perché. Pensa ad Annina... Carmela è la sua migliore amica.

Desideria (*gettandosi verso di lui*)

Annina, Annina, sempre Annina!

Lo sapevo, lo sapevo! Cosa fa mai per te, a parte accendere candele per la tua anima? Ma tu ne sei stregato. Stai rovinando la tua vita per causa sua.

Perché non la lasci in pace?

Lei non ti vuole bene nel modo in cui pensi. Lei prova pietà per te, e tu non la cambierai mai. Mai, mai, mai!

È come un insetto cieco che sbatte le sue ali contro la finestra illuminata. Lo spazio infinito le sta intorno, ma della notte stellata lei vede solo un piccolo riquadro fiammante. Perché non la lasci andare per la sua strada? Perché non vieni via con me? Tu hai bisogno di me e lo sai. Tu hai bisogno di me tanto quanto io ho bisogno di te.

Io ho solo un amore, e il mio amore non è un sogno cieco. Il mio amore sboccia con la terra.

Michele (*esasperato*)

Cos'altro vuoi da me?

Coro (*fuoriscena*)

E vola e vola il vento.

Io mi stringo appresso te.

Michele

Non posso fare nulla per Annina. È malata. Ha bisogno di me.

Coro

Il vento porta la pioggia ma tu, Carmela, sei la pioggia e il sole. Oh!

(*grida e risate*)

Michele

È mia sorella, a parte tutto.

Desideria

Mais elle ne veut pas être ta sœur. Elle veut être la sœur de tout le monde.

Michele (*en colère et sans défense*)

Arrête de parler d'Annina! Elle n'a rien à voir avec nous.

Desideria (*avec une insistance cruelle*)

Alors, veux-tu m'emmener là-bas avec toi?

(*Michele ne répond pas.*)

Réponds-moi.

Ah, Michele, ne sais-tu pas qu'il suffit d'un seul mot pour que l'amour tourne à la haine si ce mot est dit trop tard?

Tant que le cri reste sans réponse, tant que la cicatrice est visible, l'amour est incapable de panser ses plaies.

Toutes les larmes que l'on verse seul ne déverrouillent pas les portes du cœur qui cognent. Comme des étoiles, elles tombent avec un calme mortel, mais laissent un sillage empoisonné.

Seul celui dont les larmes trouvent un miroir peut endurer la secrète douleur de l'existence. Ceux d'entre nous qui connaissent l'amour sur cette terre doivent célébrer leur triomphe fugace. Qui accueille l'amour en silence, ou le cache comme un crime, ne tardera pas à fuir dans le désert son aveuglante vengeance.

Ah, Michele, n'oublie pas que l'amour est un chasseur impitoyable lorsqu'il s'allie à la mort.

Michele

Tu le regretteras, mais si c'est ce que tu veux, allons-y. Ils ne me font pas peur.

(*Il prend Desideria par la main et la mène vers la salle des banquets, mais au même moment Don Marco paraît à la porte et leur barre le chemin.*)

Don Marco

Desideria, qui t'a amenée ici?

Michele

Moi.

Desideria

Sie will aber nicht deine Schwester sein. Sie will jedermanns Schwester sein.

Michele (*wütend, hilflos*)

Jetzt hör auf mit der Annina! Die hat mit uns nicht zu tun.

Desideria (*schonungslos und unnachgiebig*)

Also nimmst du mich mit hinein?

(*Michele schweigt.*)

Antworte.

Ach Michele, weißt du nicht, daß sich die Liebe durch ein Wort in Haß verkehren kann, wenn das Wort zu spät gesprochen wird?

Die Liebeswunden heilen nur, wenn die Bitte erhört und die Narbe erblickt wird.

Die Tränen, die man allein weint, können das pochende Herz nicht beschwichtigen. Sie fallen wie Sterne in Todesstille, doch sie hinterlassen eine giftige Spur.

Nur er, dessen Tränen sich abspiegeln, kann den geheimen Schmerz des Lebens ertragen. Wir, die wir unsere Liebe auf Erden finden, müssen unseren vergänglichen Sieg feiern. Wer die Liebe heimlich genießt oder wie ein Verbrechen verbirgt, wird bald in die Wüste fliehen, um ihrer blinden Rache zu entgehen.

Ach, Michele, bedenke, daß die Liebe erbarmungslos jagt, und der Tod ist mit ihr im Bund.

Michele

Du wirst es bereuen, aber wenn du es wirklich willst, gehen wir hinein.

Sie schrecken mich nicht.

(*Er ergreift Desiderias Hand und führt sie zum Bankettsaal; in diesem Augenblick erscheint Don Marco in der Tür und verlegt ihnen den Zutritt.*)

Don Marco

Desideria, was bringt dich hierher?

Michele

Ich.

Desideria

But she doesn't want to be your sister. She wants to be ev'rybody's sister.

Michele (*angry and defenseless*)

Stop talking about Annina! She has nothing to do with us.

Desideria (*with cruel persistence*)

Well then, will you take me in with you?

(*Michele is silent.*)

Answer me.

4 Ah, Michele, don't you know that love can turn to hate at the sound of one word, if the word is said too late?

Love can never heal its wounds unless the cry is answered, unless the scar is seen.

All the tears one weeps alone do not unlock the pounding gates of the heart. Like stars they fall in deathly stillness but leave a poisoned trail.

Only he, whose tears are mirrored, can bear the secret pain of living. Those of us, who find our love on earth, must celebrate our fleeting triumph. Who welcomes love in silence, or hides it like a crime, shall soon run to the wasteland to escape its blinding vengeance.

Ah, Michele, don't forget that love is a pitiless hunter when allied with death.

Michele

5 You will regret it but if that is what you want, let's go in. I'm not afraid of them.

(*He takes Desideria by the hand and leads her toward the banquet room, but at that same moment Don Marco appears at the door and bars the way.*)

Don Marco

Desideria, who brought you here?

Michele

I did.

Desideria

Ma lei non vuole essere tua sorella. Vuole essere la sorella di tutti.

Michele (*arrabbiato e incapace di difendersi*)

Smettila di parlare di Annina! Non ha niente a che fare con noi.

Desideria (*con crudele insistenza*)

Bene, allora, mi porti con te?

(*Michele non parla.*)

Rispondimi.

Ah, Michele, non lo sai che l'amore può trasformarsi in odio al suono di una sola parola, se la parola è detta troppo tardi?

L'amore non può mai guarire le sue ferite a meno che non si risponda al pianto, a meno che non ne venga vista la cicatrice.

Tutte le lacrime che si piangono da soli non riescono ad aprire i cancelli pulsanti del cuore. Come stelle cadono in un'immobilità cadaverica ma lasciano una traccia avvelenata dietro di sé.

Solo colui che vede riflesse le proprie lacrime è in grado di sopportare il dolore segreto della vita. Chi tra noi trova amore sulla terra deve celebrare il proprio effimero trionfo. Chi accoglie l'amore in silenzio o lo nasconde come un crimine, correrà presto verso il deserto per sfuggire la sua cieca vendetta.

Ah, Michele, non dimenticare che l'amore è un cacciatore senza pietà quando si allea con la morte.

Michele

Te ne pentirai, ma se è questo ciò che vuoi, entriamo. Non ho paura di loro.

(*Prende per mano Desideria e la porta verso la sala da pranzo, ma in quel momento appare sulla porta Don Marco che sbarra loro la via.*)

Don Marco

Desideria, chi ti ha portato qui?

Michele

Sono stato io.

Don Marco

Tu ne vas pas la faire entrer ici, n'est-ce pas?

Michele

En quoi cela vous regarde-t-il, Don Marco?

Don Marco

Je t'en prie, Michele, ne réveille pas encore une fois leur hostilité, pas aujourd'hui... pour ton propre bien.

Michele (*ironiquement*)

C'est le bouquet!

Don Marco

Abtiens-toi, Michele.

Michele

Pour mon propre bien!

Don Marco

Ecoute mes conseils. Ne la fais pas entrer.

Michele

Je ne vous ai pas demandé conseil. Elle vaut mieux que n'importe quelle autre femme dans cette pièce.

Don Marco

Peut-être. Je ne la juge pas. Mais je sais qu'elle n'y sera pas bien accueillie.

Michele

Je m'en fiche. Laissez-moi passer.

Don Marco

Je t'en prie, prends le temps de réfléchir... pour Annina.

Michele

N'essayez pas de me barrer le chemin, curé. Votre soutane ne me fait pas peur.

Ah, je vous préviens, ôtez-vous de mon chemin. Si vous croyez pouvoir me dompter avec vos symboles magiques, vous verrez bientôt à qui vous avez affaire.

Don Marco

Du willst doch nicht mit ihr dort hinein?

Michele

Was geht Sie das an, Don Marco?

Don Marco

Ich bitte dich, Michele, provoziere sie nicht noch einmal, gerade heute ... um deinetwillen.

Michele (*ironisch*)

Zu gütig!

Don Marco

Tu es nicht, Michele.

Michele

Um meinetwillen!

Don Marco

Laß dir raten. Führ sie nicht hinein.

Michele

Ich habe Sie nicht um Ihren Rat gefragt. Sie ist viel besser als alle anderen Frauen da drinnen.

Don Marco

Mag sein. Ich richte sie ja nicht. Aber ich weiß, daß sie dort nicht willkommen ist.

Michele

Das ist mir gleich. Lassen Sie mich durch.

Don Marco

Ich beschwöre dich, bedenken es ... um Anninas willen.

Michele

Unterstehen Sie sich, Hochwürden, mir den Weg zu verlegen. Ihre Soutane schreckt mich nicht.

Ich rate Ihnen, gehen Sie mir aus dem Weg. Wenn Sie glauben, daß Sie mich durch Ihre Magie zähmen, werden Sie bald erfahren, wer ich bin.

Don Marco

You're not going to take her in there, are you?

Michele

What bus'ness is it of yours, Don Marco?

Don Marco

I beg you, Michele, don't antagonise them again, not today... for your own sake.

Michele (*ironically*)

I like that!

Don Marco

Don't do it, Michele.

Michele

For my own sake!

Don Marco

Take my advice. Don't take her in.

Michele

I did not ask you for your advice. She's far above any woman who's in there.

Don Marco

That may be so. I do not pass judgement on her. But I know that she will not be welcomed there.

Michele

I don't care. Let me pass.

Don Marco

I beg you, think it over... for Annina's sake.

Michele

Don't you dare, priest, stand in my way. Your holy frock doesn't frighten me.

Ah, I warn you, get out of my way. If you think I can be tamed by your magic signs, you'll soon find out who Michele is.

Don Marco

Non la porterai dentro, vero?

Michele

Che te ne importa, Don Marco?

Don Marco

Ti prego, Michele, non te li mettere ancora una volta contro, proprio oggi... per il tuo bene.

Michele (*con ironia*)

Mi piace l'idea!

Don Marco

Non farlo, Michele.

Michele

Per il mio bene!

Don Marco

Accetta il mio consiglio. Non portarla dentro.

Michele

Non ti ho chiesto il tuo consiglio. Lei è superiore a qualsiasi donna in quella sala.

Don Marco

Forse è così. Io non la giudico. Ma so che non sarà la benvenuta lì dentro.

Michele

Non mi importa. Lasciaci passare.

Don Marco

Ti prego, pensaci... per il bene di Annina.

Michele

Non osare ostacolarli, prete. La tua veste sacra non mi fa paura.

Ah, ti avverto, togliti di mezzo. Se pensi che possa essere domato dai suoi segni magici, scoprirai presto chi è Michele.

(Il menace Don Marco du poing, mais est retenu par Annina, sortie en courant de la salle des banquets, suivie par les invités.)

Le chœur

Eh! que se passe-t-il?
Qui se bagarre?
C'est Michele.
Il en a encore après Don Marco.
Desideria est avec lui, la gourgandine!
On aurait dû s'en douter.
Michele, Michele, Michele, Michele, Michele.

Annina

Que se passe-t-il, Michele? Que t'ont-ils fait?

Salvatore

C'est toujours toi qui causes des ennuis, Michele. Pourquoi ne nous laisses-tu pas en paix? Même une journée comme aujourd'hui, il faut que tu nous la gâches?

(Michele, qui a repoussé Annina, se verse un verre de vin puis fait face à la foule hostile d'un air de défi.)

Michele

Je sais que vous me détestez tous. Pour vous, j'ai toujours été le rebelle, le maudit. Vous n'avez cessé de me haïr depuis mon enfance parce que je n'ai jamais demandé à être aimé, seulement à être compris. Quel droit avez-vous de me juger? Regardez-vous!

Vous avez beau avoir élu domicile sur cette terre, vous vivez comme des étrangers.

Vous avez honte de dire: "Je suis italien".

Et pour un aussi petit gain vous avez vendu vos nobles rêves de jadis.

Je ne peux sourire à votre contentement ni partager votre îlot de défaite.

Je veux vraiment être des leurs, appartenir à ce nouveau monde.

Je ne veux pas que l'on me dise: "Toi, l'étranger, retourne d'où tu viens!

Toi, l'étranger, retourne chez toi".

(Er erhebt die Faust gegen Don Marco; Annina, die mit den anderen Gästen aus dem Bankettsaal gelaufen ist, hält ihn zurück.)

Chor

He! Was geht da vor?
Wer schlägt Krach?
Natürlich Michele.
Er streitet schon wieder mit Don Marco.
Desideria ist auch dabei, das kleine Luder!
Das hätte man sich denken können.
Michele, Michele, Michele, Michele, Michele.

Annina

Was ist los, Michele? Was tun sie dir an?

Salvatore

Immer bist du es, Michele, der Krach schlägt. Warum läßt du uns nicht in Ruhe? Mußt du sogar an diesem Tag Unfug anstiften?

(Michele, der Annina weggestoßen hat, schenkt sich ein Glas Wein ein, dann wendet er sich trotzig an die erboste Menge.)

Michele

Ich weiß, ihr alle haßt mich. In euren Augen bin ich seit jeher der Rebell, der Verfluchte. Ihr haßt mich seit meiner Kindheit, weil ich nie nach Liebe verlangt habe, nur nach Verständnis. Wer gibt euch das Recht, mich zu verurteilen? Schaut doch euch selbst an!

Ihr seid in diesem Land ansässig, und doch lebt ihr wie Fremde.

Ihr schämt euch, zu sagen: "Ich bin Italiener."

Und für diesen geringen Profit habt ihr eure erhabenen, uralten Träume verkauft.

Ich kann weder über eure Zufriedenheit lächeln, noch eure kleine Insel der Niederlage teilen.

Ich will dieser neuen Welt wirklich angehören.

Ich will nicht, daß man mir sagt: "Ausländer, geh zurück, wo du hergekommen bist!

Du Ausländer, geh zurück in deine alte Heimat!

(He raises his fist at Don Marco, but he is held back by Annina, who has rushed out of the banquet room followed by the guests.)

Chorus

Eh! What is the matter?
Who's having a fight?
It is Michele.
He's after Don Marco again.
Desideria is with him, the little slut!
One could have guessed it.
Michele, Michele, Michele, Michele, Michele.

Annina

What is wrong, Michele? What have they done to you?

Salvatore

It is always you, Michele, who causes trouble. Why don't you leave us in peace? Even this day you had to spoil?

(Michele, who has pushed Annina away from him, pours himself a glass of wine, then defiantly faces the hostile crowd.)

Michele

⁶ I know that you all hate me. For you, I always was the rebel and the cursed one. Since I was a child you've always hated me, because I never asked for love, only understanding. What right have you to judge me? Look at yourselves!

Although you made this land your home, you live like strangers.

You are ashamed to say: 'I am Italian'.

And for such little gain you sold your noble, ancient dreams. I cannot smile at your contentment, nor share your little island of defeat.

I do want to belong, belong to this new world.

I don't want to be told: 'You foreigner, go back where you have come from!

You foreigner, go back to your old home'.

(Alza il pugno verso Don Marco, ma viene trattenuto da Annina, che è uscita frettolosamente dalla sala da pranzo, seguita dagli ospiti.)

Coro

Eh! Cosa c'è?
Chi sta facendo a botte?
È Michele.
Ce l'ha di nuovo con Don Marco.
Desideria è con lui, la squaldrina!
Potevamo indovinarlo.
Michele, Michele, Michele, Michele, Michele.

Annina

Cosa c'è, Michele? Cosa ti hanno fatto?

Salvatore

Sei sempre tu, Michele, a causare problemi. Perché non ci lasci in pace? Dovevi rovinare anche questa giornata?

(Michele, che ha spinto Annina lontano da lui, si versa un bicchiere di vino, poi si rivolge alla folla ostile con aria di sfida.)

Michele

Lo so che mi odiate tutti. Per voi, sono sempre stato il ribelle e il maledetto. Fin sa bambino mi avete sempre odiato, perché non ho mai chiesto amore, solo comprensione. Che diritto avete di giudicarmi? Pensate a voi stessi!

Nonostante abbiate reso questa terra casa vostra, vivete come stranieri.

Vi vergognate di dire: "Sono italiano".

E per questo piccolo guadagno avete venduto i vostri vecchi, nobili sogni.

Non posso sorridere della vostra contentezza, nè condividere la vostra piccola isola di sconfitta.

Io voglio appartenere, appartenere a questo nuovo mondo.

Non voglio che mi si dica: "Tu straniero, tornatene da dove vieni!

Tu straniero, torna nella tua vecchia casa".

Chez moi... Où est-ce, chez moi?
 On raconte que les rives italiennes sont couvertes de fleurs
 comme un jardin.
 On raconte que nulle part la mer n'est aussi bleue,
 que les pierres dont les villes sont bâties sont plus anciennes
 que la douleur,
 que des hommes y vivent et y meurent encore, oui, très
 pauvres, mais fiers.
 Peut-être que, si je pouvais voir une seule fois ce doux et triste
 pays,
 je serais fier de dire: "Je suis italien";
 et que j'oublierais vos regards.
(empoignant un verre et leur jetant le vin au visage)
 Prenez votre vin!

*(Il s'effondre sur une chaise près d'une table et s'enfouit la tête
 dans les bras.)*
*(Certains des invités sortent l'un après l'autre du restaurant,
 jetant un regard dédaigneux à Michele au passage.)*

Don Marco

Tu as tort, Michele.
 Ce sont de braves gens.
 Tu es un homme amer, Michele, et un homme amer est un juge
 inéquitable.

Annina (*douloureusement à Carmela, perdue et tremblante
 entre les bras de Salvatore*)
 Je suis désolée, Carmela, j'ai tellement honte. Pardonne-lui. Ce
 doit être le vin. Emmène-la, Salvatore, continuez. Nous n'avons
 pas le droit de lui gâcher la journée.

*(Emboitant le pas à Don Marco, les jeunes mariés s'éloignent,
 suivis de leurs parents. Tandis qu'ils montent l'escalier extérieur
 conduisant à la rue, quelques invités les ayant suivis les
 acclament à pleine voix et leur lancent du riz.)*
(Il ne reste plus que quelques invités dans la pièce.)
*(Annina s'approche de Michele et se tient un instant près de lui
 sans bouger.)*

Meine Heimat ... Wo ist meine Heimat?
 Man sagt, der Strand Italiens stehe in Blüte, wie ein Garten.
 Man sagt, das Meer sei nirgends so blau,
 die Steine, aus denen die Städte erbaut sind, seien älter als der
 Kummer,
 und die Menschen, die dort leben und sterben, seien sehr arm,
 aber auch sehr stolz.
 Könnte ich nur ein einziges Mal dieses traurige, geliebte Land
 sehen,
 ich würde voll Stolz sagen: "Ich bin Italiener",
 und würde eure Augen vergessen.
(ergreift ein Glas und wirft ihnen Wein ins Gesicht)
 Da habt ihr euren Wein!

*(Er wirft sich in einen Stuhl an einem Tisch und vergräbt den
 Kopf in den Armen.)*
*(Einige Gäste verlassen das Restaurant und blicken Michele
 beim Vorübergehen verächtlich an.)*

Don Marco

Du irrst, Michele.
 Sie sind brave Leute.
 Du bist bitter, Michele, und wer bitter ist, urteilt schlecht.

Annina (*traurig, zu Carmela, die ganz benommen in Salvatores
 Armen zittert*)
 Das tut mir leid, Carmela, ich schäme mich. Verzeih ihm. Aus
 ihm spricht der Wein. Führt sie fort, Salvatore, geh nur. Wir
 dürfen ihr den schönen Tag nicht verderben.

*(Das Brautpaar geht ab, ihnen voran Don Marco, die Familie
 hinterher. Sowie sie draußen auf der Stufe zur Straße stehen,
 jubeln ihnen die Gäste, die ihnen gefolgt sind, zu und bewerfen
 sie mit Reiskörnern.)*
(Nur wenige Gäste sind noch im Restaurant.)
*(Annina tritt zu Michele und steht einen Augenblick reglos
 neben ihm.)*

My home... Where is my home?
 They tell me that the Italian shore blooms like a garden.
 They tell me that nowhere the sea's so blue,
 that towns are built of stones older than sorrow,
 where men still live and die, yes, very poor but proud.
 Perhaps if I could see just once that sad, sweet country,
 I would be proud to say: 'I am Italian';
 and would forget your eyes.
(grabbing a glass and throwing the wine in their faces)
 Take your wine!

*(He collapses on a chair by a table and buries his head in
 his arms.)*
*(Some of the guests file out of the restaurant, looking
 disdainfully at Michele as they pass him.)*

Don Marco

⁷ You are wrong, Michele.
 They are good people.
 You're a bitter man, Michele, and a bitter man is a false
 judge.

Annina (*sorrowfully to Carmela, lost and trembling in
 Salvatore's arms*)
 I'm sorry, Carmela, I'm so ashamed. Forgive him. It must be
 the wine. Take her away, Salvatore, go on. We must not
 spoil her day.

*(Led by Don Marco, the bridal couple leaves, followed by
 relatives. As they mount the steps outside, leading onto the
 street, some of the guests who have been following, cheer
 lustily and throw rice at them.)*
(Only a few guests are now left in the room.)
*(Annina approaches Michele and, for a moment, stands by
 him without moving.)*

Casa mia... Dove è casa mia?
 Mi dicono che le coste italiane sbocciano come giardini.
 Mi dicono che in nessun altro posto il mare è così blu,
 che le città sono costruite con pietre più vecchie del dolore,
 dove gli uomini ancora vivono e muoiono, sì, molto poveri ma
 fieri.
 Forse se potessi vedere almeno una volta quel paese triste e
 dolce,
 sarei orgoglioso di dire: "Sono italiano";
 e potrei dimenticare i vostri occhi.
(afferrando un bicchiere e gettando il vino sui loro volti)
 Riprendetevi il vostro vino!

*(Crolla sulla sedia accanto a un tavolo e si copre la testa con le
 braccia.)*
*(Alcuni ospiti lasciano il ristorante, guardando Michele con
 disprezzo mentre gli passano accanto.)*

Don Marco

Sbagli, Michele.
 Sono brave persone.
 Sei un uomo amareggiato, Michele, e un uomo amareggiato è
 un pessimo giudice.

Annina (*tristemente a Carmela, confusa e tremante nelle
 braccia di Salvatore*)
 Mi dispiace, Carmela, me ne vergogno tanto. Perdonalo. Deve
 essere il vino. Portala via, Salvatore, dai. Non dobbiamo
 rovinare il suo giorno.

*(Seguendo Don Marco, gli sposi vanno via, seguiti dai parenti.
 Mentre fuori salgono gli scalini, che portano sulla strada, alcuni
 ospiti che li hanno seguiti li salutano con entusiasmo gettando
 riso verso di loro.)*
(Solo alcuni ospiti rimangono nella sala.)
*(Annina si avvicina a Michele e per un momento gli rimane
 vicino senza muoversi.)*

Annina (*lui caressant timidement la tête*)
Michele.

Michele (*relevant la tête et la regardant avec reconnaissance*)
Pardonne-moi, Annina.

Annina
Rentrons à la maison, Michele. Viens, je t'aiderai.

Desideria (*qui a observé toute la scène depuis un angle de la pièce, s'avance soudain*)
Oui, Michele, rentre à la maison, rentre, rentre...
(*persifleuse*)
Vous feriez mieux de vous cacher tous les deux.
C'est désormais parfaitement clair pour moi, pourquoi tu ne veux pas m'épouser. Ce n'est pas moi qui devrais avoir honte, car mon amour est plus éclatant que le soleil, mais toi... mais toi... toi...
Que tout le monde l'entende.
Ce n'est pas de moi que tu es amoureux,
(*désignant Annina*)
c'est d'elle. C'est d'elle.

Michele (*l'air égaré, comme s'il avait reçu un coup*)
Que dis-tu?

(*Puis, se libérant de l'étreinte d'Annina, Michele s'avance lentement vers Desideria.*)

Desideria (*comme possédée*)
Oui, c'est vrai... et elle le sait.

Michele
C'est un mensonge, un mensonge!

Annina (*le tirant en arrière*)
Viens, Michele, laisse-la tranquille.

Desideria
Oh, la petite sainte, qui vole le cœur de son frère.

Michele (*parlé*)
Salope!
(*menaçant, il s'avance vers Desideria*)

Annina (*streichelt schüchtern seinen Kopf*)
Michele.

Michele (*blickt dankbar zu ihr auf*)
Verzeih mir, Annina.

Annina
Wir wollen heimgehen, Michele. Komm, ich helfe dir.

Desideria (*hat die ganze Szene aus einer Ecke beobachtet und kommt plötzlich nach vorn*)
Ja, Michele, geh heim, geh, geh ...
(*höhnisch*)
Am besten, ihr versteckt euch alle beide.
Jetzt ist mir klar, warum du mich nicht heiraten willst. Nicht ich sollte mich schämen, denn meine Liebe leuchtet heller als die Sonne, aber du ... aber du ... du ...
Jeder soll es hören.
Du bist nicht in mich verliebt,
(*deutet auf Annina*)
sondern in sie, sondern in sie.

Michele (*wie vom Blitz getroffen*)
Was sagst du da?

(*Michele macht sich von Annina los und geht langsam auf Desideria zu.*)

Desideria (*wie besessen*)
Ja, es ist wahr ... und sie weiß es auch.

Michele
Das ist erlogen, das ist erlogen!

Annina (*hält ihn zurück*)
Komm, Michele, laß sie in Ruhe.

Desideria
Die kleine Heilige, sie hat ihres Bruders Herz gestohlen.

Michele (*gesprochen*)
Du Luder!
(*geht drohend auf Desideria zu*)

Annina (*timidly caressing his head*)
Michele.

Michele (*gratefully looks up at her*)
Forgive me, Annina.

Annina
Let's go home, Michele. Come on, I'll help you.

Desideria (*who has been watching the entire scene from a corner of the room, suddenly comes forward*)
Yes, Michele, go home, go, go...
(*sneeringly*)
Both of you had better hide yourselves.
It is all clear to me now, the reason why you will not marry me. It is not I who should be ashamed, because my love is brighter than the sun, but you... but you... you...
Let ev'ryone hear this.
It is not with me that you're in love,
(*pointing to Annina*)
it is with her. It is with her.

Michele (*Michele looks stunned, as if he had been struck.*)
What did you say?

(*Then freeing himself from Annina, Michele slowly moves toward Desideria.*)

Desideria (*as if possessed*)
Yes, it is true... and she knows it.

Michele
It is a lie, it is a lie!

Annina (*pulling him back*)
Come, Michele, leave her alone.

Desideria
Oh, the little saint, stealing her brother's heart.

Michele (*spoken*)
You bitch!
(*advancing menacingly toward Desideria*)

Annina (*accarezzando timidamente la sua testa*)
Michele.

Michele (*guarda verso di lei con gratitudine*)
Perdonami, Annina.

Annina
Andiamo a casa, Michele. Dai, ti aiuto.

Desideria (*che ha guardato l'intera scena da un angolo della stanza, improvvisamente si fa avanti*)
Sì, Michele, vai a casa, vai, vai...
(*in tono beffardo*)
Voi due è meglio che vi nascondiate.
Ora mi è tutto chiaro, il motivo per cui non vuoi sposarmi. Non sono io che devo vergognarmi, perché il mio amore è più luminoso del sole, ma tu... ma tu... tu...
Lascia che tutti ascoltino.
Non è di me che sei innamorato,
(*indicando Annina*)
è di lei. È di lei.

Michele (*Michele è sbalordito, come se colpito da qualcosa.*)
Cosa hai detto?

(*Cercando di liberarsi da Annina, Michele si muove lentamente verso Desideria.*)

Desideria (*come se posseduta*)
Sì, è vero... e lei lo sa.

Michele
È una menzogna, è una menzogna!

Annina (*tirandolo indietro*)
Vieni, Michele, lasciala stare.

Desideria
Oh, la santarella, che ruba il cuore del fratello.

Michele (*parlato*)
Sgualdrina!
(*avanzando minacciosamente verso Desideria*)

Ferme-la! Je t'interdis de dire quoi que ce soit sur ma sœur.
Espèce de prostituée! de menteuse!

Desideria

Tu as peur d'entendre la vérité!

Michele

Retire ce que tu as dit!

Desideria

Jamais.

Michele

Retire-le!

Desideria

Jamais!

(Michele la secoue par les épaules.)

Michele

Ne plaisante pas avec moi!

Chœur d'hommes

Laisse-la tranquille, Michele. Ne t'occupe pas d'elle.

Annina

Viens à la maison, Michele, tu es ivre! Je vous en prie, arrêtez-le!

Michele

Ah, Desideria, dis que tu as menti.

Annina

Michele, Michele.

Desideria

C'est la vérité, la vérité!

Michele

Je te préviens, Desideria, tu vas payer pour tes mensonges!

Annina

Partons, Michele, laisse-la tranquille.

Halt dein Maul! Untersteh dich, etwas über meine Schwester zu sagen.

Du Nutte! Lügnerin!

Desideria

Du kannst die Wahrheit nicht ertragen!

Michele

Nimm das zurück!

Desideria

Niemals!

Michele

Nimm es zurück!

Desideria

Niemals!

(Michele packt Desideria bei den Schultern und schüttelt sie.)

Michele

Treib keine Scherze mit mir!

Männerchor

Laß sie in Frieden, Michele. Stell dich nicht her mit ihr.

Annina

Komm nach Hause, Michele, du bist betrunken! Bitte, haltet ihn zurück!

Michele

Komm, Desideria, widerrufe, was du gesagt hast.

Annina

Michele, Michele.

Desideria

Es ist wahr, es ist wahr!

Michele

Ich warne dich, Desideria, diese Lügen sollst du büßen!

Annina

Wir wollen heim, Michele, laß sie in Ruhe.

Shut up! Don't dare say anything about my sister.
You street walker! Liar!

Desideria

You are afraid to hear the truth!

Michele

Take it back!

Desideria

Never.

Michele

Take it back!

Desideria

Never!

(Michele shakes her by the shoulders.)

Michele

Don't joke with me!

Male Chorus

Leave her alone, Michele. Don't bother with her.

Annina

Come home, Michele, you're drunk! Please stop him!

Michele

Ah, Desideria, deny what you said.

Annina

Michele, Michele.

Desideria

It's true, it's true!

Michele

I warn you, Desideria, you'll pay for your lies!

Annina

Let's go, Michele, leave her alone.

Zitta! Non osare dire nulla su mia sorella.
Donna di strada! Bugiarda!

Desideria

Tu hai paura di ascoltare la verità!

Michele

Ritira ciò che hai detto!

Desideria

Mai.

Michele

Ritira ciò che hai detto!

Desideria

Mai!

(Michele la scrolla per le spalle.)

Michele

Non scherzare con me!

Coro Maschile

Lasciala in pace, Michele. Non te ne preoccupare.

Annina

Vieni a casa, Michele, sei ubriaco! Per favore, fermatelo!

Michele

Ah, Desideria, nega ciò che hai detto.

Annina

Michele, Michele.

Desideria

È vero, è vero!

Michele

Ti avverto, Desideria, pagherai per le tue menzogne!

Annina

Andiamo, Michele, lasciala in pace.

Desideria

Admets-le, admets-le!

Michele

Ah, pour ton propre bien, retire ce que tu as dit.

Annina

Il ne faut pas l'écouter, Michele.

Desideria (*de plus en plus belliqueuse et hystérique*)

Tu l'aimes, tu l'aimes, tu l'aimes!

Michele (*acculant lentement Desideria contre le bar*)

(*parlé*)

Retire-le! Retire-le!

Retire-le, je te dis!

Desideria

C'est la vérité, tu l'aimes.

Michele

Ferme-lal!

Desideria

Tu l'aimes!

Michele

Ferme-lal!

Desideria

Tu l'aimes, tu l'aimes!

(*Michele, pressant de tout son corps contre le sien, s'empare soudain d'un couteau de l'autre côté du bar et poignarde Desideria dans le dos. Tout le monde s'immobilise, figé sur place.*)

(*Desideria repousse Michele, fait quelques pas en avant, demeure un instant encore immobile, les yeux grand ouverts, comme si elle cherchait quelque chose.*)

(*Elle fait encore un pas, essayant d'un bras d'atteindre la blessure qu'elle a dans le dos.*)

(*Puis soudain elle s'effondre. Quelques femmes crient.*)

Annina (*se précipitant à ses côtés*)

Desideria, Desideria! Oh, mon Dieu, mon Dieu!

Desideria

Gib es zu, gib es zu!

Michele

Ich rate dir gut, nimm deine Worte zurück.

Annina

Hör nicht auf sie, Michele.

Desideria (*zunehmend trotzig und hysterisch*)

Du liebst sie, du liebst sie, du liebst sie!

Michele (*treibt Desideria langsam gegen den Schanktisch*)

(*gesprochen*)

Nimm es zurück, nimm es zurück!

Ich sag dir, nimm es zurück!

Desideria

Es ist wahr, du liebst sie.

Michele

Halt dein Maul!

Desideria

Du liebst sie.

Michele

Halt dein Maul!

Desideria

Du liebst sie, liebst sie!

(*Michele drückt sie eng an sich. Plötzlich nimmt er ein Messer vom Schanktisch und stößt es ihr in den Rücken. Alles steht wie zu Eis erstarrt.*)

(*Desideria stößt Michele von sich weg, macht ein paar Schritte, steht wieder still; ihre Augen sind weit offen, als suche sie etwas.*)

(*Sie macht noch einen Schritt und versucht, mit einem Arm nach der Wunde in ihrem Rücken zu tasten.*)

(*Plötzlich bricht Desideria zusammen. Einige Frauen schreien auf.*)

Annina (*läuft zu ihr hin*)

Desideria, Desideria! Oh, mein Gott, mein Gott!

Desideria

Admit it, admit it!

Michele

Ah, for your own sake, take back your words.

Annina

You must not listen to her, Michele.

Desideria (*more and more defiantly and hysterically*)

You love her, you love her, you love her!

Michele (*slowly cornering Desideria against the bar*)

(*spoken*)

Take it back! Take it back!

Take it back, I said!

Desideria

It's true, you love her.

Michele

Shut up!

Desideria

You love her.

Michele

Shut up!

Desideria

You love her, love her!

(*Michele, his body pressed against hers, suddenly seizes a knife from the bar, and stabs Desideria in the back. Everyone stands frozen-still.*)

(*Having pushed Michele away from her, Desideria takes a few steps forward, then stands still again, her eyes wide open as if she were searching for something.*)

(*She advances another step, trying with one arm to reach the wound in her back.*)

(*Desideria suddenly collapses. A few women scream.*)

Annina (*running to her side*)

Desideria, Desideria! Oh, my God, my God!

Desideria

Ammettilo, ammettilo!

Michele

Ah, per il tuo stesso bene, ritira ciò che hai detto.

Annina

Non devi ascoltarla, Michele.

Desideria (*sempre più isterica e con aria di sfida*)

Tu la ami, tu la ami, tu la ami!

Michele (*spingendo lentamente Desideria verso il bar*)

(*parlato*)

Ritira ciò che hai detto! Ritira ciò che hai detto!

Ritira ciò che hai detto, ti dico!

Desideria

È vero, tu la ami.

Michele

Zitta!

Desideria

Tu la ami.

Michele

Zitta!

Desideria

Tu la ami, la ami!

(*Michele, premendo con il suo corpo contro quello di lei, improvvisamente solleva un coltello dal bar e pugnala Desideria alla schiena. Tutti si fermano come raggelati.*)

(*Spinto via Michele, Desideria compie alcuni passi in avanti, poi si ferma di nuovo, gli occhi spalancati come se stesse cercando qualcosa.*)

(*Avanza di un altro passo, cercando di toccare con una mano la ferita sulla schiena.*)

(*Desideria crolla improvvisamente. Alcune donne gridano.*)

Annina (*correndo al suo fianco*)

Desideria, Desideria! Oh, mio Dio, mio Dio!

(Le barman se précipite dans une cabine téléphonique pour appeler la police.)

Desideria

Annina, je meurs...

(Michele, comme s'éveillant brusquement d'un rêve, sort en courant du restaurant, renversant une table au passage.)

(Après son départ, les quelques invités encore présents se pressent contre la porte de sortie et, de là, observent le reste de la scène.)

Pardonne-moi, Annina. Aide-moi, je meurs...

(L'escalier extérieur est peu à peu envahi de gens qui essaient de voir par la porte et les fenêtres.)

Annina *(tenant Desideria dans ses bras)*

Non, ne dis pas cela. Ce n'est pas vrai, Desideria, ce n'est pas vrai!

Desideria

J'ai peur.

Annina, aide-moi...

Annina

N'aie pas peur, Desideria, n'aie pas peur. Prie avec moi.

Desideria

Oui, oui...

Annina

O Dieu de miséricorde...

Desideria

O Dieu de miséricorde...

Annina

...ayez pitié de moi...

Desideria

...ayez pitié de moi...

Annina

...car j'ai beaucoup souffert.

(Der Kellner eilt in eine Telefonzelle, um die Polizei zu verständigen.)

Desideria

Annina, ich sterbe ...

(Michele fährt wie aus einem Traum auf, läuft aus dem Lokal und wirft dabei einen Tisch um.)

(Nachdem er fort ist, bleiben die wenigen noch anwesenden Gäste in der Tür stehen und beobachten die folgende Szene von dort.)

Verzeih mir, Annina. Hilf mir, ich sterbe ...

(Auf den Stufen drängen sich allmählich Leute und gucken durch die Tür und Fenster.)

Annina *(hält Desideria in ihren Armen)*

Nein, sag das nicht. Es ist nicht wahr, Desideria, es ist nicht wahr!

Desideria

Ich fürchte mich.

Annina, hilf mir ...

Annina

Fürchte dich nicht, Desideria, fürchte dich nicht. Bete mit mir.

Desideria

Ja, ja ...

Annina

O barmherziger Gott ...

Desideria

O barmherziger Gott ...

Annina

... erbarme Dich mein ...

Desideria

... erbarme Dich mein ...

Annina

... denn ich habe viel gelitten.

(The bartender runs to a telephone booth to call the police.)

Desideria

Annina, I'm dying...

(Michele, as if suddenly waking from a dream, runs out of the restaurant, knocking a table down as he does so.)

(After he leaves, the few remaining guests stand against the exit door, and watch the following scene from there.)

Forgive me, Annina. Help me, I'm dying...

(The stairway outside slowly becomes crowded with people, peering through the door and the windows.)

Annina *(holding Desideria in her arms)*

No, don't say that. It isn't true, Desideria, it isn't true!

Desideria

I'm afraid.

Annina, help me...

Annina

Don't be afraid, Desideria, don't be afraid. Pray with me.

Desideria

Yes, yes...

Annina

O merciful God...

Desideria

O merciful God...

Annina

...have pity on me...

Desideria

...have pity on me...

Annina

...for I have suffered much.

(Il barista corre ad un telefono per chiamare la polizia.)

Desideria

Annina, sto morendo...

(Michele, come svegliandosi improvvisamente da un sogno, scappa dal ristorante, rovesciando un tavolo.)

(Dopo la sua partenza, i pochi ospiti rimasti si fermano in piedi presso la porta e seguono da lì la scena seguente.)

Perdonami, Annina. Aiutami, sto morendo...

(Fuori, la scalinata si riempie lentamente di persone che guardano attraverso la porta e le finestre.)

Annina *(reggendo Desideria tra le sue braccia)*

No, non dirlo. Non è vero, Desideria, non è vero!

Desideria

Ho paura.

Annina, aiutami...

Annina

Non aver paura, Desideria, non aver paura. Prega con me.

Desideria

Sì, sì...

Annina

O Dio misericordioso...

Desideria

O Dio misericordioso...

Annina

...abbi pietà di me...

Desideria

...abbi pietà di me...

Annina

...perché ho sofferto molto.

Desideria (*s'accrochant soudain à Annina, d'une voix empreinte de terreur*)

Annina, Annina! J'ai peur, je vais mourir...
Aide-moi, aide-moi!

(*Elle se calme peu à peu tandis qu'Annina lui caresse les joues.*)

Annina
Guidez-moi, Seigneur...

Desideria
Guidez-moi, Seigneur...

Annina
...jusqu'à Votre Royaume de joie...

Desideria
...Royaume... joie...

Annina
...où je trouverai la paix...

Desideria
...trouverai... paix...

Annina
...en Votre amour infini...

Desideria
...amour... amour...
(*en un murmure*)
...amour...

(*Desideria meurt.*)

Annina
Oh, mon Dieu, je ne peux plus attendre!

(*Serrant le corps de Desideria entre ses bras, Annina éclate en sanglots.*)

(*On entend au loin le hurlement des sirènes. On voit à l'extérieur les policiers essayer de se frayer un chemin parmi la foule encombrant l'escalier. Le rideau tombe.*)

Desideria (*klammert sich plötzlich an Annina an, mit schreckerfüllter Stimme*)

Annina, Annina! Ich fürchte mich, ich sterbe ...
Hilf mir, hilf mir!

(*Allmählich beruhigt sie sich, während Annina ihre Wangen streichelt.*)

Annina
Führe mich, O Gott ...

Desideria
Führe mich, O Gott ...

Annina
... in Dein seliges Reich ...

Desideria
... seliges ... Reich ...

Annina
... wo ich den Frieden finden kann ...

Desideria
... Frieden ... finde ...

Annina
... in Deiner unendlichen Liebe ...

Desideria
... Liebe ... Liebe ...
(*geflüstert*)
... Liebe ...

(*Desideria stirbt.*)

Annina
O mein Gott, ich kann nicht länger warten!

(*Annina, die Desiderias Leichnam in den Armen hält, bricht in Tränen aus.*)

(*Von Ferne hört man das Heulen eines Streifenwagens. Draußen versuchen Polizisten, sich durch das Gedränge auf der Treppe Eingang zu verschaffen. Der Vorhang fällt.*)

Desideria (*suddenly clutching at Annina, terror in her voice*)

Annina, Annina! I'm afraid, I'm dying...
Help me, help me!

(*She slowly calms down, while Annina caresses her cheeks.*)

Annina
Lead me, O Lord...

Desideria
Lead me, O Lord...

Annina
...to Your joyful Kingdom...

Desideria
...joyful... Kingdom...

Annina
...where I may find my peace...

Desideria
...find... my peace...

Annina
...in Your infinite love...

Desideria
...love... love...
(*in a murmur*)
...love...

(*Desideria dies.*)

Annina
Oh, my God, I can no longer wait!

(*Clutching Desideria's body in her arms, Annina bursts into tears.*)

(*The distant wail of sirens is heard. One sees the policemen outside trying to make their way down the crowded stairway. The curtain falls.*)

Desideria (*afferrando improvvisamente Annina, con una voce terrorizzata*)

Annina, Annina! Ho paura, sto morendo...
Aiutami, aiutami!

(*Si calma piano, mentre Annina le accarezza le guance.*)

Annina
Guidami, O Signore...

Desideria
Guidami, O Signore...

Annina
...verso il Tuo Regno gioioso...

Desideria
...Regno... gioioso...

Annina
...dove potrò trovare la mia pace...

Desideria
...trovare... la mia pace...

Annina
...nel Tuo amore infinito...

Desideria
...amore... amore...
(*in un mormorio*)
...amore...

(*Desideria muore.*)

Annina
Oh, mio Dio, non posso aspettare più!

(*Reggendo il corpo di Desideria tra le sue braccia, Annina scoppia in lacrime.*)

(*Si odono sirene in lontananza. Fuori si vedono poliziotti che cercano di scendere le scale affollate. Cala il sipario.*)

Acte III

Premier tableau

Un vaste couloir, mal éclairé et désert, dans une station de métro. Au fond de la scène, un escalier mène à la rue. Côté cour, un kiosque à journaux, dont l'intérieur est visible du public. Côté jardin, une rambarde en fer avec un haut tourniquet à barreaux marquant la sortie de la station de métro proprement dite; derrière la rambarde, l'escalier venant des voies au niveau inférieur. C'est le matin, tôt.

Soufflée par le vent, la neige s'accumule sur les marches menant à la rue, à peine visible.

Les murs humides et le sol jonché de vieux journaux renforcent l'atmosphère de désolation. Seul l'intérieur du kiosque, réchauffé par un poêle à pétrole, éclairé par une petite lampe électrique, jette une note de gaieté. A de rares intervalles, tout au long de ce tableau (notamment lorsque le grondement d'un train vient de se faire entendre à l'étage inférieur), on voit émerger de l'escalier venant des quais quelques passagers frigorifiés qui empruntent le tourniquet et disparaissent dans l'escalier montant à la rue.

Au lever du rideau, Annina, enveloppée d'un châle, se tient près de la sortie sur la rue, attendant nerveusement quelqu'un. Maria Corona, tout en gardant un œil inquiet sur Annina, emmitoufle son fils et l'envoie travailler, les journaux du matin sous le bras.

(Un grondement croissant marque le passage d'un train à l'étage inférieur.)

(Le bruit du train s'évanouit rapidement.)

[Introduction]

Maria Corona (*allant vers Annina*)

Arrête de t'en faire, Annina. Il va sûrement venir. Don Marco ne le trahira pas car Michele lui a demandé son aide au confessionnal. Il est encore tôt. Viens t'asseoir à l'intérieur. Oh, mon pauvre petit ange, viens-là t'asseoir près de moi.

Annina

Quelle heure est-il?

Akt III

1. Bild

Die riesige, schlecht beleuchtete, vernachlässigte Passage einer U-Bahnstation. Im Hintergrund eine Treppe, die zur Straße führt. Links ein Zeitungskiosk, dessen Innenseite zum Publikum offensteht. Rechts ein eisernes Geländer mit einem hohen Drehkreuz mit Speichen, der eigentliche Ausgang aus der U-Bahn; hinter dem Geländer führt eine Treppe vom Bahnsteig hinauf. Früher Morgen.

Der Wind hat den Schnee auf die Treppen geweht, die zur fast unsichtbaren Straße führen.

Die feuchten Mauern und der Fußboden, auf dem alte Zeitungen herumliegen, betonen die desolate Atmosphäre. Nur der Kiosk, den ein Paraffinofen wärmt und eine kleine Glühbirne erhellt, ist weniger trostlos. Während des ganzen Bildes (vor allem nach dem Gepolter der Züge weiter unten) erscheinen ab und zu einige durchfrorene Fahrgäste aus dem Treppenschacht, gehen durch das Drehkreuz und steigen auf der Treppe zur Straße.

Beim Hochgehen des Vorhangs steht die in ein Tuch gehüllte Annina bei dem Ausgang zur Straße; sie wartet nervös auf jemanden. Maria Corona, besorgt die Augen auf sie gerichtet, mummelt ihren Sohn ein und schickt ihn los, die Morgenblätter unter dem Arm.

(Das Poltern eines Zuges weiter unten wird lauter.)

(Das Geräusch des Zuges verflüchtigt sich rasch.)

[Einleitung]

Maria Corona (*tritt zu Annina*)

Sorg dich nicht, Annina. Er kommt bestimmt. Don Marco wird Michele nicht verraten, weil er ihn bei der Beichte um Hilfe gebeten hat. Es ist noch ganz früh. Komm, setz dich herein. Ach, du armer Engel, komm her, setz dich neben mich.

Annina

Wie spät ist es?

Act III

Scene 1

A vast, dimly-lit, deserted passage-way in a subway station. Upstage, a stairway leading to the street. Stage left, a newspaper kiosk, the interior of which is open to the audience. Stage right, an iron railing with a high, spoked turnstile which marks the exit from the subway station proper; behind the railing, a stairway leading up from the train level below. It is early morning.

Blown by the wind, snow is piling high on the steps leading up to the barely visible street.

The damp walls and the floor, littered with discarded newspapers, heighten the desolate atmosphere. Only the interior of the kiosk, warmed by an oil stove and lit by a little electric lamp, is faintly cheerful. At rare intervals throughout the scene (specifically after the rumble of passing trains heard below) a few, chilled passengers will be seen emerging from the stairwell leading up from the station, coming through the turnstile, and disappearing up the stairway leading to the street.

As the curtain rises, Annina, wrapped in a shawl, is standing near the street exit, nervously waiting for someone. Maria Corona, while keeping an anxious eye on Annina, bundles up her son and sends him off with the morning papers under his arms.

(The increasing rumble of a passing train is heard below.)

(The noise of the train quickly dies away.)

[9] [Introduction]

Maria Corona (*going toward Annina*)

Stop worrying, Annina. He's sure to come. Don Marco won't betray him because Michele asked for his help at the confessional. It is still early. Come and sit inside. Oh, poor little angel, come here and sit next to me.

Annina

What time is it?

Atto III

Scena 1

Una vasta galleria, poco illuminata e deserta, in una stazione della metropolitana. In fondo alla scena, una scalinata porta sulla strada. A sinistra, un giornalaio, il cui interno è visibile al pubblico. A destra, una ringhiera di ferro con un alto tornello a raggi, che indica l'uscita dalla stazione; dietro alla ringhiera, una scalinata porta al di sopra del livello in cui passano i treni. È mattino presto.

Mossa dal vento, la neve si sta ammassando alta sugli scalini che portano su una strada appena visibile.

Le mura umide e il pavimento ricoperto dai vecchi giornali contribuiscono all'atmosfera desolata. Solo l'interno del giornalaio, riscaldato da una stufa ad olio e illuminato da una piccola lampada elettrica, dà un'idea di allegria. Ad intervalli piuttosto radi nel corso della scena (particolarmente dopo il rumore, che arriva dal di sotto, dei treni che passano) si vedono alcuni viaggiatori infreddoliti che emergono dalla scalinata che conduce alla stazione, entrano attraverso il tornello e scompaiono sulla scalinata che porta in strada.

All'apertura del sipario, Annina, avvolta da uno scialle, è accanto all'uscita sulla strada, aspettando qualcuno con aria nervosa. Maria Corona tiene ansiosamente d'occhio Annina, infagotta il figlio e lo manda via con i giornali del mattino sotto le braccia.

(Dal di sotto si ode il rumore sempre più forte di un treno di passaggio.)

(Il rumore del treno si affievolisce sempre di più.)

[Introduzione]

Maria Corona (*andando verso Annina*)

Smettila di preoccuparti, Annina. Verrà sicuramente. Don Marco non lo tradirà perché Michele ha chiesto il suo aiuto al confessionale. È ancora presto. Vieni e siediti dentro. Oh, povero angioletto, vieni qui e siediti accanto a me.

Annina

Che ora è?

Maria Corona

Même pas sept heures. La journée commence à peine.

Annina

C'est humide ici.

Maria Corona (*faisant entrer Annina dans le kiosque*)

Viens à l'intérieur. On y est bien au chaud.

(*Elles s'assoient près du feu.*)

N'est-ce pas que c'est gai? C'est chez moi. Oh, mon pauvre ange, tu as l'air si fatigué.

(*montrant à Annina un vieux journal*)

Tu as vu la photo de Michele dans les journaux italiens? En pleine une, grandeur nature! Oh, ce qu'il est beau garçon. Je les ai tous gardés. Tiens, écoute:

"Un'impressionnante tragedia ha avuto luogo ier sera...".

Annina

Non, je t'en prie. Ne le lis pas. Ne me force pas à l'entendre.

Maria Corona (*déçue*)

Et dire que toute ma vie j'ai voulu avoir ma photo dans les journaux. Voilà vingt-cinq ans que je vends ces feuilles de chou et jamais on n'y a parlé de moi.

Il y en a qui ont toutes les chances.

(*tirant d'un tiroir quelques vieilles coupures de journaux*)

Tu te rappelles le jour où Marinella a poignardé sa belle-sœur de vingt coups de couteau de cuisine rouillé? (Elle s'appelait Clara.)

La pauvre fille a saigné pendant sept jours et a bien failli y rester. Mais tous les journalistes prenaient la photo de Marinella en maillot de bain, le visage baigné de larmes. Et tu sais ce qu'ils avaient écrit dessous?

(*melodramatique*)

"Protagonista d'un dramma di gelosia."

Mais je suis vieille et moche et personne ne prend ma photo. Je suppose qu'il me faudra tuer quelqu'un pour qu'on la prenne.

(*On entend de nouveau le grondement d'un train. Annina, épuisée par sa longue attente, somnole, la tête appuyée contre l'épaule de Maria Corona.*)

Maria Corona

Nicht ganz sieben Uhr. Der Tag bricht eben erst an.

Annina

Wie feucht es hier unten ist.

Maria Corona (*führt Annina in den Kiosk*)

Komm herein. Hier ist es schön warm.

(*Sie setzen sich an den Ofen.*)

Das ist doch gemütlich. Das ist mein Heim. Oh, du armer Engel, wie müde du aussiehst.

(*zeigt Annina eine alte Zeitung*)

Hast du Michele Bild in den italienischen Zeitungen gesehen?

Auf der ersten Seite, lebensgroß! Er sieht wirklich gut aus. Ich habe sie alle aufgehoben. Hör mal:

"Un'impressionnante tragedia ha avuto luogo ier sera...".

Annina

Nein, ich bitte dich. Lies es nicht. Ich will es nicht hören.

Maria Corona (*enttäuscht*)

Und ich wünsche mir mein Leben lang, daß mein Bild in der Zeitung steht. Fünfundzwanzig Jahre verkaufe ich diesen Mist und nicht ein einziges Mal bin ich erwähnt worden.

Manche Leute haben eben Glück.

(*holt alte Zeitungsausschnitte aus einer Schublade hervor*)

Weißt du noch, als Marinella ihre Schwägerin zwanzig Mal mit einem rostigen Küchenmesser erstochen hat? (Sie hieß Clara.)

Das arme Ding blutete sieben Tage lang und kam fast ums Leben. Und alle Journalisten druckten Marinella im Badeanzug, in Tränen gebadet. Und weißt du, was drunter stand?

(*melodramatisch*)

"Protagonista d'un dramma di gelosia."

Aber ich bin alt und häßlich und mich fotografiert niemand. Ich werde wohl jemanden umbringen müssen, um fotografiert zu werden.

(*Das Poltern einer U-Bahn wird wieder vernehmbar. Die vom langen Warten erschöpfte Annina schläft ein, den Kopf an Maria Coronas Schulter gelehnt.*)

Maria Corona

It isn't quite seven yet. The day is just beginning.

Annina

It's damp down here.

Maria Corona (*leading Annina inside the kiosk*)

Come inside. It's nice and warm in here.

(*They sit by the fire.*)

Isn't this cheerful? This is my home. Oh, poor angel, you look so tired.

(*showing Annina an old newspaper*)

Did you see Michele's picture in the Italian papers? Right on the front page, as big as life! Oh, what a good-looking boy he is. I kept them all. Listen to this:

'Un'impressionnante tragedia ha avuto luogo ier sera...'. "

Annina

No, please. Don't read it. Don't let me hear it.

Maria Corona (*disappointed*)

And to think that all my life I wanted to get my picture in the papers. For twenty-five years I've been selling this trash and not once have I been mentioned in it. Some people have all the luck.

(*pulling some old newspaper clippings out of a drawer*)

You remember the time Marinella stabbed her sister-in-law twenty times with a rusty kitchen knife. (Her name was Clara.)

The poor girl bled for seven days and almost lost her life. But all the reporters took Marinella's photograph in a bathing suit, all bathed in tears. And can you imagine what they printed under it all?

(*melodramatically*)

'Protagonista d'un dramma di gelosia.'

But I am old and ugly and no one takes my picture. I guess I'll have to kill somebody to have my picture taken.

(*The rumble of a train is heard again. Annina, exhausted from her long wait, dozes off, her head leaning against Maria Corona's shoulder.*)

Maria Corona

Non sono ancora le sette. Il giorno è appena iniziato.

Annina

È umido qui giù.

Maria Corona (*portando Annina dentro il chiosco*)

Vieni dentro. Fa caldo e si sta bene.

(*Si siedono accanto al fuoco.*)

Non si sta bene? Questa è casa mia. Oh, povero angelo, sembri così stanca.

(*mostrando ad Annina un vecchio giornale*)

Hai visto la foto di Michele sui giornali italiani? Proprio in prima pagina, grandissime! Oh, che bel ragazzo che è. Le ho tenute tutte. Senti questa:

"Un'impressionnante tragedia ha avuto luogo ier sera...".

Annina

No, ti prego. Non leggerlo. Non farmelo sentire.

Maria Corona (*delusa*)

E a pensare che per tutta la vita ho desiderato vedere la mia foto sui giornali. Per venticinque anni ho venduto questa immondizia e il mio nome non vi è apparso neppure una volta. Certa gente ha tutta la fortuna.

(*tirando fuori da un cassetto alcuni vecchi ritagli di giornali*)

Ti ricordi quella volta che Marinella pugnalò venti volte la cognata con un coltello da cucina arrugginito. (Si chiamava Clara.)

La povera ragazza sanguinò per sette giorni e fu sul punto di morire. Ma tutti i giornalisti fotografarono Marinella in costume da bagno, tutta bagnata di lacrime. E puoi immaginare cosa hanno scritto sotto le foto?

(*con tono melodrammatico*)

"Protagonista d'un dramma di gelosia."

Ma io sono vecchia e brutta e nessuno mi fotografa. Credo che per farmi fotografare dovrei uccidere qualcuno.

(*Si ode di nuovo il rumore di un treno. Annina, stanca per la lunga attesa, si appisola con il capo poggiato sulla spalla di Maria Corona.*)

*(Don Marco descend l'escalier venant de la rue.)
(Il regarde autour de lui, puis remonte et revient, aussitôt suivi de Michele.)*

Don Marco

Elle est là. Fais attention, Michele, essaie de ne pas l'agiter.
N'oublie pas qu'elle est très malade. Que Dieu te pardonne.
Que Dieu nous pardonne tous.

*(Don Marco remonte rapidement les marches et disparaît.)
(De toute évidence très angoissé et incapable de se contrôler,
Michele s'appuie contre le mur, se couvrant des mains le visage.)*

Maria Corona *(lui tapant sur l'épaule)*
Je crois qu'il est là, Annina.

Annina

Où?
(courant à lui)
Michele! Michele!

Michele

Annina, Annina. Mon Annina!

(Ils se serrent dans les bras, en une intense embrassade.)

Annina

Comment vas-tu, Michele? Où te caches-tu?

Michele

Partout. Je ne connaîtraï plus jamais la paix.

(Annina mène Michele jusqu'à un petit banc en bois à l'extérieur du kiosque.)

Annina

Rends-toi, Michele. Tu dois accepter ta punition.

Michele

Jamais. Ne me demande pas une chose pareille.
Même si Dieu Lui-même est contre moi, je me battrai jusqu'au bout.
(avec un soudain désespoir)

*(Don Marco kommt von der Straße herunter.)
(Er blickt rings umher, dann steigt er hinauf und kommt wieder herunter, hinter ihm Michele.)*

Don Marco

Da ist sie. Sei vorsichtig, Michele, reg sie nicht auf.
Bedenke, sie ist sehr krank. Der Herrgott möge dir verzeihen.
Der Herrgott möge uns allen verzeihen.

*(Don Marco steigt schnell wieder hinauf und verschwindet.)
(Der sichtlich verzweifelte Michele kann sich kaum beherrschen.
Er lehnt sich an die Mauer und schlägt die Hände über das Gesicht.)*

Maria Corona *(klopft ihr auf die Schulter)*
Annina, ich glaube, er ist da.

Annina

Wo?
(läuft auf ihn zu)
Michele, Michele!

Michele

Annina, Annina. Meine Annina!

(Sie umarmen einander leidenschaftlich.)

Annina

Wie geht es dir, Michele? Wo verbirgst du dich?

Michele

Überall. Für mich gibt es keine Ruhe mehr.

(Annina führt Michele an eine kleine Holzbank vor dem Kiosk.)

Annina

Stell dich, Michele. Du mußt deine Strafe auf dich nehmen.

Michele

Niemals. Verlang das nicht von mir.
Und wenn der Herrgott selbst gegen mich ist, ich kämpfe bis ans Ende.
(plötzlich hoffnungslos)

*(Don Marco comes down the street stairway.)
(After looking around him, he goes back and redescends,
immediately followed by Michele.)*

Don Marco

¹⁰ There she is. Be careful, Michele, try not to upset her.
Remember, she's a very sick girl. May God forgive you. May
God forgive us all.

*(Don Marco quickly remounts the steps and disappears.)
(Evidently in great anguish and unable to control himself,
Michele leans against the wall, covering his face with his hands.)*

Maria Corona *(tapping her on the shoulder)*
I think he's here, Annina.

Annina

Where?
(running to him)
Michele, Michele!

Michele

Annina, Annina. My Annina!

(They clasp each other in an intense embrace.)

Annina

How are you, Michele? Where are you hiding?

Michele

Ev'rywhere. There will be no more peace for me.

(Annina leads Michele to a little wooden bench outside the kiosk.)

Annina

Give yourself up, Michele. You must accept your punishment.

Michele

Never. Don't ask me to do that.
Even if God Himself be against me, I'll fight on to the end.
(with sudden hopelessness)

*(Don Marco arriva dalle scale che danno sulla strada.)
(Dopo essersi guardato attorno, torna indietro e ridiscende,
seguito immediatamente da Michele.)*

Don Marco

Eccola. Sta attento, Michele, cerca di non turbarla.
Ricorda, è molto malata. Che Dio ti perdoni. Che Dio ci perdoni
tutti.

*(Don Marco risale velocemente le scale e scompare.)
(Chiaramente tormentato e incapace di controllarsi, Michele si
china verso il muro, coprendosi il viso con le mani.)*

Maria Corona *(dandole dei colpetti leggeri sulla spalla)*
Credo che sia arrivato, Annina.

Annina

Dove?
(correndo verso di lui)
Michele, Michele!

Michele

Annina, Annina. Annina mia!

(Si abbracciano con grande fervore.)

Annina

Come stai, Michele? Dove ti stai nascondendo?

Michele

Dappertutto. Non ci sarà più pace per me.

(Annina porta Michele verso una piccola panchina di legno accanto al giornalaio.)

Annina

Costituisciti, Michele. Devi accettare la tua punizione.

Michele

Mai. Non chiedermi di farlo.
Anche se Dio fosse contro di me, combatterò fino alla fine.
(con improvvisa mancanza di difesa)

Où sont mes espoirs et mes rêves? En une seule heure, j'ai tout perdu, tout a disparu.
In cet unique verre de vin amer, toute ma vie a sombré.

Annina

Ah, mon pauvre Michele, où vas-tu aller?
Ta nuit ne connaîtra pas l'obscurité, ni de limites ta fuite.

Michele

Ma nuit ne connaîtra pas l'obscurité, ni de limites ma fuite.
Je n'ai plus que toi, Annina, toi, ma sœur, toi, ma douce lumière. Je dois continuer à me battre pour toi.

Annina

Oh, mon Dieu, aidez-moi, je vous en prie, à trouver la force de lui dire.

Michele

Que dois-tu me dire?
De quoi s'agit-il, Annina?

Annina

Je suis malade, Michele, très malade. Je vais mourir très bientôt.

Michele

Qui te l'a dit?

Annina

Mes "voix" me l'ont dit et mes "voix" ne mentent jamais.

Michele

Tu te trompes, Annina, tes "voix" sont ta seule maladie et elles peuvent toujours mentir. Oublie-les, oublie-les!

Annina

N'essaie pas de m'arrêter, Michele.
Dis-moi au revoir, Michele.

Michele (*mi-parlé*)

Que veux-tu dire?

Annina

Je vais prendre le voile.

Wo ist meine Hoffnung, wo sind meine Träume? Alles verloren, alles verschwunden, in einer einzigen Stunde.
In einem einzigen Glas sauren Wein ist mein ganzes Leben ertrunken.

Annina

Ach, mein armer Michele, wo gehst du hin?
Deine Nacht kennt kein Dunkel, dein Flug keinen Kompaß.

Michele

Meine Nacht kennt kein Dunkel, mein Flug keinen Kompaß.
Nur du bleibst mir noch, Annina, du, meine Schwester, du, mein sanftes Licht. Für dich muß ich weiterkämpfen.

Annina

O mein Gott, ich bitte Dich, hilf mir, die Kraft zu finden, um es ihm zu sagen.

Michele

Was hast du mir zu sagen?
Was gibt es, Annina?

Annina

Ich bin krank, Michele, sehr krank. Ich werde bald sterben.

Michele

Wer hat dir das gesagt?

Annina

Meine "Stimmen" haben es gesagt und meine "Stimmen" lügen nie.

Michele

Du irrst, Annina, deine "Stimmen" sind deine einzige Krankheit und die können auch lügen. Vergiß sie, Vergiß sie!

Annina

Versuch nicht, mich zurückzuhalten, Michele.
Sag mir Lebewohl, Michele.

Michele (*halb gesprochen*)

Was meinst du?

Annina

Ich nehme den Schleier.

Where are my hopes and my dreams? Within a single hour, all was lost, all was gone.
In that one glass of bitter wine, my whole life was drowned.

Annina

Ah, poor Michele, where will you go?
Your night will have no darkness, no compass your flight.

Michele

My night will have no darkness, no compass my flight.
Only you are left to me, Annina, you, my sister, you, my gentle light. I must fight on for you.

Annina

Oh, my God, please help me to find the strength to tell him.

Michele

What must you tell me?
What is it, Annina?

Annina

I'm ill, Michele, very ill. I'm going to die very soon.

Michele

Who told you?

Annina

My 'voices' have told me and my 'voices' never lie.

Michele

You're wrong, Annina, your 'voices' are your only illness and they can always lie. Forget them, forget them!

Annina

Don't try to stop me, Michele.
Tell me goodbye, Michele.

Michele (*half-spoken*)

What do you mean?

Annina

I'm going to take the veil.

Dove sono le mie speranze e i miei sogni? In una sola ora, tutto è andato perduto, tutto è andato via.
In quell'unico bicchiere di vino amaro, è annegata tutta la mia vita.

Annina

Ah, povero Michele, dove andrai?
La tua notte non avrà oscurità, il tuo volo non avrà bussola.

Michele

La mia notte non avrà oscurità, il mio volo non avrà bussola.
Mi rimani solo tu, Annina, tu, sorella mia, tu, dolce luce. Devo continuare a combattere per te.

Annina

Oh, mio Dio, ti prego, aiutami a trovare la forza di dirglielo.

Michele

Cosa devi dirmi?
Cosa c'è, Annina?

Annina

Sono malata, Michele, molto malata. Morirò molto presto.

Michele

Chi te lo ha detto?

Annina

Le mie "voci" me lo hanno detto e le mie "voci" non mentono mai.

Michele

Ti sbagli, Annina, le tue "voci" sono la tua unica malattia e possono sempre mentire. Dimenticale, dimenticale!

Annina

Non cercare di fermarmi, Michele.
Dimmi addio, Michele.

Michele (*quasi parlato*)

Cosa vuoi dire?

Annina

Mi farò monaca.

Michele

Non! Non! Jamais je n'y consentirai. Comment peux-tu même y songer? Non! Non!

Est-ce là ce que tu es venue me dire en ce moment où j'ai le plus besoin de toi? Non! Non! Tu ne peux pas me faire ça. Je ne te laisserai pas faire.

Quel bien peux-tu faire à autrui si tu peux abandonner ton propre frère lorsqu'il implore ton aide?

(Se sentant observé par un couple de voyageurs longeant le quai, Michele va se mettre dans un coin sombre et allume nerveusement une cigarette.)

Maria Corona *(parcourant une revue d'astrologie, à l'intérieur du kiosque)*

Larmes, cette période est pour lui une période de larmes.

C'est clairement inscrit dans les astres.

Vénus est passée dans la maison solaire du Capricorne.

Ah, pauvre de moi, pour un homme né en juillet, les astres, les astres.

(Un groupe d'écoliers bruyants monte en courant l'escalier venant des voies et disparaît dans la rue.)

(Annina s'approche de Michele.)

Annina

Tout a changé et rien ne change. Je dois toujours suivre ma voie et nos chemins ne peuvent jamais se rencontrer.

Tu sais combien tu m'es cher.

Pour toi seul je me suis attardée.

A présent, laisse-moi bien vite rejoindre mon Amour.

Michele

Je n'ai plus que toi, Annina, toi, ma sœur, toi, douce lumière qui me guides.

Je devrais continuer à me battre pour toi si tu restes.

Annina

Ah, Michele, ne comprends-tu pas? Je ne peux plus t'aider.

Michele

Pourquoi dis-tu cela? Annina... tu ne crois pas ce qu'a dit Desideria?

Michele

Nein! Nein! Das erlaube ich nie. Wie kannst du nur daran denken! Nein! Nein!

Bist du gekommen, mir das zu sagen, jetzt, wo ich dich am allermeisten brauche? Nein! Nein! Das kannst du mir nicht antun. Das lasse ich nicht zu.

Was tust du der Welt, wenn du deinen eigenen Bruder im Stich läßt, der um Hilfe ruft?

(Er merkt, daß ihn einige Fahrgäste auf dem Bahnsteig anschauen, geht in eine dunkle Ecke und steckt sich nervös eine Zigarette an.)

Maria Corona *(im Kiosk, sucht in einer Zeitschrift nach dem Horoskop)*

Tränen, ihm blühen tränenreiche Tage.

Steht alles deutlich in seinem Horoskop geschrieben.

Venus ist in das Sonnenhaus des Steinbocks eingezogen.

Ach ja, die Sterne, die Sterne, für alle Männer, die im Juli geboren sind.

(Eine Schar lärmender Schulkinder läuft die Treppe hinauf und verschwindet auf der Straße.)

(Annina tritt zu Michele.)

Annina

Alles ist anders und nichts ist anders. Ich muß meinen Weg beschreiten und unsere Wege werden sich nie kreuzen.

Du weißt, wie lieb du mir bist.

Ich bin nur deinetwegen hier geblieben.

Nun laß mich eilen, zu meiner Liebe.

Michele

Ich habe nur noch dich, Annina, dich, meine Schwester, das milde Licht, das mich leitet. Wenn du bleibst, muß ich für dich weiterkämpfen.

Annina

Ach, Michele, verstehst du nicht? Ich kann dir nicht mehr helfen.

Michele

Warum sagst du das? Annina ... Du glaubst doch nicht, was Desideria gesagt hat?

Michele

No! No! I'll never consent to that. How can you even think of it! No! No!

Is this what you came to tell me now that I need you most.

No! No! You cannot do that to me. I won't let you.

What good are you to the world, if you can let down your own brother as he cries for help.

(Feeling himself watched by a couple of passengers walking down the platform, Michele walks to a dark corner, and nervously lights a cigarette.)

Maria Corona *(scanning a magazine of horoscopes, inside the kiosk)*

¹¹ Weeping, these, for him, are days of weeping.

It is all predicted clearly in his sky.

Venus has moved into the sunhouse of Capricorn.

Ah, me, for any man born in July, the stars, the stars.

(A group of noisy school children run up from the train stairway and disappear into the street.)

(Annina walks up to Michele.)

Annina

Ev'rything has changed and nothing changes. I still must go my way and our paths can never meet.

You know how dear you are to me.

For you alone I stayed behind.

Now let me hasten to my Love.

Michele

Only you are left to me, Annina, you, my sister, you, my gentle guiding light. I must fight on for you if you remain.

Annina

Ah, Michele, don't you understand? I can no longer help you.

Michele

Why do you say that? Annina... You don't believe what Desideria said?

Michele

No! No! Non te lo permetterò mai. Come puoi pensarci! No! No! È questo che sei venuta a dirmi ora che ho più bisogno di te.

No! No! Non puoi farmi questo. Non te lo permetterò.

Che bene puoi fare al mondo, se abbandoni tuo fratello proprio quando ha bisogno di aiuto.

(Avvertendo lo sguardo di un paio di viaggiatori sul binario, Michele si sposta in un angolo buio e si accende nervosamente una sigaretta.)

Maria Corona *(sfoglia una rivista cercando la pagina degli oroscopi, all'interno del giornalaio)*

Pianto, questi per lui sono giorni di pianto.

Lo predicono chiaramente le stelle.

Venere si è spostata nel sole del Capricorno.

Ah, io, per ogni uomo nato nel mese di luglio, le stelle, le stelle.

(Un gruppo di ragazzini rumorosi sale correndo dalla scalinata dei treni e scompare nella strada.)

(Annina si rivolge verso Michele.)

Annina

Tutto è cambiato e nulla cambia. Ma devo comunque andare per la mia strada e i nostri sentieri non si incontreranno mai.

Lo sai quanto mi sei caro.

Solo per te sono rimasta indietro.

Ora lasciami andare di corsa dal mio Amore.

Michele

Mi sei rimasta solo tu, Annina, tu, sorella mia, tu, mia dolce luce guida. Se rimarrai con me, continuerò a combattere per te.

Annina

Ah, Michele, non capisci? Non posso più aiutarti.

Michele

Perché dici questo? Annina... Tu non credi a quello che ha detto Desideria, vero?

Annina

Oh, non, pas ça!

Michele

Alors pourquoi dis-tu que tu ne peux plus m'aider?

Annina

Oh, si, je peux prier pour toi.

Michele

J'ai besoin de plus que tes prières.

Annina

Sa voix m'appelle sans cesse.

Michele

C'est ma voix que tu entends.

Annina

Comment peut-on résister à la voix de Dieu?

Michele

Ne sommes-nous pas tous les enfants de Dieu?

Annina

Seulement pour Le servir.

Michele

Ne devons-nous pas tous être sauvés?

Annina

Je peux espérer te sauver, Michele.

Michele

Est-ce au nom de Dieu que tu abandonnes ton frère?

Annina

Mon souhait de toujours est désormais mon dernier désir.

Michele

Je t'en supplie, Annina, tu es si jeune encore!

Annina

C'est inutile, Michele. J'ai pris ma décision et pas même toi ne peux la changer.

Annina

Ach nein, das nicht!

Michele

Also warum sagst du, daß du mir nicht mehr helfen kannst?

Annina

O ja, ich kann für dich beten.

Michele

Ich brauche mehr als deine Gebete.

Annina

Seine Stimme ruft mich.

Michele

Die Stimme, die du hörst, ist meine.

Annina

Wie kann man der Stimme Gottes widerstehen?

Michele

Sind wir nicht alle Gottes Kinder?

Annina

Nur wenn wir Ihm dienen.

Michele

Bedürfen wir nicht alle der Erlösung?

Annina

Ich hoffe, daß ich dich erlösen kann, Michele.

Michele

Verläßt du deinen Bruder im Namen Gottes?

Annina

Mein ständiger Wunsch ist nun auch mein letztes Begehren.

Michele

Ich beschwöre dich, Annina, du bist noch so jung!

Annina

Es ist zwecklos, Michele. Ich bin entschlossen, auch du kannst mich nicht umstimmen.

Annina

Oh, no, not that!

Michele

Why, then, do you say you cannot help me anymore?

Annina

Oh, yes, I can pray for you.

Michele

It's more than your prayers I need.

Annina

His voice keeps calling me.

Michele

It is my voice you hear.

Annina

How can one resist the voice of God?

Michele

Aren't we all God's sons?

Annina

Only by serving Him.

Michele

Mustn't we all be saved?

Annina

I can hope to save you, Michele.

Michele

Is it in God's name that you forsake your brother?

Annina

My everlasting wish is now my last desire.

Michele

I beg you, Annina, you're still so young!

Annina

It's no use, Michele. I've made up my mind and not even you can change it.

Annina

Oh, no, non quello!

Michele

Perché, allora, dici che non mi puoi più aiutare?

Annina

Oh, sì, posso pregare per te.

Michele

Ho bisogno di molto più delle tue preghiere.

Annina

La Sua voce continua a chiamarmi.

Michele

È la mia voce quella che ascolti.

Annina

Come si può resistere alla voce di Dio?

Michele

Non siamo tutti figli di Dio?

Annina

Solo servendolo.

Michele

Non dobbiamo essere tutti salvati?

Annina

Io posso sperare di salvarti, Michele.

Michele

È nel nome di Dio che abbandoni tuo fratello?

Annina

Il mio desiderio eterno è ora il mio ultimo desiderio.

Michele

Ti prego, Annina, sei ancora così giovane!

Annina

È inutile, Michele. Ho preso la mia decisione e neppure tu puoi convincermi a cambiarla.

Michele (*avec désespoir*)

Oh, je t'en prie, Annina, ne m'abandonne pas.

Annina

Je te dis adieu, Michele.

Michele (*avec un cri*)

Non!

Annina

Adieu à jamais.

Michele

Eh bien, va ton chemin, mais tu emporteras avec toi ma culpabilité et seras à jamais poursuivie par ma malediction!

Annina

Non, Michele, ne me quitte pas ainsi! Michele! Michele!

(Michele monte en courant l'escalier. Annina essaie désespérément de le retenir, mais il la repousse et disparaît. Annina s'effondre en sanglotant au pied des marches, réconfortée par Maria Corona.)

(rideau, lentement)

[Interlude]

Deuxième tableau

La même salle qu'au premier tableau de l'acte I, par une fin d'après-midi. Annina, enveloppée d'un vieux châle, est renversée dans son fauteuil, les yeux clos, le visage extrêmement pâle. Une religieuse est assise à ses côtés. Don Marco se tient près de la porte d'entrée, comme s'il attendait anxieusement quelqu'un. Assise dans un coin de la salle, Carmela, qui a de toute évidence pleuré, se fait réconforter par Salvatore. Dans un autre coin de la salle sont agenouillées quelques femmes en train de prier, dont Maria Corona accompagnée de son fils, et Assunta.

Assunta

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Chœur de femmes

Pace nobis Domine.

Michele (*verzweifelt*)

Ich bitte dich, Annina, verlaß mich nicht.

Annina

Wir müssen Abschied nehmen, Michele.

Michele (*schreit auf*)

Nein!

Annina

Lebe wohl, für immer.

Michele

Also geh deines Weges, aber du wirst meine Schuld mit dir tragen und ewig von meinem Fluch verfolgt sein!

Annina

Nein, Michele, geh nicht so von mir! Michele! Michele!

(Michele läuft die Treppe hoch. Annina versucht verzweifelt, ihn zurückzuhalten, aber er stößt sie fort und verschwindet. Annina bricht zusammen; sie weint bitterlich am Fuß der Treppe, Maria Corona tröstet sie.)

(Der Vorhang fällt langsam.)

[Zwischenspiel]

2. Bild

Dasselbe Zimmer wie in Akt I, 1. Bild. Spätnachmittag. Die Leichenblasse, in einen alten Schal gehüllte Annina liegt mit geschlossenen Augen in ihrem Lehnstuhl. Neben ihr sitzt eine Nonne. Don Marco, der ängstlich auf jemanden zu warten scheint, steht bei der Eingangstür. Die ganz verweinte Carmela sitzt in einer Ecke, Salvatore tröstet sie. In einer anderen Ecke kniet eine Gruppe von Frauen im Gebet, darunter Maria Corona mit ihrem Sohn und Assunta.

Assunta

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Frauenchor

Pace nobis Domine.

Michele (*desperately*)

Oh, please, Annina, do not abandon me.

Annina

This is goodbye, Michele.

Michele (*with a cry*)

No!

Annina

Goodbye forever.

Michele

Go, then, your way, but you will carry with you my guilt and be followed forever by my curse!

Annina

No, Michele, don't leave me like that! Michele! Michele!

(Michele runs up the stairs. Annina tries desperately to restrain him, but he pushes her away and disappears. Annina collapses, sobbing at the bottom of the stairway, comforted by Maria Corona.)

(curtain down, slowly)

[12] [Interlude]

Scene 2

A flat, as in Act I, Scene 1, late afternoon. Annina, wrapped in an old shawl, lies back in her armchair, her eyes closed, her face extremely pale. A nun is sitting next to her. Don Marco is standing by the front door, as if anxiously waiting for someone. Carmela, who evidently had been crying, is sitting in a corner of the room, being comforted by Salvatore. In another corner of the room, a small group of women, among them Maria Corona with her son and Assunta, are kneeling in prayer.

Assunta

[13] Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Female Chorus

Pace nobis Domine.

Michele (*disperato*)

Oh, ti prego, Annina, non abbandonarmi.

Annina

Questo è un addio, Michele.

Michele (*con un grido*)

No!

Annina

Addio per sempre.

Michele

Vai, allora, per la tua strada, ma porterai con te la mia colpa e sarai perseguitata per sempre dalla mia maledizione!

Annina

No, Michele, non mi lasciare così! Michele! Michele!

(Michele risale di corsa le scale. Annina cerca disperatamente di trattenerlo, ma lui la respinge e si dilegua. Annina crolla, piangendo in fondo alle scale, consolata da Maria Corona.)
(Il sipario si chiude lentamente.)

[Interludio]

Scena 2

Un appartamento, come nell'Atto I, Scena 1, nel tardo pomeriggio. Annina, avvolta in un vecchio scialle, è seduta nella sua poltrona, gli occhi chiusi, il volto estremamente pallido. Una suora è seduta accanto a lei. Don Marco è in piedi accanto alla porta, come se in ansiosa attesa di qualcuno. Carmela, che ha chiaramente pianto, è seduta in un angolo della stanza, consolata da Salvatore. In un altro angolo della stanza, un piccolo gruppo di donne, tra cui Maria Corona con il figlioletto e Assunta, sono in ginocchio intente a pregare.

Assunta

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Coro di Donne

Pace nobis Domine.

Assunta

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Chœur de femmes

Exaudi nos Domine.

Assunta

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Chœur de femmes

Miserere nobis.

Assunta

Christe audi nos, Christe exaudi nos.
Amen.

Chœur de femmes

Christe audi nos, Christe exaudi nos.
(*parlé*)
Amen.

Annina (*ouvrant les yeux*)

Carmela?

Carmela (*accourant*)

Oui, Annina.

(*La religieuse s'éloigne sur la pointe des pieds, laissant sa chaise à Carmela.*)

Annina

Des nouvelles?

Carmela

Pas encore. Nous attendons toutes et prions pour toi.

Annina (*pleurant presque*)

Et pourtant mes voix m'ont dit...

(*très loin*)

Mes voix m'ont dit...

(*Elle ferme les yeux, comme perdue dans un rêve.*)

Carmela

Quoi donc, Annina?

Assunta

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Frauenchor

Exaudi nos, Domine.

Assunta

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Frauenchor

Miserere nobis.

Assunta

Christe audi nos, Christe exaudi nos.
Amen.

Frauenchor

Christe audi nos, Christe exaudi nos.
(*gesprochen*)
Amen.

Annina (*öffnet die Augen*)

Carmela?

Carmela (*eilt zu ihr*)

Ja, Annina.

(*Die Nonne überläßt Carmela ihren Stuhl und geht wortlos fort.*)

Annina

Gibt es etwas Neues?

Carmela

Noch nicht. Wir alle warten und beten für dich.

Annina (*beinahe in Tränen*)

Meine Stimmen haben mir doch gesagt ...

(*wie aus der Ferne*)

Meine Stimmen haben gesagt ...

(*Sie schließt die Augen wie im Traum.*)

Carmela

Was, Annina?

Assunta

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Female Chorus

Exaudi nos Domine.

Assunta

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Female Chorus

Miserere nobis.

Assunta

Christe audi nos, Christe exaudi nos.
Amen.

Female Chorus

Christe audi nos, Christe exaudi nos.
(*spoken*)
Amen.

Annina (*opens her eyes*)

Carmela?

Carmela (*running to her*)

Yes, Annina.

(*The nun silently tiptoes away, giving up her chair to Carmela.*)

Annina

Any news?

Carmela

Not yet. We are all waiting and praying for you.

Annina (*almost crying*)

And still my voices have told me...

(*far away*)

My voices have told me...

(*She closes her eyes, as if lost in a dream.*)

Carmela

What, Annina?

Assunta

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Coro di Donne

Exaudi nos Domine.

Assunta

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.

Coro di Donne

Miserere nobis.

Assunta

Christe audi nos, Christe exaudi nos.
Amen.

Coro di Donne

Christe audi nos, Christe exaudi nos.
(*parlato*)
Amen.

Annina (*apre gli occhi*)

Carmela?

Carmela (*correndo verso di lei*)

Sì, Annina.

(*La suora si allontana silenziosamente, cedendo la sua sedia a Carmela.*)

Annina

Ci sono notizie?

Carmela

Non ancora. Stiamo tutti aspettando e pregando per te.

Annina (*quasi piangendo*)

E le mie voci mi hanno di nuovo detto...

(*in lontananza*)

Le mie voci mi hanno detto...

(*Chiude gli occhi, come persa in un sogno.*)

Carmela

Cosa, Annina?

(Elle ouvre les yeux.)

Annina

Que je prendrais le voile aujourd'hui.

Carmela

Tu le prendras, j'en suis sûre, Annina. Comment l'Eglise pourrait-elle refuser ce que Dieu désire?

Annina

Oh, j'ai si peur, Carmela, de ne pas vivre jusqu'à ce soir.

Carmela

Pourquoi dis-tu cela? Tu as entendu ce qu'a dit le docteur, ton cœur est beaucoup plus fort aujourd'hui.

Annina

Le peu de force que j'ai, c'est à la bonté de la douce et patiente Mort que je le dois.

(Elle se renverse dans son fauteuil, les yeux clos.)

(soudain, avec une grande anxiété)

Carmela, Carmela!

Carmela

Qu'y a-t-il, Annina?

Annina

Oh, tu es là. Je pensais juste que si la permission arrive aujourd'hui, je n'ai pas de robe blanche à mettre.

Carmela

Ne t'inquiète pas de cela, nigaude. J'ai une surprise pour toi. Ferme les yeux.

Annina

Une surprise, une surprise...

(Carmela va à une armoire où est pendue sa robe de mariée, la sort et l'apporte à Annina.)

Carmela

Tu peux regarder maintenant.

Annina

Oh, ta robe de mariée.

(Sie öffnet die Augen.)

Annina

Daß ich heute den Schleier nehme.

Carmela

Das wirst du auch, Annina. Wie könnte die Kirche verwehren, was Gott will?

Annina

Carmela, ich habe solche Angst, daß ich den Abend nicht erlebe.

Carmela

Warum sagst du das? Du hast gehört, daß der Arzt sagte, dein Herz sei heute viel kräftiger.

Annina

Meine armselige Kraft hat mir der gütige, geduldige Tod geliehen.

(Sie lehnt sich mit geschlossenen Augen zurück.)

(plötzlich, sehr besorgt)

Carmela, Carmela!

Carmela

Was denn, Annina?

Annina

Da bist du ja. Ich dachte, wenn die Zustimmung heute eintrifft, habe ich kein weißes Kleid.

Carmela

Mach dir keine Sorgen darüber, du Dumme. Ich habe eine Überraschung für dich. Mach die Augen zu.

Annina

Eine Überraschung, eine Überraschung...

(Carmela geht an einen Wandschrank, in dem ihr Brautkleid hängt, holt es heraus und trägt es zu Annina.)

Carmela

Jetzt darfst du schauen.

Annina

Oh, dein Hochzeitskleid!

(She opens her eyes.)

Annina

That I would take the veil today.

Carmela

I'm sure you will, Annina. How could the Church refuse what God desires?

Annina

Oh, I'm so afraid, Carmela, that I won't live until tonight.

Carmela

Why do you say that? You heard what the doctor said, that your heart is much stronger today.

Annina

What little strength I have, sweet, patient Death has kindly lent me.

(She leans back, her eyes closed.)

(suddenly, with great anxiety)

Carmela, Carmela!

Carmela

What is it, Annina?

Annina

Oh, here you are. I was just thinking, if the permission comes today, I have no white dress to wear.

Carmela

Don't worry about that, silly girl. I have a surprise for you. Close your eyes.

Annina

A surprise, a surprise...

(Carmela goes to a closet where her wedding dress is hanging, takes it out and brings it over to Annina.)

Carmela

You can look now.

Annina

Oh, your wedding dress.

(Apré gli occhi.)

Annina

Che oggi prenderò il velo.

Carmela

Sono sicura che lo farai, Annina. Come può la Chiesa rifiutare ciò che Dio desidera?

Annina

Oh, ho tanta paura, Carmela, che non vivrò fino a stasera.

Carmela

Perché dici questo? Hai sentito cosa ha detto il medico, oggi il tuo cuore è molto più forte.

Annina

La poca forza che mi rimane mi è stata gentilmente prestata dalla dolce, paziente Morte.

(Si abbandona all'indietro, gli occhi chiusi.)

(improvvisamente, con grande ansia)

Carmela, Carmela!

Carmela

Cosa c'è, Annina?

Annina

Oh, sei qui. Stavo pensando che se oggi arriva il permesso, non ho un abito bianco da indossare.

Carmela

Non ti preoccupare di questo, sciocchina. Ho una sorpresa per te. Chiudi gli occhi.

Annina

Una sorpresa, una sorpresa...

(Carmela va verso l'armadio in cui è appeso il suo abito da sposa, lo prende e lo porta ad Annina.)

Carmela

Ora puoi guardare.

Annina

Oh, il tuo abito da sposa.

Comme je me la rappelle bien. Il n'y a aucune autre robe au monde que j'aimerais autant porter aujourd'hui. Merci. Laisse-la près de moi, que je puisse la regarder.

*(Carmela pose la robe sur la chaise près d'Annina.)
(Un jeune prêtre arrive en courant par la porte d'entrée, portant une lettre qu'il remet à Don Marco. Les femmes l'entourent, très excitées. Don Marco parcourt la lettre puis s'approche d'Annina.)*

Don Marco

Annina, Annina, prépare-toi à une grande joie.
L'Eglise t'a accordé ce que tu désires.

Annina

Ah, je le savais.

Carmela *(la serrant dans ses bras)*
Je suis si heureuse pour toi.

Annina

Mes voix m'ont dit...

Carmela

Mon Annina!

Annina

...que je mourrais ce soir...

Carmela

Jésus n'abandonnera pas Sa joyeuse épouse.

Annina

...mais que je mourrais Son épouse.

(Elle se renverse dans son fauteuil, respirant malaisément, une main sur le cœur.)

Je dois me reposer un instant. Préparez-vous, Don Marco, je serai bientôt remise.

Don Marco

Oui, repose-toi un instant.

Annina

Carmela, laisse-moi seule un instant. Je veux prier.

Ich weiß es noch genau. Kein Kleid auf der ganzen Welt würde ich heute lieber tragen. Danke. Leg es zu mir her, damit ich es sehen kann.

*(Carmela legt das Kleid über einen Stuhl neben Annina.)
(Ein junger Priester kommt in großer Eile durch die Eingangstür und überreicht Don Marco einen Brief. Die Frauen umgeben ihn, sehr erregt. Don Marco wirft einen Blick auf den Brief, dann tritt er zu Annina.)*

Don Marco

Annina, Annina, mach dich auf eine große Freude gefaßt.
Die Kirche hat deinen Wunsch erfüllt.

Annina

Ich wußte es.

Carmela *(umarmt sie)*
Wie ich mich für dich freue.

Annina

Meine Stimmen sagten mir ...

Carmela

Meine Annina!

Annina

... daß ich heute Nacht sterben werde ...

Carmela

Jesus wird sich nicht von Seiner glücklichen Braut abwenden.

Annina

... aber ich sterbe als Braut.

(Sie lehnt sich schwer atmend im Stuhl zurück, die Hand am Herzen.)

Ich muß ein wenig ruhen. Richten Sie alles her, Don Marco, ich bin gleich in Ordnung.

Don Marco

Ja, ruhe ein wenig.

Annina

Carmela, laß mich ein wenig allein. Ich will beten.

How well I remember it. There is no gown in all the world I'd rather wear today. Thank you. Leave it near me where I can look at it.

*(Carmela lays the dress on the chair next to Annina.)
(A young priest rushes in the front door, with a letter which he hands to Don Marco. The women surround him in great excitement. Don Marco looks at the letter, then approaches Annina.)*

Don Marco

¹⁴ Annina, Annina, prepare yourself for a great joy.
The Church has granted you your wish.

Annina

Ah, I knew.

Carmela *(embracing her)*
I'm so glad for you.

Annina

My voices have told me...

Carmela

My Annina!

Annina

...that I shall die tonight...

Carmela

Jesus will not forsake His joyful bride.

Annina

...but I shall die a bride.

(She leans back in her chair, breathing heavily, one hand over her heart.)

I must rest awhile. Get ready, Don Marco, I'll soon be all right.

Don Marco

Yes, rest awhile.

Annina

Carmela, leave me alone for a while. I want to pray.

Lo ricordo bene. Non c'è un abito in tutto il mondo che vorrei indossare di più in questo giorno. Grazie. Lascialo vicino a me, in modo che possa guardarlo.

*(Carmela posa l'abito sulla sedia accanto ad Annina.)
(Un giovane prete arriva correndo dalla porta principale e consegna una lettera a Don Marco. Le donne gli si fanno intorno con grande eccitazione. Don Marco guarda la lettera e poi si avvicina ad Annina.)*

Don Marco

Annina, Annina, preparati ad una grande gioia.
La Chiesa ha soddisfatto il tuo desiderio.

Annina

Ah, lo sapevo.

Carmela *(abbracciandola)*
Sono così contenta per te.

Annina

Le mie voci mi hanno detto...

Carmela

Annina mia!

Annina

...che morirò stanotte...

Carmela

Gesù non dimenticherà la Sua sposa gioiosa.

Annina

...ma morirò da sposa.

(Si abbandona all'indietro sulla poltrona, ansimando, una mano sul cuore.)

Devo riposare per un po'. Si prepari, Don Marco, mi riprenderò presto.

Don Marco

Sì, riposati per un po'.

Annina

Carmela, lasciami sola per un po'. Voglio pregare.

Carmela
Oui, Annina.

(Don Marco fait signe aux femmes de quitter la salle.)

Don Marco (à Carmela)
Empêche-les de rentrer pour le moment.

(Les femmes se rassemblent à l'extérieur de la porte, gardée par Carmela. Don Marco s'agenouille devant le petit autel.)

Annina
Oh, mon Amour, enfin l'heure est venue. Aide-moi à présent à supporter une aussi grande joie. Attends encore un peu, ô Mort, avant d'avoir la bonté de venir me chercher et de rendre la nuit éternelle pour Son éternel amour.
(parlé)
Soutiens-moi, ô mon Dieu.
(avec une soudaine anxiété)
Carmela, où est le voile nuptial?
(Carmela s'approche d'elle.)
Où est ma couronne?

Carmela
Tout est prêt. Nous t'attendons.
(lui mettant un bras autour des épaules)
Viens. Essaie de te lever. Je prie pour toi.

Annina
Oui, Carmela, prie pour moi. J'ai peur, Carmela. Je pourrais défaillir de joie. Sens comme mon cœur est faible et bat la chamade.
Il me reste si peu de forces.
(avec une grande intensité)
Attends encore un peu, ô Mort, avant de venir enfin et de rendre la nuit éternelle pour Son éternel amour.
(Annina se lève et, après un instant d'hésitation, s'appuyant sur le bras de Carmela, passe lentement dans sa chambre. La religieuse la suit, portant la robe blanche.)

Carmela
Gewiß, Annina.

(Don Marco gibt den Frauen ein Zeichen, das Zimmer zu räumen.)

Don Marco (zu Carmela)
Sieh zu, daß sie draußen bleiben.

(Die Frauen stehen gedrängt vor der Tür, die von Carmela bewacht wird. Don Marco kniet vor dem kleinen Hausaltar nieder.)

Annina
Oh Geliebter, endlich kommt die Stunde. Hilf mir, dieses Glück zu ertragen. Oh Tod, gedulde dich noch ein wenig, dann komm milde und bereite die ewige Nacht für Seine ewige Liebe.
(gesprochen)
Stärke mich, oh mein Gott.
(plötzlich unruhig)
Carmela, wo ist der Brautschleier?
(Carmela tritt näher.)
Wo ist mein Kranz?

Carmela
Alles ist bereit. Wir warten auf dich.
(legt den Arm um ihre Schultern)
Komm. Versuch, aufzustehen. Ich bete für dich.

Annina
Ja, Carmela, bete für mich. Ich fürchte mich, Carmela. Vielleicht schwinden mir vor Freude die Sinne. Fühl mein Herz, wie schwach und wild es schlägt.
Meine Kräfte sind fast geschwunden.
(sehr eindringlich)
Oh Tod, gedulde dich noch ein wenig, dann komm endlich und bereite die ewige Nacht für Seine ewige Liebe.
(Annina steht auf, zögert einen Augenblick und geht langsam in ihr Zimmer, auf Carmelas Arm gestützt. Die Nonne folgt ihr mit dem weißen Kleid.)

Carmela
Yes, Annina.

(Don Marco motions to the women to leave the room.)

Don Marco (to Carmela)
Keep them out for a while.

(The women crowd outside the door, which is guarded by Carmela. Don Marco kneels in front of the little altar.)

Annina
¹⁵ Oh, my Love, at last the hour has come. Help me now to bear so great a joy. Hold back, O Death, for still a little while, then kindly come and make the night eternal for His eternal love.
(spoken)
Sustain me, O God.
(with sudden anxiety)
Carmela, where is the bridal veil?
(Carmela comes over to her.)
Where is my crown?

Carmela
Ev'rything is ready. We are waiting for you.
(putting one arm around her shoulders)
Come on. Try to get up. I'm praying for you.

Annina
Yes, Carmela, pray for me. I'm afraid, Carmela. I may faint for joy. Feel how faint and wild is my heart.
I have so little strength left.
(with great intensity)
Hold back, O Death, for still a little while, then come at last and make the night eternal for His eternal love.
(Annina gets up, and after a moment of hesitation, leaning on Carmela's arm, she walks slowly into her room. The nun follows them, carrying the white dress.)

Carmela
Sì, Annina.

(Don Marco fa cenno alle donne di uscire dalla stanza.)

Don Marco (a Carmela)
Tienile fuori per un po'.

(Le donne si affollano fuori la porta, con Carmela di guardia. Don Marco si inginocchia di fronte al piccolo altare.)

Annina
Oh, Amore mio, finalmente è arrivata l'ora. Aiutami a sopportare una così grande gioia. Trattieniti, Morte, ancora per un po', poi vieni dolcemente e rendi la notte eterna per il Suo eterno amore.
(parlato)
Sostienimi, Mio Dio.
(con ansia improvvisa)
Carmela, dov'è il velo da sposa?
(Carmela le si avvicina.)
Dov'è la mia corona?

Carmela
È tutto pronto. Ti stiamo aspettando.
(poggiandole un braccio sulle spalle)
Dai. Cerca di alzarti. Sto pregando per te.

Annina
Sì, Carmela, prega per me. Ho paura, Carmela. Potrei svenire per la gioia. Senti come è debole e selvaggio il mio cuore.
Mi rimane così poca forza.
(con grande intensità)
Trattieniti, Morte, ancora per un po', poi vieni, finalmente, e rendi la notte eterna per il Suo eterno amore.
(Annina si alza e, dopo un momento di esitazione, appoggiandosi sul braccio di Carmela, cammina lentamente verso la sua stanza. La suora la segue, portando il vestito bianco.)

(Pendant la scène qui suit, Don Marco, aidé du jeune prêtre, s'habille en vue de la cérémonie. Entretemps, les voisins envahissent la salle, la plupart des femmes portant des cierges allumés.)

Assunta

Maria, Salvatore!

Savez-vous que l'on a aperçu Michele non loin d'ici? J'ai peur qu'il ait entendu dire qu'Annina était mourante et qu'il ne veuille l'empêcher de prendre le voile.

Maria Corona

Oh, la pauvre petite.

Assunta

Il se moque qu'elle vive ou qu'elle meure. Il s'en moque. Tout ce que lui importe, c'est de l'entraîner en enfer à sa suite.

Maria Corona, Assunta et Salvatore

Imaginez donc, imaginez ce que cette pauvre petite a enduré à cause de Michele. C'est lui qui lui a brisé le cœur.

Don Marco

Que dites-vous à propos de Michele?

Assunta

On l'a aperçu près d'ici, Don Marco.

Don Marco *(après un instant d'hésitation)*

Salvatore!

Salvatore

Oui, Padre.

Don Marco

Tiens-toi près de la porte. S'il se montre, essaie de l'empêcher d'entrer.

Salvatore

Ne devrions-nous pas appeler la police?

Don Marco

Non, pas encore. Nous devons penser à elle à présent.

(Während der folgenden Szene legt Don Marco mit Hilfe des jungen Priesters seinen Talar an, um die Zeremonie durchzuführen. Mittlerweile drängen sich die Nachbarn in das Zimmer, die meisten Frauen mit brennenden Kerzen in der Hand.)

Assunta

Maria, Salvatore!

Wißt ihr, daß man Michele hier in der Nähe gesehen hat? Ich fürchte, er hat erfahren, daß Annina im Sterben liegt und will sie verhindern, den Schleier zu nehmen.

Maria Corona

Ach, die Arme.

Assunta

Ihm ist es gleich, ob sie lebt oder stirbt. Das ist ihm gleich. Das einzige, was er will, ist, sie mit ihm in die Hölle fährt.

Maria Corona, Assunta und Salvatore

Wenn man bedenkt, was die Arme wegen Michele erduldet hat. Er hat ihr das Herz gebrochen.

Don Marco

Was ist mit Michele?

Assunta

Man hat ihn hier beim Haus gesehen, Don Marco.

Don Marco *(zunächst unschlüssig)*

Salvatore!

Salvatore

Ja, Vater?

Don Marco

Stell dich an die Tür. Sollte er kommen, versuche, ihn nicht einzulassen.

Salvatore

Sollten wir nicht die Polizei verständigen?

Don Marco

Nein, noch nicht. Jetzt müssen wir an sie denken.

(During the following scene, Don Marco, helped by the young priest, clothes himself in preparation for the ceremony. In the meantime, neighbours crowd into the room, most of the women carrying lighted candles.)

Assunta

¹⁶ Maria, Salvatore!

Do you know that Michele was seen not far from here? I'm afraid that he heard that Annina was dying, and wants to stop her from taking the veil.

Maria Corona

Oh, poor girl.

Assunta

He doesn't care if she lives or she dies. He doesn't care. All that he cares is to drag her to hell right after him.

Maria Corona, Assunta and Salvatore

Just think, just think, what that poor girl had to suffer because of Michele. It's he who broke her heart.

Don Marco

What about Michele?

Assunta

He has been seen near the house, Don Marco.

Don Marco *(after a moment of indecision)*

Salvatore!

Salvatore

Yes, Padre.

Don Marco

You stand by the door. Should he come up, try to keep him out.

Salvatore

Shouldn't we call the police?

Don Marco

No, not yet. We must think of her now.

(Nel corso della scena seguente, Don Marco, aiutato dal giovane prete, si veste preparandosi per la cerimonia. Nel frattempo, i vicini affollano la stanza e quasi tutte le donne portano candele accese.)

Assunta

Maria, Salvatore!

Sapevate che Michele è stato visto non lontano da qui? Temo che abbia saputo che Annina sta morendo e vuole fermarla prima che prenda il velo.

Maria Corona

Oh, poverina.

Assunta

Non gli importa se lei vive o muore. Non gli importa. L'unica cosa che gli importa è trascinarsela con sé all'inferno.

Maria Corona, Assunta e Salvatore

Pensa, pensa cosa ha dovuto soffrire quella povera ragazza a causa di Michele. È lui che le ha infranto il cuore.

Don Marco

Cosa dite di Michele?

Assunta

È stato visto nei pressi della casa, Don Marco.

Don Marco *(dopo un momento di indecisione)*

Salvatore!

Salvatore

Sì, Padre.

Don Marco

Stai vicino alla porta. Se dovesse arrivare, cerca di tenerlo lontano.

Salvatore

Non faremmo meglio a chiamare la polizia?

Don Marco

No, non ancora. Ora dobbiamo pensare a lei.

(Aidé par le jeune prêtre, Don Marco place de nombreux cierges près du petit autel puis les allume.)

Assunta

Il est allé trouver mon mari et lui a demandé des nouvelles d'Annina. Mon pauvre mari ne cessait de parler et de parler et d'espérer que quelqu'un allait appeler la police.

Salvatore

Oh, la pauvre petite!

Maria Corona

Oh, la pauvre petite!
C'est à cause de ses péchés à lui qu'elle est en train de mourir, mourir.

Assunta

Il est la croix qu'elle doit porter jusqu'à la fin.

Un ténor, Salvatore et une basse

Imaginez donc, imaginez ce que cette pauvre petite a enduré à cause de Michele.

(Salvatore va monter la garde à la porte d'entrée.)

Carmela

Annina est prête.

Don Marco

Commençons.

(Vêtue comme une mariée, les cheveux dénoués couverts d'un voile blanc, Annina paraît à l'entrée de sa chambre. Tenant un cierge à la main, elle sourit, mais avec appréhension. La religieuse s'approche d'elle lentement.)

Le chœur

Gloria tibi Domine in saeculum et in saeculum saeculi.
Ubi caritas et amor Deus ibi est. Alleluia.

(Annina s'incline devant la religieuse et lui baise la main; on lui fait traverser la scène jusqu'à un paravent placé dans un coin de la salle. Elle passe derrière le paravent, toujours visible du public.)

(Mit Hilfe des jungen Priesters stellt Don Marco viele Kerzen auf den Hausaltar und zündet sie an.)

Assunta

Er kam zu meinem Mann und fragte nach Annina. Mein armer Mann hat geredet und geredet und gehofft, daß jemand die Polizei holen würde.

Salvatore

Ach, das arme Ding!

Maria Corona

Ach, das arme Ding!
Wegen seiner Sünden muß sie sterben, sterben.

Assunta

Er ist das Kreuz, das sie bis in den Tod tragen muß.

Ein Tenor, Salvatore und ein Baß

Wenn man bedenkt, was die Arme wegen Michele erduldet hat.

(Salvatore geht zur Eingangstür und hält Wache.)

Carmela

Annina ist bereit.

Don Marco

Wir wollen beginnen.

(Annina im Brautkleid und mit dem weißen Schleier über dem offenen Haar erscheint in der Tür ihres Zimmers. Sie hält eine Kerze und lächelt befangen. Die Nonne tritt langsam zu ihr hin.)

Chor

Gloria tibi Domine in saeculum et in saeculum saeculi.
Ubi caritas et amor Deus ibi est. Alleluia.

(Annina verbeugt sich vor der Nonne und küßt ihre Hand. Sie wird über die Bühne an einen in einer Ecke des Zimmers aufgestellten Wandschirm geführt. Sie tritt dahinter, ist aber dem Publikum noch immer sichtbar.)

(Helped by the young priest, Don Marco places many candles by the little altar, then lights them.)

Assunta

He went up to my husband and asked about Annina. My poor husband kept talking and talking and hoping that someone there would go call the police.

Salvatore

Oh, poor girl!

Maria Corona

Oh, poor girl!
It is because of his sins that she's dying, dying.

Assunta

He is the cross she has to bear until the end.

One Tenor, Salvatore and One Bass

Just think, just think, what the poor girl had to suffer because of Michele.

(Salvatore goes to stand guard at the front door.)

Carmela

Annina is ready.

Don Marco

Let us begin.

(Dressed as a bride, her loose hair covered by a white veil, Annina appears in the doorway of her room. Holding a candle, she stands smiling but apprehensive. The nun slowly walks over to her.)

Chor

Gloria tibi Domine in saeculum et in saeculum saeculi.
Ubi caritas et amor Deus ibi est. Alleluia.

(Annina bows to the nun, kisses her hand, and is led across the stage to a screen which has been placed in a corner of the room. She steps behind the screen, still visible to the audience.)

(Aiutato dal giovane prete, Don Marco pone diverse candele sull'altare, poi le accende.)

Assunta

È andato da mio marito e gli ha chiesto di Annina. Il mio povero marito ha continuato a parlare, sperando che qualcuno chiamasse la polizia.

Salvatore

Oh, poveretta!

Maria Corona

Oh, poveretta!
È a causa dei suoi peccati che lei sta morendo, morendo.

Assunta

È lui la croce che lei deve sopportare fino alla fine.

Un Tenore, Salvatore e Un Basso

Pensa, pensa cosa ha dovuto soffrire quella povera ragazza a causa di Michele.

(Salvatore va a fare la guardia sulla porta.)

Carmela

Annina è pronta.

Don Marco

Iniziamo.

(Vestita da sposa, i capelli sciolti coperti da un velo bianco, Annina appare sulla porta della sua stanza. Mantenendo una candela, sorride ma con apprensione. La suora le si avvicina lentamente.)

Coro

Gloria tibi Domine in saeculum et in saeculum saeculi.
Ubi caritas et amor Deus ibi est. Alleluia.

(Annina si inchina verso la suora, bacia la sua mano e viene condotta attraverso il palcoscenico verso un paravento posto in un angolo della stanza. Va dietro il paravento, ancora visibile al pubblico.)

Don Marco (*priant depuis l'autel*)
(*parle*)

Quae est ista quae ascendit de deserto, deliciis affluens, innixa
super dilectuum suum? Tota pulchra es amica mea suavis et
decora; veni de Libano, sponsa mea; veni de Libano, veni
coronaberis.

Le chœur
Kyrie eleison.
Christe eleison.
Alleluia.

(*Annina frappe trois fois contre le paravent. La religieuse ouvre
et lui prend son cierge qu'elle remet à quelqu'un de
l'assistance.*)

Don Marco
Que demandez-vous, ma fille?

Annina (*toujours debout près du paravent*)
La Miséricorde de Dieu et le saint habit de la religion.

Don Marco
Le demandez-vous de votre libre volonté?

Annina
Tels sont ma volonté et mon désir.

Don Marco
Renoncez-vous à Satan?

Annina
Oui, j'y renonce.

Don Marco
A ses œuvres et à ses pompes?

Annina
Oui, j'y renonce.

Don Marco
Confirmez, mon Dieu, ce que Vous avez suscité en elle. Entrez
donc dans le temple du Seigneur, qu'un jour vous puissiez
partager Sa Gloire.

Don Marco (*betet am Hausaltar*)
(*gesprochen*)

Quae est ista quae ascendit de deserto, deliciis affluens, innixa
super dilectuum suum? Tota pulchra es amica mea suavis et
decora; veni de Libano, sponsa mea; veni de Libano, veni
coronaberis.

Chor
Kyrie eleison.
Christe eleison.
Alleluia.

(*Annina klopft dreimal an den Schirm. Die Nonne öffnet ihn,
nimmt ihr die Kerze ab und reicht sie jemandem neben ihr.*)

Don Marco
Wonach begehrst du, Tochter?

Annina (*noch immer neben dem Schirm*)
Nach Gottes Gnade und der heiligen Tracht der Kirche.

Don Marco
Begehrst du das aus freiem Willen?

Annina
Es ist mein Wille und mein Wunsch.

Don Marco
Entsagst du dem Satan?

Annina
Ich entsage ihm.

Don Marco
All seinen Werken, all seiner Pracht?

Annina
Ja, allen.

Don Marco
Bekräftige, oh Gott, was Du in ihr bewirkt hast. Darum tritt nun
in den Tempel des Herrn ein, daß du dereinst an Seiner Glorie
teilhaftig wirst.

Don Marco (*praying from the ceremonial table*)
(*spoken*)

Quae est ista quae ascendit de deserto, deliciis affluens,
innixa super dilectuum suum? Tota pulchra es amica mea
suavis et decora; veni de Libano, sponsa mea; veni de
Libano, veni coronaberis.

Chorus
Kyrie eleison.
Christe eleison.
Alleluia.

(*Annina knocks thrice against the screen. It is opened by
the nun who takes the candle from her and hands it to
someone nearby.*)

Don Marco
What do you ask, my daughter?

Annina (*still standing by the screen*)
The Mercy of God and the holy habit of religion.

Don Marco
Do you ask this of your own free will?

Annina
It is my will and my desire.

Don Marco
Do you renounce Satan?

Annina
Yes, I do.

Don Marco
And all his works and all his pomps?

Annina
Yes, I do.

Don Marco
Confirm, O God, what You have wrought in her. Enter,
therefore, the temple of the Lord, that you may become
one day partaker of His Glory.

Don Marco (*pregando al tavolo della cerimonia*)
(*parlato*)

Quae est ista quae ascendit de deserto, deliciis affluens, innixa
super dilectuum suum? Tota pulchra es amica mea suavis et
decora; veni de Libano, sponsa mea; veni de Libano, veni
coronaberis.

Coro
Kyrie eleison.
Christe eleison.
Alleluia.

(*Annina bussa tre volte sul paravento. Questo viene aperto
dalla suora che prende la candela dalle mani di Annina e la
passa a una persona vicina.*)

Don Marco
Cosa chiedi, figlia mia?

Annina (*ancora accanto al paravento*)
La Grazia di Dio e l'abito sacro della religione.

Don Marco
Chiedi tutto ciò di tua volontà?

Annina
È la mia volontà e il mio desiderio.

Don Marco
Rinunci a Satana?

Annina
Sì, rinuncio.

Don Marco
A tutte le sue opere e a tutte le sue ostentazioni?

Annina
Sì, rinuncio.

Don Marco
Confermami, Dio, ciò che l'hai fatta diventare. Entra, quindi, nel
tempio del Signore, e che tu possa un giorno partecipare alla
Sua Gloria.

(La religieuse amène Annina au centre de la salle et la fait s'agenouiller; puis elle enlève la couronne de fleurs.)

Chœur de femmes

Veni, sponsa Christi, accipe coronam quam tibi Dominus preparabit in aeternum.

(Annina s'allonge, prostrée sur le sol nu, les bras en croix. La religieuse la recouvre d'un voile noir.)

Don Marco

Vous êtes désormais morte au monde. Le monde vous a jusqu'à présent connue sous le nom d'Annina. On vous nommera désormais et à jamais sœur Angela. Ayant ainsi renoncé au royaume de ce monde et à tous les fastes de cette terre, relevez-vous mon enfant, et renaissiez dans le Christ, notre Seigneur.

Le chœur

Ah.

Ecce quam bonum et quam jucundum, habitare fratres in unum.

(La religieuse s'approche, enlève son voile noir à Annina et l'aide à se mettre à genoux. Au même moment, Michele fait irruption dans la salle, mais est aussitôt empoigné et retenu par Salvatore et un autre homme. Tout le monde se tourne vers Michele à l'exception d'Annina qui, clouée sur place, garde les yeux fixés sur l'image sainte placée sur l'autel.)

Michele

Annina, Annina!

Salvatore (dans un murmure)

Si tu t'approches d'elle, je te tue.

Michele

Ecoute, Annina! Ecoute-moi! Pourquoi quitter un monde déjà tellement privé d'amour? Songe, Annina, qu'il est encore temps. Pourquoi chercher le visage de Dieu dans un miroir brouillé alors que tu peux le trouver brûlant dans le cœur de ton frère?

(Die Nonne führt Annina in die Mitte des Zimmers und bedeutet ihr, niederzuknien; dann nimmt sie ihr den Kranz ab.)

Frauenchor

Veni, sponsa Christi, accipe coronam quam tibi Dominus preparabit in aeternum.

(Annina wirft sich auf den nackten Fußboden und streckt die Arme aus, so daß sie ein Kreuz bildet. Die Nonne bedeckt sie mit einem schwarzen Tuch.)

Don Marco

Nun bist du für die Welt gestorben. Bisher kannte dich die Welt als Annina. Von nun an und in alle Ewigkeit sollst du Schwester Angela heißen. Da du dem Reich der Welt und der Herrlichkeit dieser Erde entsagst hast, erhebe dich, mein Kind, sei neu geboren in Christo, unserem Herrn.

Chor

Ah.

Ecce quam bonum et quam jucundum, habitare fratres in unum.

(Die Nonne tritt zu Annina, hebt das schwarze Tuch an und hilft ihr auf die Knie. In diesem Augenblick stürzt Michele ins Zimmer, wird aber sofort von Salvatore und einem anderen Mann zurückgehalten. Jedermann wendet sich Michele zu, ausgenommen Annina, die wie versteinert das Heiligenbild auf dem Altar anstarrt.)

Michele

Annina, Annina!

Salvatore (flüsternd)

Wenn du dich ihr näherst, bring ich dich um.

Michele

Höre, Annina! Hör mich an! Wozu die Welt verlassen, die schon ganz ohne Liebe ist? Bedenke, Annina, noch ist es Zeit. Wozu Gottes Angesicht in einem trüben Spiegel suchen, wenn du ihn in deines Bruders brennendem Herzen finden kannst?

(The nun leads Annina to the centre of the room and has her kneel; then removes the wreath of blossoms.)

Female Chorus

Veni, sponsa Christi, accipe coronam quam tibi Dominus preparabit in aeternum.

(Annina prostrates herself on the bare floor. Her extended arms form a cross. The nun covers her with a black cloth.)

Don Marco

You are now dead unto the world. Until now you have been known to the world as Annina. Henceforth and forever you shall be called Sister Angela. Having thus renounced the kingdom of the world and all the grandeur of this earth, arise, my child, and be reborn in Christ, our Lord.

Chorus

Ah.

Ecce quam bonum et quam jucundum, habitare fratres in unum.

(The nun approaches Annina, removes the black cloth and helps her to her knees. At this very moment Michele bursts into the room, but is immediately grabbed and restrained by Salvatore and another man. Everybody turns toward Michele except Annina who, completely transfixed, keeps staring at the holy image on the altar.)

Michele

Annina, Annina!

Salvatore (in a whisper)

If you go near her I'll kill you.

Michele

Listen, Annina! Listen to me! Why leave the world already so bereft of love? Consider, Annina, you're still in time. Why seek for God's face in a clouded mirror when you can find it burning in your brother's heart!

(La suora porta Annina verso il centro della stanza e la fa inginocchiare; poi rimuove la corona di boccioli.)

Coro di Donne

Veni, sponsa Christi, accipe coronam quam tibi Dominus preparabit in aeternum.

(Annina si stende sul pavimento nudo. Allarga la braccia a forma di croce. La suora la ricopre con un panno nero.)

Don Marco

Tu ora sei morta agli occhi del mondo. Finora eri conosciuta dal mondo come Annina. Da oggi e per sempre sarai chiamata Suor Angela. Avendo rinunciato al regno terreno e a tutta la maestà di questa terra, alzati, figlia mia, e rinasci in Cristo, Nostro Signore.

Coro

Ah.

Ecce quam bonum et quam jucundum, habitare fratres in unum.

(La suora si avvicina ad Annina, rimuove il velo scuro e l'aiuta a sollevarsi in ginocchio. In quel momento Michele fa il suo ingresso nella stanza, ma viene immediatamente afferrato e trattenuto da Salvatore e da un altro uomo. Tutti si girano verso Michele, a parte Annina che, come paralizzata, continua a fissare l'immagine santa sull'altare.)

Michele

Annina, Annina!

Salvatore (in un mormorio)

Se le vai vicino ti ammazzo.

Michele

Ascolta, Annina! Ascoltami! Perché lasciare un mondo già così privo di amore? Considera, Annina, che sei ancora in tempo. Perché cercare il volto di Dio in uno specchio ombrato quando puoi trovarlo mentre brucia nel cuore di tuo fratello!

Regarde-moi, Annina! Reprends tes esprits!
C'est là où la misère humaine est la plus grande que Dieu
resplendit le plus. J'ai besoin de toi, Annina, ma sœur. J'ai
besoin de tout l'amour que tu peux donner.

*(Long silence plein de tension. Mais Annina demeure toujours
immobile, comme si rien ne s'était passé, comme si le temps ne
s'était pas écoulé.)*

Don Marco

Tu arrives trop tard, Michele. Elle ne peut plus t'entendre.
Laisse-la quitter le monde en paix.

*(Don Marco fait signe à son acolyte de reprendre la cérémonie.
Il s'approche ensuite d'Annina, suivi de son acolyte qui porte
une paire de ciseaux sur un plateau d'argent. Entretemps, la
religieuse a ôté son voile blanc à Annina.)*

Maria Corona, Carmela et Assunta

Surge, amica mea, columba mea, et veni.
Jam enim hiems transiit imber abiit et recessit.

Don Marco

Que chacun sache par ce simple rite que vous renoncez à
toutes les vanités de ce monde.

*(Don Marco coupe les cheveux d'Annina et les pose sur le
plateau. Michele, qui a observé la scène en silence, éclate
soudain bruyamment en sanglots.)*

Le chœur

Veni, columba mea.
Flores apparuerunt in terra nostra.

*(S'étant repris, Michele observe le reste de la cérémonie sans
bouger, assommé, incrédule.)*

Maria Corona, Carmela et Assunta

Tempus putationes advenit.
Vox turturis audita est in terra nostra.

Schau mich an, Annina! Besinne dich!
Wo das menschliche Elend am ärgsten ist, dort scheint Gottes
Güte am hellsten. Ich brauche dich, Annina, meine Schwester.
Ich brauche die ganze Liebe, die du geben kannst.

*(Es folgt eine lange, angespannte Stille. Aber Annina rührt sich
nicht, als ob nichts vorgefallen und keine Zeit verstrichen wäre.)*

Don Marco

Du kommst zu spät, Michele. Sie kann dich nicht mehr hören.
Laß sie in Frieden aus der Welt scheiden.

*(Don Marco gibt seinem Akolythen ein Zeichen, mit der
Zeremonie fortzufahren. Er tritt zu Annina, gefolgt vom
Akolythen mit einer Schere auf einem silbernen Tablett.
Mittlerweile hat die Nonne Annina den weißen Schleier
abgenommen.)*

Maria Corona, Carmela und Assunta

Surge amica mea, columba mea, et veni.
Jam enim hiems transiit imber abiit et recessit.

Don Marco

Dieser schlichte Ritus möge allen kundtun, daß du der
irdischen Eitelkeit entsagt hast.

*(Don Marco schneidet Anninas Haar ab und legt es auf das
Tablett. Michele, der schweigend zugeschaut hat, bricht
plötzlich in lautes Weinen aus.)*

Chor

Veni, columba mea.
Flores apparuerunt in terra nostra.

*(Michele, der sich gefaßt hat, sieht wie betäubt der Vollendung
des Zeremoniells zu, als ob er seinen Augen nicht trauen
könnte.)*

Maria Corona, Carmela und Assunta

Tempus putationes advenit.
Vox turturis audita est in terra nostra.

Look at me, Annina! Come to your senses!
It is there where human misery is greatest that God shines
most. I need you, Annina, my sister. I need all the love you
can give.

*(There is a long, tense silence. But Annina still remains
motionless, as if nothing had happened and time had not
passed.)*

Don Marco

You are too late, Michele. She can no longer hear you. Let
her leave the world in peace.

*(Don Marco signals to his acolyte to resume the ceremony.
He then approaches Annina, followed by the acolyte, who
carries a pair of scissors on a silver tray. In the meantime
the nun removes the white veil from Annina.)*

Maria Corona, Carmela and Assunta

Surge, amica mea, columba mea, et veni.
Jam enim hiems transiit imber abiit et recessit.

Don Marco

By this simple rite may people know that you have
renounced all worldly vanities.

*(Don Marco cuts Annina's hair and places it on the tray.
Michele, who has been watching in silence, suddenly
breaks into loud weeping.)*

Chorus

Veni, columba mea.
Flores apparuerunt in terra nostra.

*(Michele, having gained control of himself, stands staring
at the remainder of the ceremony, stunned and
incredulous.)*

Maria Corona, Carmela and Assunta

Tempus putationes advenit.
Vox turturis audita est in terra nostra.

Guardami, Annina! Ripensaci!

Dio risplende maggiormente proprio dove la miseria umana è
più grande. Ho bisogno di te, Annina, sorella mia. Ho bisogno
di tutto l'amore che puoi dare.

*(Segue un silenzio lungo e teso. Ma Annina rimane ancora
immobile, come se nulla sia accaduto e il tempo non sia
passato.)*

Don Marco

Sei arrivato troppo tardi, Michele. Non ti può più ascoltare.
Permettiti di lasciare il mondo in pace.

*(Don Marco fa segno ai suo chierico di riprendere la cerimonia.
Poi si avvicina ad Annina, seguito dal suo chierico, che porta
un paio di forbici su un vassoio d'argento. Nel frattempo la
suora rimuove il velo bianco da Annina.)*

Maria Corona, Carmela e Assunta

Surge, amica mea, columba mea, et veni.
Jam enim hiems transiit imber abiit et recessit.

Don Marco

Con questo semplice rito tutti sappiano che hai rinunciato a
tutte le vanità del mondo.

*(Don Marco taglia i capelli di Annina e li pone sul vassoio.
Michele, che è rimasto a guardare in silenzio, scoppi
improvvisamente a piangere.)*

Coro

Veni, columba mea.
Flores apparuerunt in terra nostra.

*(Ripresosi, Michele continua a fissare il resto della cerimonia,
stupefatto ed incredulo.)*

Maria Corona, Carmela e Assunta

Tempus putationes advenit.
Vox turturis audita est in terra nostra.

Don Marco (*tandis que la religieuse couvre la tête d'Annina d'un voile noir*)
 Revêtez à présent le voile de modestie, et puissiez-vous suivre la voie de l'humilité et de la vérité.

Chœur de femmes

Vox turturis audita est in terra nostra.

Don Marco (*tenant un anneau dans les mains*)
 Recevez à présent cet anneau, symbole de fidélité.

Le chœur

Surge, amica mea, surge, columba mea.
 Veni, veni, amica mea.

(*Tout le monde s'agenouille, sauf Michele. Annina, à bout de forces, vacille légèrement, comme si elle faisait un effort désespéré pour bouger, mais n'y parvenait pas.*)

Carmela (*avec anxiété*)
 Continue, Annina.

(*Annina, s'étant relevée, très lentement, avec un visible effort, fait quelques pas vers Don Marco. Puis soudain elle s'affaisse. Carmela, qui l'observait avec anxiété, l'attrape rapidement avant qu'elle ne touche le sol et s'agenouille, tenant Annina entre ses bras. Personne ne bouge à l'exception de Don Marco qui se penche vers Annina, soulève son bras inerte et place l'anneau doré à son doigt.*)

Traduction: Josée Bégaud

Don Marco (*während die Nonne Anninas Haupt mit einem schwarzen Schleier bedeckt*)
 Nun trage den Schleier der Enthaltsamkeit, daß du auf dem Pfad der Demut und Wahrheit wandeln mögst.

Frauenchor

Vox turturis audita est in terra nostra.

Don Marco (*hält einen Ring in der Hand*)
 Nun empfang den Ring des Glaubens.

Chor

Surge, amica mea, surge, columba mea.
 Veni, veni, amica mea.

(*Alle knien nieder außer Michele. Annina, am Ende ihrer Kräfte, wankt, da sie verzweifelte Anstrengungen macht, sich zu regen, aber es gelingt ihr nicht.*)

Carmela (*ängstlich*)
 Komm, Annina.

(*Annina erhebt sich und geht langsam und mühsam auf Don Marco zu. Dann sinkt sie plötzlich zu Boden. Carmela, die sie besorgt in den Augen gehalten hat, fängt sie auf, als sie zusammenbricht und kniet mit Annina in ihren Armen nieder. Niemand rührt sich, ausgenommen Don Marco, der sich über Annina beugt, ihren leblosen Arm hochhebt und den goldenen Ring an ihren Finger steckt.*)

Übersetzung: Gery Bramall

Don Marco (*as the nun covers Annina's head with a black veil*)
 Be now clothed with the veil of modesty, and may you walk in the way of humility and truth.

Female Chorus

Vox turturis audita est in terra nostra.

Don Marco (*holding a ring in his hands*)
 Receive now the ring of faith.

Chorus

Surge, amica mea, surge, columba mea.
 Veni, veni, amica mea.

(*Everyone kneels except Michele. Annina, at the end of her strength, sways slightly, as if making a desperate effort to move, but is unable to do so.*)

Carmela (*anxiously*)
 Go on, Annina.

(*Annina, having risen, very slowly, with apparent effort, takes a few steps toward Don Marco. Then she suddenly sinks to the floor. Carmela, who has been anxiously watching her, quickly catches her as she collapses and kneels down holding Annina in her arms. No one moves except Don Marco who bends over Annina, lifts her lifeless arm and places the gold ring on her finger.*)

Gian Carlo Menotti
 © 1955 (renewed) G. Schirmer, Inc. (ASCAP)
 International copyright secured
 All rights reserved
 Reprinted by permission

Don Marco (*mentre la suora copre il capo di Annina con un velo nero*)
 Sii ora vestita del velo della modestia e possa tu camminare sulla strada dell'umiltà e della verità.

Coro di Donne

Vox turturis audita est in terra nostra.

Don Marco (*con l'anello tra le dita*)
 Ricevi ora l'anello della fede.

Coro

Surge, amica mea, surge, columba mea.
 Veni, veni, amica mea.

(*Tutti, a parte Michele, si inginocchiano. Annina, con le sue ultime forze, vacilla leggermente, come nello sforzo disperato di muoversi, ma incapace di farlo.*)

Carmela (*con ansia*)
 Sù, Annina.

(*Annina si alza molto lentamente e con visibile sforzo compie alcuni passi verso Don Marco. Poi, improvvisamente, cade sul pavimento. Carmela, che l'ha osservata con ansia, l'afferra velocemente prima che cada e si inginocchia con Annina tra le braccia. Nessuno si muove fatta eccezione di Don Marco, che si china verso Annina, solleva il suo braccio senza vita e le infila l'anello d'oro al dito.*)

Traduzione: Emily Stefania Coscione



Julia
Melinek



Timothy
Richards

Robert Workman



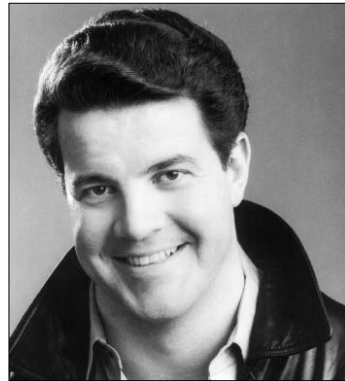
Sandra
Zeltzer



Amelia
Farrugia



Pamela
Helen
Stephen

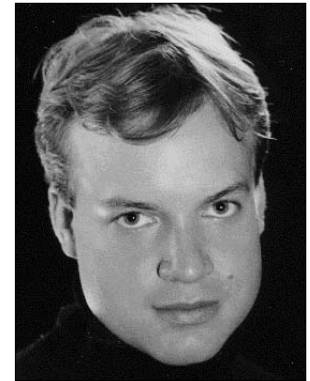


John
Marcus
Bindel

Hanya Chlala



Yvonne
Howard

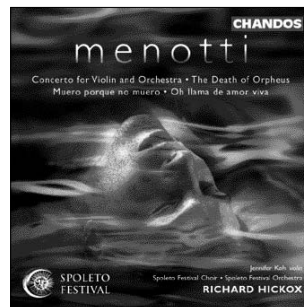


Vitali
Rozynko

Also available



Menotti
Apocalisse
Fantasia for Cello and Orchestra
Suite from 'Sebastian'
CHAN 9900



Menotti
Concerto for Violin and Orchestra
The Death of Orpheus
Muero porque no muero • Oh llama de amor viva
CHAN 9979



Menotti
The Consul
CHAN 9706(2)

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

All photographs from the Spoleto Festival production of *The Saint of Bleeker Street* courtesy of De Furia Foto-Cine, Spoleto

Recording producer Ralph Couzens

Assistant producer Aidan Oliver

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Christopher Brooke

Editor Jonathan Cooper

Recording venue Teatro Nuovo, Spoleto, Italy; 7, 10 & 14 July 2001

Front cover Photograph from the Spoleto Festival production of *The Saint of Bleeker Street* (digitally altered) courtesy of De Furia Foto-Cine, Spoleto

Back cover Photograph of Richard Hickox by Nicky Johnston

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright G. Schirmer Inc.

© 2002 Chandos Records Ltd

© 2002 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU

MENOTTI: THE SAINT OF BLEECKER STREET

24 bit
96 kHz

CHANDOS DIGITAL 2-disc set **CHAN 9971(2)**

Gian Carlo Menotti (b. 1911)

The Saint of Bleeker Street

Musical Drama in Three Acts (Five Scenes)

Words and Music by Gian Carlo Menotti

Annina Julia Melinek *soprano*
Michele, her brother Timothy Richards *tenor*
Desideria, Michele's lover Pamela Helen Stephen *mezzo-soprano*
Don Marco John Marcus Bindel *bass-baritone*
Carmela, Annina's friend Sandra Zeltzer *soprano*
Maria Corona, a newspaper vendor Amelia Farrugia *soprano*
Assunta Yvonne Howard *mezzo-soprano*
Salvatore Vitali Rozyanko *baritone*



COMPACT DISC ONE
TT 51:20

COMPACT DISC TWO
TT 73:32

(DDD)

Spoletto Festival Choir

Donald Nally artistic director, SFC

Spoletto Festival Orchestra

Richard Hickox

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

© 2002 Chandos Records Ltd © 2002 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

SOLOISTS/SPOLETO FESTIVAL CHOIR AND ORCHESTRA/HICKOX

CHAN 9971(2)

CHANDOS