

LIBRE ELLE EST NÉE
ET LIBRE ELLE MOURRA





Michele Girardi CARMEN, EROINA DELLA LIBERTÀ

Πᾶσα γυνή κόλος ἔστιν ἔκει δ' ἀγαθὰς δυο ῥᾶρας·
Τὴν μίαν ἐν θαλάεῳ, τὴν μίαν ἐν θανάτῳ.
Ogni donna è un malanno: non ha che due buoni momenti:
quando l'adduci al talamo, quando l'adduci al tumulo.
(*Antologia Palatina*)

Carmen è uno dei massimi capolavori del teatro di tutti i tempi. Teatro senza aggettivo: a valutarne la struttura originale, per come la lasciò Bizet morendo tre mesi dopo la “prima” del 3 marzo 1875, tanto teatro, nella migliore tradizione dell'*opéra comique* parigino. C'è la musica, naturalmente, ed è tra le più belle, vive, ardite, ispirate e interessanti mai composte, ci sono i versi ironici ed eleganti, ma c'è anche la parola: parola parlata, prosa, il tutto condensato in un libretto

Fotografie di scena
dell'allestimento di *Carmen*
alle Terme di Caracalla
prodotto dal Teatro
dell'Opera di Roma; regia di
Valentina Carrasco, scene di
Samal Blak, costumi di Luis
Carvalho, coreografia di Erika
Rombaldoni e Massimiliano
Volpini, luci di Peter van
Praet.

Atto III: Veronica Simeoni
(*Carmen*).

di altissima qualità. Ne sono artefici due tra i massimi geni del teatro satirico parigino della seconda metà dell'Ottocento, Henri Meilhac e Ludovic Halévy, sovrani delle sale del Secondo Impero e coautori di alcuni tra i maggiori capolavori di Offenbach, a cominciare dalla *Belle Hélène* (1864) per andare alla *Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), tra le satire antimilitariste più corrosive d'ogni tempo. I due fantasiosi librettisti seppero “teatralizzare” in modo perfetto la fonte, tanto che in molti scorci i protagonisti recitano direttamente le pagine di Prosper Mérimée, il romanzo breve *Carmen*, ma in molte circostanze fu lo stesso compositore che, spinto dalla sua immaginazione drammatica e dal desiderio di mantenersi il più possibile vicino allo spirito del testo originale, forzò i suoi collaboratori a cambiamenti cruciali rispetto a una prima stesura edulcorata (come nel caso della *habanera*, di cui indicò il contenuto poi tradotto in versi da Halévy). Una tale fedeltà alla scandalosa vicenda raccontata da Mérimée risultò inaudita per il pubblico avvezzo alle convenzioni operistiche del tempo, come notò il celebre critico musicale e traduttore Henri Blaze de Bury (*rara avis* tra i giornalisti di allora), in una recensione molto positiva dell'opera pubblicata sulla “Revue musicale” all'indomani della disastrosa *première*:



Atto I: Timofei Baranov (Moralès) e Rosa Feola (Micaëla).

Atto I: Coro della Scuola di Canto Corale del Teatro dell'Opera di Roma.

Atto I: Coro del Teatro dell'Opera di Roma.

Il nostro *opéra comique* non ha più voglia di scherzare, è diventato serio; invece di scansare ingegnosamente un soggetto in ciò che può offrire d'insolito e respingente, ci piace, al contrario, prenderlo di petto: duelli al coltello, un tragico colpo di pugnale nell'epilogo, nulla ci spaventa più.

Accanto ai dialoghi, *Carmen* offre alla ricezione “numeri” peculiari dell'*opéra comique*, come i *mélodrames*, in cui il parlato si sviluppa sopra un brano orchestrale, e annovera tra i ruoli del libretto originale, con il nome del relativo interprete, anche quello esclusivamente recitato di Lillas Pastia, una parte così sviluppata da richiedere un bravo attore caratterista.

La struttura che ho descritto, in aggiunta a una vicenda dirompente basata su personaggi del tutto anticonvenzionali, concorre a determinare una delle drammaturgie più singolari e sconvolgenti di tutti i tempi, declinata in *tableaux* visuali di grande potenza espressiva. La dimensione teatrale vi è accentuata dal concorso della musica di scena, categoria nella quale rientrano le *chansons* e tutte le altre forme cantate sul palco che affollano i due atti iniziali, dal coro di monelli a ritmo di marcia militare alla *habanera*, dalla *séguedille* alla *chanson bohème* fino alla canzone da caserma di don José, anticipata nel primo *entr'acte* e intonata dal tenore prima di uscire in scena (II.4). Il genere *opéra comique* non era esportabile tale e quale fuori della Francia, e la morte prematura di Bizet nel giugno del 1875, tra i lutti più gravi che la musica abbia mai subito, ha reso l'allestimento di *Carmen* un problema mai del tutto risolto.

Una delle complicazioni principali, la lunghezza, era ben presente allo stesso compositore, che dopo il debutto ridusse l'opera, tagliando e aggiustando molti scorci in nome di una sintesi drammatica più efficace. I dialoghi declamati, oltretutto di insolita ampiezza, non erano previsti fuori dall'Opéra-Comique, perciò il discepolo e amico di Bizet, Ernest Guiraud, li trasformò in recitativi musicati, e anche i registi che mantengono quelli parlati li accorciano comunque, più o meno drasticamente. Il problema di un testo a cavallo dei generi rimane in definitiva abbastanza insolubile, ma si può sostenere che entrambe le versioni rappresentino *Carmen*: se quella *opéra comique*, recuperata in tempi piuttosto recenti, riflette le volontà ultime di Bizet (ed è prodotto decisamente più singolare e attraente), quella *opéra* ha ugualmente circolato per i teatri del mondo, e sino a poco fa era decisamente più eseguita e



conosciuta dell'originale. Bizet stesso, se non fosse morto prima, avrebbe probabilmente intonato le parti recitate, in vista della ripresa dell'ottobre 1875 a Vienna.

Molta acqua sotto i ponti è passata dal momento in cui la critica parigina, più che il pubblico presente in sala, decretò l'insuccesso della *première*. Era arduo stroncare la meravigliosa partitura (impresa difficile), e fu dunque la condotta immorale dell'eroina a destare il “disgusto” dei critici nel marzo 1875, tra cui spicca Achille de Lauzières, librettista e scrittore, noto per aver tradotto in italiano il *Don Carlos* di Verdi:

La scena attuale è sempre più invasa dalle cortigiane: è in questa classe sociale che ci si diletta a reclutare le eroine dei nostri drammi e commedie, fino a quelle dei nostri *opéras comiques*. Ma come? una volta che ci si impegna sul

terreno del disgusto sociale si è forzati a scendere ancora più in basso, ed è lì che si scelgono i propri modelli. [...] Si è cercato il meglio, trovandolo: è una ragazza nell'accezione più rivoltante del termine, una ragazza pazza del suo corpo, che si concede al primo soldato che incontra, per capriccio, per spavalderia, a caso, alla cieca; lasciandolo, dopo averlo perso, disonorato, schernito, per rincorrere un ragazzo più bello, che avrebbe poi piantato a sua volta se gliel'avessero concesso, e, nel frattempo, occupandosi di allentare con le sue carezze venali la vigilanza dei doganieri per favorire le imprese dei contrabbandieri; una gitana selvaggia, per metà egiziana o zingara, per metà andalusa; sensuale, beffarda, spudorata che non crede né a Dio né al diavolo, non seguendo ogni altra legge che quella del piacere, [...] rispondendo col ritornello di una canzone alle suppliche del suo amante pronto a disertare per lei, con un rumore di nacchere alle grida disperate del poveretto che, stregato, osa essere geloso di questo mostro; in una parola, la vera prostituta del fango e da marciapiede.



Un inno alla libertà in amore era dunque visto, da uno dei critici più influenti del tempo, come un viaggio nel cuore dell'abiezione.

Un filosofo a teatro

Meglio dunque rileggere Friedrich Nietzsche, che ha colto forse più di ogni altro commentatore l'essenza di *Carmen*:

Questa musica è malvagia, raffinata, fatalistica: malgrado ciò essa resta popolare – ha la raffinatezza di una razza, non quella di un individuo. È ricca. È precisa. Costruisce, organizza, porta a compimento [...]. Si sono mai uditi sulle scene accenti tragici più dolorosi? E in che modo essi vengono raggiunti! Senza smorfie! Senza battere moneta falsa! Senza la *menzogna* del grande stile! – Infine questa musica considera intelligente, perfino come musicista, l'ascoltatore [...]. Finalmente l'amore, l'amore ritradotto nella *natura*! [...] L'amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò *natura*!

Nonostante l'intento polemico verso *Parsifal* e Wagner (anch'egli peraltro, come Brahms e quasi tutti i musicisti di allora, grande ammiratore di *Carmen*), il filosofo formula in pochi paragrafi ipotesi ermeneutiche tanto lapidarie quanto seducenti una dietro l'altra, con l'intuito e la competenza di chi conosce a meraviglia i meccanismi dell'arte tragica. Ogni asserto di Nietzsche meriterebbe una riflessione: nelle pagine seguenti mi limiterò a prendere spunto da alcuni suoi rilievi per valutare qualche aspetto di questo poliedrico capolavoro.

Raffinatezza

La *raffinatezza*, ad esempio, permea tutta l'opera o, meglio, ne costituisce la cifra. A cominciare dal livello espressivo. Bizet crea un rapporto fecondo, rimasto lettera morta per i suoi successori, tra la realtà ritratta nei suoi aspetti più crudi e la sua rappresentazione, grazie alla mediazione dello stile alto – si rifletta sull'equivoco dovuto al Verismo italiano che, per dipingere passioni mortali in ambienti plebei e degradati, trasformò il canto in urlo dopo aver cristallizzato le forme del melodramma romantico. Ne abbiamo una tra le tante dimostrazioni nella scena iniziale, quando Micaëla viene

Atto I: Veronica Simeoni (Carmen) e Coro del Teatro dell'Opera di Roma.



Atto I: Rosa Feola (Micaëla)
e Roberto Aronica
(don José).

Atto I: Veronica Simeoni
(Carmen) e Coro del Teatro
dell'Opera di Roma.





Atto I: Roberto Aronica (don José) e Veronica Simeoni (Carmen).

Atto I: Veronica Simeoni (Carmen).

concupita dalla soldataglia nella piazza di Siviglia: l'ansia erotica che invade il gruppetto intento fino a quel momento a spettegolare sulla gente che passa si scontra con l'ingenuità della ragazza, che sa però tenere gli uomini a bada rinunciando a entrare nella caserma (con lo stesso piglio, e uguale innocenza, vergine tra i lupi, la rivedremo inoltrarsi tra i contrabbandieri nell'atto terzo). Cosa le accadrebbe se accogliesse l'invito possiamo facilmente supporlo (ne sono indizio i palpiti cromatici dell'orchestra che accompagna in scena la ragazza, quasi fosse l'occhio della piazza), ma intanto il dialogo, intarsiato da *avances* esplicite, si è snodato con levità su movenze formali "classiche", e Micaëla può trarsi d'impaccio con stile. Riprende in guisa di ritornello ("Je reviendrais quand la garde montante / remplacera la garde descendante") il motivetto con cui Moralès e i suoi le annunciavano l'imminente arrivo di don José ("Il y sera" ecc.), dopodiché i militi tornano a guardare il passeggio. La transizione risulta del tutto naturale perché la calibrata elaborazione formale garantisce un effetto significativo a tutto ciò che accade in scena.

Un altro esempio, ancor più eloquente, del rapporto tra stile alto e realtà drammatica è il quintetto n. 15 nell'atto secondo ("Nous avons en tête une affaire"), che impegna zingare e contrabbandieri in un'ode sfavillante alla seduzione femminile. Per l'eleganza dei tratti unita alla gravidanza drammaturgica, il brano suona come un omaggio rivolto a Mozart, condito di spezie francesi molto aromatiche, ed è interamente percorso da uno scambio antifonale tra uomini e donne: i due sessi cercano l'accordo complice, ma si contrappongono per varianti melodiche strette nella prima strofa, mentre nel ritornello le voci finalmente si riuniscono in nome di inganno, imbroglio, ruberia. Uno scambio incessante governa anche la seconda strofa, in cui Carmen dichiarerà con slancio di essere innamorata al culmine di un'ardita digressione tonale che porta al precario Si bemolle maggiore di "je suis amoureuse". Ma quando la zingara inizia a ritrarsi i violini intonano una sorta di tarantella in Re minore ("S'il vous plaît de partir... partez"), la cui melodia deriva da quella del ritornello. In questo modo non soltanto l'ombra del gioco intacca la serietà del sentimento ostentato dalla protagonista, ma il quintetto guadagna anche in termini di organicità formale grazie alla variante melodica calata nell'impianto dialogico generale, fino a sfociare nella ripresa, che chiude il cerchio nel segno della brillantezza.



A che serva il fascino delle donne lo si comprenderà meglio nell'*ensemble* dei contrabbandieri dell'atto terzo ("Quant au douanier, c'est notre affaire!", n. 21), ancora un pezzo elegantissimo animato da un arsenale di doppi sensi, in cui si sostanzia il rapporto tra le gitane che fanno le civette e i doganieri galanti (da "se laisser prendre la taille" a "aller jusqu'au sourire").

Popolarità

Passando alla *popolarità*: quale melodia potrebbe reclamarne con più diritto i vertici che il ritornello solare della *habanera* ("L'amour est enfant de bohème") con la quale la protagonista celebra la sua prima uscita in scena nell'infuocata piazza di Siviglia nel segno della libertà in amore, che tanto dispiaceva a Lauzières? Ma si riascoltino con attenzione maggiore le raggelanti scale cromatiche discendenti percorse dal mezzosoprano nelle strofe, veri e propri brividi tra-

dotti in suono, poggiate su un accompagnamento ostinato che non si sposta mai dal primo grado: *topoi* che Bizet trae dal teatro musicale parigino e che fonde con gesto linguisticamente molto avanzato, creando una tensione spasmodica nello spettatore. Fin dall'inizio la passione amorosa di Carmen assume un tono sinistro che il pubblico vive come fascino e al tempo stesso timore dell'ignoto, ma anche questo risultato di potenza drammatica straordinaria è raggiunto mediante una tecnica elegantissima, che eleva stilisticamente i mezzi musicali necessari a produrre l'effetto – si provi a spostare dal pedale di tonica a quello di dominante la figura ritmica ostinata che accompagna la voce, magari al verbo "apprivoiser" dove finisce la prima frase, e tutta la tensione evapora in un baleno.

Ogni pagina della partitura, infine, dimostra che l'indubbia sapienza del compositore, temprato nell'agguerritissima tradi-



zione del Conservatoire di Parigi, non è mai fine a se stessa. Bizet *costruisce, organizza, porta a compimento*, inventa combinazioni armoniche inusuali *senza la menzogna del grande stile*, si distingue “per l’imprevedibilità delle sue modulazioni, quasi schubertiana: egli riusciva a raggiungere gli angoli più remoti di una tonalità entro uno spazio minore di quello necessario a quasi tutti i suoi predecessori”, scrive a ragione Winton Dean. E sfoggia inoltre una tecnica contrappuntistica di primo piano, come buona parte dei compositori francesi del suo tempo formati alla sua stessa scuola, specie se passati per la trafila del Prix de Rome, ma riesce – e questa è dote di pochissimi! – a metterla al servizio del dramma, come fa Verdi, tra l’altro, scrivendo un fugato nel finale della versione parigina di *Macbeth* (1865). Si pensi al racconto della rissa tra Carmen e la Manuelita che le sigaraie rivolgono a Zuniga nel

coro n. 8. L’ascoltatore avverte le potenzialità imitative della melodia che circola tra i due gruppi di donne (il soggetto è degno di figurare tra quelli trattati da didatti famosi come Théodore Dubois e André Gedalge), virtualità che restano inesprese fino al momento in cui don José, dopo essersi trovato per la prima volta a tu per tu con Carmen nel finale dell’atto primo e averla ascoltata “chanter pour elle-même” la *séguedille*, cede al suo fascino e le consente la fuga.

Bizet sostiene con una reminiscenza melodica precisa e facilmente recepibile dallo spettatore il rapporto tra la rissa, che attesta il carattere selvaggio della protagonista, e la consegna dell’ordine d’arresto della gitana. Non solo: il compositore accompagna l’azione trattando come musica di scena un’intera esposizione di fuga secondo lo schema classico (soggetto e risposta



alla quinta superiore insieme a un controsoggetto, fino alla quarta entrata). Inoltre, proprio grazie al trattamento formale, qualifica musicalmente l’azione, che viene recepita come una conseguenza logica del meccanismo di seduzione messo in atto, fornendone anche un motivo ulteriore. La sequenza significativa si completa quando, in luogo del divertimento previsto dopo l’esposizione di fuga, udiamo Carmen che riprende il ritornello della *habanera* canzonando Zuniga, l’ufficiale galante, e al tempo stesso ribadendo la sua convinzione sull’amore. In base ad essa la zingara accoglierà, nella seconda parte dell’atto secondo, il “suo” don José, che ha passato un mese in prigione per averla aiutata. Carmen paga i suoi debiti – come dice lei stessa (“Je paie mes dettes... c’est notre loi à nous autres bohémiennes...”, II.5) –, ma con gli interessi: quale miracolo d’invenzione è la sua danza, specie nel momento

in cui le cornette da dietro le quinte intonano una fanfara che si contrappunta al canto della protagonista, mentre accompagna le sue evoluzioni sensuali con le natiche. “Et vive la musique qui nous tombe du ciel!”: l’impressione di spontaneità non potrebbe essere maggiore, ma anche questa è pura perfezione dello stile messa al servizio del dramma.

Atto II: Daniela Cappiello (Frasquita), Alessio Verna (Le Dancaire), Veronica Simeoni (Carmen), Anna Pennisi (Mercédès).

Atto II: Daniela Cappiello (Frasquita), Gianfranco Montresor (Zuniga), Veronica Simeoni (Carmen), Anna Pennisi (Mercédès).

Alle pagine seguenti:
Atto II: Daniela Cappiello (Frasquita), Anna Pennisi (Mercédès), Alexander Vinogradov (Escamillo) e Coro del Teatro dell’Opera di Roma.





Atto II: Roberto Aronica (don José) e Veronica Simeoni (Carmen).

Atto II: Roberto Aronica (don José).

Atto II: Roberto Aronica (don José) e Veronica Simeoni (Carmen).

Atto II: Alessio Verna (Le Dancaïre), Veronica Simeoni (Carmen), Gianfranco Montresor (Zuniga), Pietro Picone (Le Remendado).

Un musicista a teatro

Un altro grande ammiratore del capolavoro di Bizet può aiutarci ad approfondirne un aspetto centrale, già messo a fuoco da Nietzsche. Nel gennaio del 1876 Pëtr Il'ič Čajkovskij riuscì ad assistere a una delle ultime recite di *Carmen* del primo ciclo iniziato all'Opéra-Comique nel marzo 1875 – era dunque la versione originale, con i dialoghi parlati –, rimanendone folgorato. Nel suo epistolario lodò più volte il talento di Bizet, e nel luglio del 1880 indirizzò alla sua mecenate Nadežda von Meck un'ampia valutazione del ruolo del compositore nel quadro della musica contemporanea, chiudendo con una profezia che si sarebbe rivelata azzeccata:

Per riposarmi della mia musica [...] ho suonato dall'inizio alla fine *Carmen* di Bizet. Ritengo che sia uno *chef-d'œuvre* nel pieno significato del termine, cioè una di quelle poche cose destinate a riflettere in sé, al più alto grado, le aspirazioni musicali di un'intera epoca. Mi pare che l'epoca che stiamo vivendo si distingua dalla precedente per quell'elemento caratteristico dato dal fatto che i compositori *perseguono* (*perseguono*, attenzione, cosa che non hanno fatto né Mozart, né Beethoven, né Schubert, né Schumann) effetti *graziosi* o *piccanti*. [...] L'idea musicale è messa in secondo piano; è diventata non il *fine*, ma il mezzo, il pretesto per inventare questo o quel gruppo di suoni. [...] Un tale processo d'invenzione musicale è, come ovvio, puramente razionale e per questo la musica contemporanea, pur essendo arguta, piccante e curiosa, è fredda, non riscaldata dal sentimento. Ed ecco che appare un francese in cui tutte queste caratteristiche piccanti e speziate non derivano da affettazione, ma sgorgano spontanee, adescano l'orecchio, e al tempo stesso commuovono e turbano. È come se ci dicesse “Non volete niente di grande, potente e maestoso, volete qualcosa di *grazioso*. Eccovi un'opera *graziosa*”. E davvero, in musica, non conosco niente che possa rappresentare meglio quell'elemento che chiamo grazioso, *le joli*. Dall'inizio alla fine è affascinante e incantevole; ci sono molte caratteristiche piccanti nell'armonia, combinazioni sonore completamente nuove, ma tutto ciò non ne costituisce lo scopo esclusivo: Bizet è un'artista che dà un contributo al secolo e al mondo contemporaneo, ma è riscaldato da una vera ispirazione. E che soggetto stupendo per un'opera! Non posso suonare la musica dell'ultima scena senza le lacrime agli occhi; da una parte, l'esultanza grossolana della folla che guarda la corrida; dall'altra la tragedia atroce e la morte dei due personaggi principali che un destino avverso, il *fatum*, ha spinto e condotto, dopo molte sofferenze, verso una fine inevitabile. Sono convinto che tra dieci anni *Carmen* sarà l'opera più popolare al mondo.



Alle pagine seguenti:
Atto III: Alessio Verna (Le Dancaïre), Veronica Simeoni (Carmen), Anna Pennisi (Mercédès),

Daniela Cappiello (Frasquita), Pietro Picone (Le Remendado) e Coro del Teatro dell'Opera di Roma.





Fatalismo

“Un destino avverso, il *fatum*”: la febbre di *Carmen* contagiò il compositore russo alla ricerca di un soggetto adatto alla sua vena lirica. Quando decise di comporre il suo capolavoro *Evgenij Onegin* nel maggio del 1877, iniziò dalla scena della lettera che Tat’jana vuole mandare a Onegin, per rivelargli il suo amore. La ragazza straccia il foglio che aveva iniziato a scrivere, poi decide di tornare al tavolino: in questo momento sorge in orchestra, affidato ai timbri puri di legni e ottoni solisti, un tema che accompagnerà, come una sorta di voce interiore, gran parte della fase della scrittura.

Atto III: Daniela Cappiello (Frasquita), Veronica Simeoni (Carmen), Anna Pennisi (Mercédès).

Questa lettera deciderà le sorti della protagonista, dunque anche nell’*Evgenij Onegin* gioca un ruolo preminente il *fatum*, che fu una vera e propria ossessione per Čajkovskij: le sue tre ultime sinfonie sono ispirate dal tema del destino, protagonista di un programma letterario del musicista riferito alla quarta, che determina una sorta di scenografia sonora interiore, a cominciare dalla fanfara iniziale. Forse per questo il compositore, vero e proprio cultore di riferimenti intertestuali, si ricordò di Carmen e del suo destino mortale, rintracciandone una manifestazione nell’inizio della peripezia, quella danza orgiastica che apre l’atto secondo nella taverna di Lillas Pastia, in cui la protagonista si lancia insieme alle due amiche, Frasquita e Mercédès, come ci si butta su un percorso obbligato. La frase “Les tringles des sistres tintaient” che apre la *chanson bohème* diventa la melodia affidata al timbro dell’oboe che per primo s’intreccia alla voce di Tat’jana mentre scrive la lettera fatale a Onegin, segnando la sua sorte.

Se Tat’jana spera che l’amato possa cambiare il suo *fatum* – “Voi potete, lo so, / distruggermi col vostro disprezzo / ma se il mio destino triste / risveglia in voi un’ombra di pietà / non mi respingerete”, gli scrive –, Carmen sembra conoscere il suo destino fin da quando provoca il giovane soldato dopo che, cantando e danzando l’*habanera*, ha sedotto tutti gli uomini che affollano la piazza, ma non lui. “Chien et loup ne font pas longtemps bon ménage”, dichiarerà a rapporto già logorato la gitana al suo amante (III.2), con una frase tolta di peso dalla fonte. Ma nel momento del primo incontro in piazza, la sua sorte viene annunciata dalla melodia vibrante di clarinetti, viole e violoncelli sul *tremolo* palpitante dei violini (n. 6), che precede il lancio di un fiore di gaggia in pegno d’amore al bel militare. La sequenza musicale non risolve cadenzando sulla tonica, com’era accaduto alla sua prima comparsa nella terza sezione del *prélude* (dopo la prolessi della musica che si udrà nella scena di massa dell’ultimo atto e la *chanson* di Escamillo), ma sosta sul Sol diesis delle viole che galleggerà nell’aria mentre comincia il loro breve scambio parlato. La scena in questione raccoglie così il testimone che l’orchestra, ossia l’autore che “racconta”, le aveva teso all’inizio, pochi istanti prima che si levasse il sipario. Viene tracciato così un vero e proprio arco drammatico, visto che per la prima volta la melodia tematica viene riproposta nella medesima forma (mentre poco prima era stata accennata in una versione concisa e acuminata quando la donna appariva in piazza). La sequenza accompagnerà puntualmente la peripezia, trasposta ad altezze diverse e in forme variate, fino a esplodere nel finale, dopo che la sorte tragica è compiuta, celebrando il rito di morte. Su quest’ultima scena Blaze de Bury scrisse una pagina degna di essere riletta:

Carmen è una creatura incolta, una bestia selvaggia, alla quale non mancano franchezza e coraggio. Marcia dritta verso il pericolo. “Mi hanno detto di non fidarmi di te, di temere per la mia vita; eccomi!”. Alla sola idea che lo si supponga capace di un tal crimine, José indietreggia con orrore, per poi commetterlo dieci minuti più tardi. Prima il poveretto implora, ma il suo dolore e i suoi appelli non destano altro che disprezzo. Annoiata, esasperata, la gitana diventa provocante e butta in faccia a José il suo anello: lui si gira, fremente d’odio e, per impedirle di correre verso il suo torero, l’ammazza. – Tutto questo grande episodio, quasi un atto intero, è trattato con un’arte superiore. Ci si sente commossi e coinvolti. Il tormento di questo infelice, l’atteggiamento di Carmen in relazione alla disperazione di cui è causa, la sua



indifferenza e le sue insoddisfazioni, poi, al momento della tragedia, il contrasto tra l’agonia sanguinosa che pervade il proskenio, mentre al di fuori risuonano fanfare che celebrano un trionfo eclatante, tutte queste graduazioni, tutti questi movimenti, sono analizzate con una resa tale da non lasciar dubbi sull’avvenire di un compositore drammatico.

Non c’è che da concordare con quest’analisi: pochi autori sono riusciti nell’intento di rappresentare le conseguenze del destino come Bizet in queste pagine memorabili.

L’amour c’est la mort

Una musica *ricca* e *precisa*, dunque, che *considera intelligente, perfino come musicista, l’ascoltatore*: il *fatum* che domina la tra-

Atto III: Veronica Simeoni (Carmen).



ma e condiziona la protagonista agisce per il tramite di richiami tematici inequivocabili, che sollecitano l'attenzione del pubblico.

Bizet fu abilissimo nel sottomettere una vicenda di amore e morte a una costruzione musicale rigorosa, e tutta votata a produrre un impatto emotivo sino a quel momento mai raggiunto. La melodia in modo minore che rappresenta il destino a cominciare dal *prélude* colpisce nel segno perché è basata su elementi rituali riconosciuti i quali introducono la cadenza al relativo maggiore (la proporzione è aurea, otto battute, sei delle quali su un pedale di tonica). Il richiamo è costruito su tre fatidiche ripetizioni di un tetracordo cromatico (cioè una sequenza discendente di quattro note tra le più longeve ed espressive dell'opera in musica, visto che dal Seicento in poi comunica dolore e tensione) che esaltano la liturgia del tragico, sottolineate dal colpo secco del timpano. Nella partitura il tetracordo si presenta anche da solo in forme che contengono l'intervallo di seconda aumentata (come si usa nella musica popolare andalusa); tale sonorità non è solo un tocco d'inquietudine in sé, ma svolge al tempo stesso il ruolo di preciso richiamo "esotico" rivolto all'etnia gitana di Carmen, interpretandone la natura passionale. In molti casi il tetracordo gravita nell'ambito di una quarta aumentata, invece che giusta: l'intervallo di tre toni interi, chiamato dai teorici medievali *diabolus in musica*, imprime alla sequenza un carattere sinistro, forse quel pizzico di *malvagità* cui accenna Nietzsche. Per potenziare la dialettica tra le diverse manifestazioni del tetracordo, Bizet utilizzò anche due disposizioni metriche principali: la prima in battute di carattere grave e inesorabile, la seconda, leggermente prevalente, in levare, su valori in genere più rapidi, guizzante e fatua.

Bizet affida al tetracordo e alle melodie che lo vedono protagonista un ruolo cardine per orientare la ricezione dell'elemento tragico. Dopo l'apparizione nel preludio il motivo fatale si ode, come abbiamo notato, quando Carmen sta per scagliare il fiore a don José; incarna poi il fascino demoniaco della zingara dopo che il soldato, rinfrancato dal bacio della mamma portatogli da Micaëla, s'immerge nel ricordo del suo paese riflettendo per qualche istante a voce alta sullo scampato pericolo ("Qui sait de quel démon j'allais



Atto IV: Coro e Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera di Roma.

être la proie!”) per sciogliersi infine in una salmodia chiesastica di ringraziamento agli affetti familiari – difficilmente un altro scorcio musicale potrebbe descrivere meglio lo scontro tra il diavolo e l'acqua santa. Il tetracordo torna poi in varianti ulteriori, fino al momento in cui la gitana resta sola con José e senza sforzo lo seduce.

Il tema del destino si ascolta soltanto una volta nell'atto secondo, ma in un momento davvero cruciale. Quando il tenore estrae dall'uniforme proprio quel fiore di gaggia che fornisce lo spunto al suo assolo nel cuore del duetto con Carmen (“La fleur que tu m'avais jetée / dans ma prison m'était restée”), esso non si limita, per via del richiamo musicale, a simboleggiare l'attesa amorosa dell'uomo, ma diviene veicolo del destino letale che grava su quell'amore.

Nell'atto terzo il tetracordo trova la sua consacrazione in uno tra i vertici del dramma. Tra le arti di una zingara vi è quella di predire il futuro e, dopo aver confermato la sua visione pessimista a colloquio con José (“J'ai vu plusieurs fois dans les cartes que nous devons finir ensemble”), Carmen consulta nuovamente le carte insieme alle due amiche. Entrambe avranno un ottimo avvenire: Frasquita vivrà di

amore romantico tra le braccia di un giovane capo, mentre Mercédès, più prosaicamente, sposerà un vecchio ricco ed erediterà il suo patrimonio. Le loro sorti felici fungono da catalizzatore dell'elemento tragico, e quando Carmen scopre i semi maledetti (quadri e picche) il tetracordo invade lo spazio sonoro dal registro acuto a quello medio, precipitando sul Si grave con una scala cromatica. Ancora una volta Bizet combina il destino di morte alla personalità della gitana, e nel grande arioso drammatico seguente (“En vain, pour éviter les réponses amères”) Carmen chiarisce in modo toccante come “la mort” l'attenda insieme all'amante: la zingara è qui autentico personaggio di tragedia, perché accetta il proprio destino, sapendo di aver turbato l'ordine “naturale” del mondo, sia pure rimpicciolito nel letale microcosmo da sagrestia di don José. Non è, né può essere serena, ma non rifiuta la sfida, pur sapendo che la sua sorte è ineluttabile, ed è scritta dalla musica fino a quel momento.

Quando la melodia torna per animare il grande finale di morte, introducendo il duetto conclusivo e siglando la vicenda, tutti i richiami sin qui elencati hanno orientato lo spettatore verso quella conclusione.

Atto IV: Alexander Vinogradov (Escamillo), Veronica Simeoni (Carmen) e Coro del Teatro dell'Opera di Roma.



La liberté

Se don José cambia profondamente nel corso della vicenda, e da galantuomo si fa bandito per passione, Carmen resta fedele a se stessa fino all'ultimo: i suoi amori non sono fatti per durare, proprio come quelli di don Giovanni. E come l'eroe mozartiano, ma zingara e donna, dunque in una condizione resa più “scandalosa” dal pregiudizio della collettività e da quello maschile in particolare, saprà dire di no a chi le chiede di rinunciare alla sua libertà, pagando con la vita sino a diventare un esempio per tutti: “Jamais Carmen ne cédera! / libre elle est née et libre elle mourra!”. Il tetracordo fatale invade lo spazio sonoro nelle battute finali, dopo che José ha trafitto l'amante sul motivo di “Toréador, en garde” (un gesto musicale tragicamente ironico): Carmen ha scelto la libertà e insieme ad essa il suo destino di morte.

Non è poco merito di Bizet avere affermato questi valori, contro il moralismo dei benpensanti, e averli esaltati nel finale centrale (dell'atto secondo) che in relazione all'ultimo assume un colore “politico” riverberato su tutta l'opera:

36

comme c'est beau, la vie errante,
pour pays tout l'univers,
et pour loi sa volonté!
et surtout, la chose enivrante:
la liberté!

Le proporzioni di questo coro sono quelle di grande inno, ma la parola che sale sul trono è tra le più pericolose di tutti i tempi, tanto che i parigini (pubblico comunque privilegiato in Europa) l'avevano ascoltata poche volte nell'Ottocento – e in una situazione particolare come quella dell'Opéra nel 1829 –, grazie a Rossini. “Liberté, redescends des cieux, / et que ton règne recommence!”: anche nel finale di *Guillaume Tell* viene al proscenio la natura come modello della libertà umana, e pure la tonalità, Do maggiore, è la medesima dell'atto secondo di *Carmen*. Solo che in quest'ultimo capolavoro non sale alla ribalta un popolo riconciliato, bensì un esercito di diseredati che trova un'identità nell'emancipazione da schemi sociali coercitivi.

Atto IV: Veronica Simeoni
(Carmen) e Roberto Aronica
(don José).



37



Carmen sposta dunque gli equilibri nelle narrazioni operistiche precedenti, determinando un nuovo rapporto tra il teatro in musica e le grandi tematiche politiche, ma anche e soprattutto con il maggiore tra i suoi argomenti, l'amore. Si rifletta sulle vicende di altre eroine e altre “coppie”: “T’avea il cielo per l’amor creata”: Aida e Radames non possono fare all’amore, ma solo sperare che esista un cielo dove ritrovarsi, proprio come don Carlo ed Elisabetta (“Ma lassù ci vedremo / in un mondo migliore”) e tanti altri personaggi di Verdi. “Ora di baci è questa” sussurrerà, prossima a spirare, la Manon di Puccini, che invece ha fatto dell’amore sensuale la sua principale ragione d’esistere. Ma, prima di lei, Carmen si era presentata così al pubblico operistico mondiale:

Atto IV: Veronica Simeoni (Carmen) e Roberto Aronica (don José).

Quand je vous aimerai, ma fois je ne sais pas.
Peut-être jamais, peut-être demain;
mais pas aujourd’hui, c’est certain.

L’amore di Carmen va di pari passo con la vita, è *inesorabile* e chi l’incontra non può fare altro che accoglierlo. Ai tempi di oggi i maschi sono forse più disposti ad accettare che la donna possa scegliere apertamente il proprio compagno, anche se troppi casi di femminicidio stanno ancora salendo alla ribalta.

Stiamo andando, dunque, verso quel *domani* promesso dall’affascinante gitana? Non lo so, ma credo che essere liberi voglia dire essere cittadini del mondo: che un messaggio come questo venga intonato da un coro di contrabbandieri e di zingari è pregio ulteriore di un capolavoro che non finirà mai di stupirci ed esaltarci.



NOTA BIBLIOGRAFICA

La traduzione del distico dall'*Antalogia palatina* nella glossa è di Ettore Romagnoli, quella dei passi in francese è dell'autore.

FONTI
Carmen par Prosper Mérimée, Michel Lévy frères, Paris 1846.

PARTITURE
Georges Bizet, *Carmen*, edizione critica a cura Robert Didion, Schott, Mainz 1992.

LIBRETTI
Henri Meilhac - Ludovic Halévy, *Carmen*, [...] Texte établi par Joseph Heinselmann, édition critique d'après la partition chant et piano arrangée par l'auteur par Robert Didion, Schott, Mainz 1992.

METODI
Théodore Dubois, *Traité de contrepoint et de fugue*, Heugel, Paris 1901.
André Gedalge, *Traité de la fugue*, Enoch, Paris 1904.

LETTERATURA SECONDARIA
M. de Thémines [Achille de Lauzières], *Revue musicale*, “Patrie”, 8 marzo 1875, pp. 2-3.
F. de L.[agenevais: Henri Blaze de Bury], *Revue musicale*. “*Carmen*” à l’Opéra-Comique, 15 marzo 1875, “Revue de deux mondes”, VIII/15, marzo-aprile 1875, pp. 475-480.

Friedrich Nietzsche, *Il caso Wagner* [Der Fall Wagner, 1888], in Id., *Opere*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, vol. VI, tomo III, Adelphi, Milano 1970, pp. 7-9.
Edgard Istel, *Bizet und “Carmen”*. *Der Künstler und sein Werk*, Engelhorn, Stuttgart 1927.
Mina Curtiss, *Bizet and His World*, Secker & Warburg, London 1959.
Winton Dean, *Bizet* [1975], trad. it. di Anna Levi Bassan, EdT, Torino 1980.
Carl Dahlhaus, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca* [Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1982], trad. it. di Susanna Gozzi, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 121-130.
Alexandra Orlova, Čajkovskij. *Un autoritratto* [Tchaikovsky. A Self Portrait, 1990], trad. it. di Maria Rosaria Boccuni, EdT, Torino 1993.
Susan McClary, *Georges Bizet. “Carmen”* [1992], trad. it. di Annamaria Cecconi, Rugginenti, Milano 2007.
Adriana Guarneri Corazzol, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in Ruggero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del I Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Sonzogno, Milano 1993, pp. 13-31.

Atto IV: Gianfranco Montresor (Zuniga), Roberto Aronica (don José), Veronica Simeoni (Carmen).