

UN INNO ALLA LIBERTÀ

Michele Girardi

Πᾶσα γυνή κόλος ἔστιν ἔκει δ'αγαθὰς δύο ὄρας·
Τὴν μίαν ἐν θαλάμῳ, τὴν μίαν ἐν θανάτῳ.

Ogni donna è un malanno: non ha che due buoni momenti:
quando l'adduci al talamo, quando l'adduci al tumulto
(*Antologia Palatina*)

Più di ogni altro commentatore Friedrich Nietzsche ha colto, e in pochi paragrafi, l'essenza di *Carmen*, capolavoro di Bizet e del teatro musicale di tutti i tempi:

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.¹

Nonostante l'intento polemico verso Wagner (anch'egli peraltro, come tutti i musicisti e gli uomini di cultura dell'epoca, grande ammiratore di *Carmen*), il filosofo formula ipotesi ermeneutiche penetranti una dietro l'altra, con la competenza di chi conosce a meraviglia i meccanismi dell'arte tragica.

Ogni parola di Nietzsche meriterebbe una riflessione: la *raffinatezza*, ad esempio, è la cifra dell'opera di Bizet, che crea un rapporto, rimasto lettera morta per i suoi successori, fra la realtà ritratta nei suoi aspetti più crudi, e la sua rappresentazione con la mediazione dello stile alto – si rifletta sull'equivoco dovuto al Verismo italiano, che per dipingere passioni mortali trasformò il canto in urlo. Ne abbiamo una fra le tante dimostrazioni nella scena iniziale, quando Micaëla viene concupita dalla soldataglia nella piazza di Siviglia: l'ansia erotica che invade il gruppetto intento a spettegolare sulla gente che passa si scontra con l'ingenuità della ragazza, che sa però tenerla a bada rinunciando a entrare nella caserma (con lo stesso piglio, e uguale contraddittorietà, la rivedremo inoltrarsi fra 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, zeppo di allusioni erotiche, si è snodato, leggiadro, con movenze formali 'classiche', e Micaëla può trarsi d'impaccio con stile.

¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, in *id.*, *Opere*, ediz. italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, vol. VI, tomo III, Milano, Adelphi, 1970, pp. 7-8.

Riprende in guisa di ritornello («Je reviendrais quand la garde montante remplacera la garde descendante») il motívetto con cui Moralès e i suoi le annunciavano l'arrivo di Don José («Il y sera», ecc.), dopodiché i militi tornano a guardare il passeggio. La transizione suona del tutto naturale, ma l'elaborazione formale garantisce un effetto infallibile.²

E quale melodia potrebbe aspirare alla *popolarità* più del ritornello solare dell'*habanera* («L'amour est enfant de bohème»)? Ma si ascoltino le scale cromatiche discendenti percorse dal mezzosoprano nelle strofe, oppure si provi a cambiare una sola nota dell'accompagnamento ostinato, che non si sposta mai dal primo grado se non per un attimo nella battuta finale, e l'effetto, altrimenti implacabile, si volatilizza. E, ancora, si pensi all'arsenale di doppi sensi del quintetto nell'atto secondo («Nous avons en tête une affaire! – Quand il s'agit de tromperie»), vera e propria ode alle seduzione femminile riparata da un contrappunto finissimo di ascendenza mozartiana, come l'*ensemble* dei contrabbandieri nell'atto terzo («Quant au douanier, c'est notre affaire!»). E quale miracolo d'invenzione nell'atto secondo è la danza di Carmen in onore di Don José, appena uscito di prigione, specie nel momento in cui le cornette da dietro le quinte intonano una fanfara che si contrappunta al canto della protagonista, la quale accompagna le sue evoluzioni sensuali con le nacchere. «Et vive la musique qui nous tombe du ciel!»: l'impressione di spontaneità non potrebbe essere maggiore, ma questa è pura perfezione dello stile messa al servizio del dramma.

Pourquoi faut-il que le destin l'ait mise là, sur mon chemin!

Illustrare le infinite bellezze di una partitura fra le più straordinarie d'ogni tempo sarebbe impresa da far tremare i polsi. Meglio dunque concentrarsi sul personaggio simbolico che domina l'opera: il destino – *musica fatalistica* diremo, continuando a seguire Nietzsche. Carmen sembra conoscere la sua sorte fin dal momento in cui provoca il giovane soldato intento ad allacciarsi una scarpa dopo che, cantando e danzando l'*habanera*, lei ha sedotto tutti gli uomini che affollano la piazza, ma non lui. «Chien et loup ne font pas longtemps bon ménage... », dichiarerà in seguito la gitana al suo amante,³ ora, nel momento del primo incontro, la sua sorte viene anticipata dalla melodia vibrante di clarinetti, viole e violoncelli, sul tremolo palpitante dei violini (n. 6, scena), che precede il lancio di un fiore d'acacia in pegno d'amore al bel militare:

² Si tratta di otto sezioni distinte da tempo, tonalità e materiale tematico, in una sorta di forma ad arco difettiva (A-B-A-C-D-E-D-A), che descrive a meraviglia il ritorno dei soldati alla loro tediosa quotidianità (sez. A), e l'astuzia di Micaëla (D). L'analisi è condotta su GEORGES BIZET, *Carmen*, edizione critica a cura Robert Didion, Mainz, Schott, © 1992, da cui sono tratti anche gli esempi musicali; le parti degli strumenti traspositori sono trascritte in suoni reali

³ Nel loro magnifico libretto Meilhac e Halévy impiegarono per questi dialoghi, come per tutte le sezioni parlate e i *mélodrames*, parti direttamente tolte dalla fonte dell'opera, il racconto *Carmen* di Prosper Mérimée, uscito prima nella «Revue de deux mondes» (1845), e poi in un volume (*Carmen par Prosper Mérimée*, Paris, Michel Lévy frères, 1846), con l'aggiunta di una quarta parte alle tre preesistenti.

(Les jeunes gens entourent CarmerCelle-ci les regarde, puis regarde Don José. - Elle hésite ... parait se diriger vers la manufacture ... puis revient sur ses pas et s'en va droit à Don José, qui est toujours occupé avec son épinglette)

Violini
p
A'
p mais sonore et très expressif
 Clarinetti, viole, violoncelli
 (pizz. e div.)
 Contrabbassi
mf
 Trombone I
p
mf
p

ES. 1: il fiore simbolo visivo del destino di morte

La scena raccoglie così il testimone che l'orchestra, ossia l'autore, le aveva teso nella terza sezione del *prélude*, pochi istanti prima che si levasse il sipario:

Andante moderato
 Violini, viole
ff
A'
 Clarinetti, fagotti, trombe, violoncelli
 Corni, timpani, arpa, contrabbassi
f
p
f
p

ES. 2: il destino di morte nel preludio

La melodia accompagnerà puntualmente lo sviluppo del dramma, 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.

Una musica «ricca» e «precisa», dunque, che «considera intelligente, perfino come musicista, l'ascoltatore»: il *Fatum* che domina la trama e condiziona la protagonista, agisce per il tramite di richiami tematici precisi, che sollecitano l'attenzione dello spettatore. 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 (ess. 1-2) colpisce perché è basata su elementi rituali riconosciuti che introducono la cadenza al relativo maggiore (la proporzione è aurea, otto battute, ma divise in cinque più tre): 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. Nella partitura il tetracordo si presenta anche da solo (variamente ripetuto e/o combinato) in due forme diastematiche che contengono al centro (es. 3: A) e in

prima posizione (es. 3: B) l'intervallo di seconda aumentata;⁴ 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. La prima forma (es. 3: A ed ess. 1-2) corrisponde al tetracordo andaluso, un frigio con l'alterazione armonica del secondo grado che sta alla base di danze popolari praticate dai Rom di Spagna, fra cui il celeberrimo *Flamenco*. La protagonista è dunque connotata come gitana dalla musica, oltre che dal libretto, dove la sua etnia è sinonimo di libertà:

The image displays musical notation for Example 3. At the top, two forms are shown: A (5) and B (6). Form A (5) is a five-note tetrachord on a treble clef staff: G4, A4, Bb4, C5. Form B (6) is a six-note tetrachord: G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5. Below these are four rhythmic patterns: 1 (quarter notes), 2 (quarter notes), 2a (quarter notes), and 2b (quarter notes with a triplet of eighth notes). Brackets above the notes in forms A and B indicate intervals: 1, 3, 1 for A and 3, 1, 2 for B.

es. 3: il tetracordo del destino di morte

Anche il tetracordo B viene disseminato nei momenti strategici, ma ricorre meno volte (diciassette invece di trentaquattro) di A, dal quale si differenzia anche perché 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, quel pizzico di *malvagità* cui accenna Nietzsche. Per potenziare la dialettica fra le diverse manifestazioni del tetracordo, Bizet utilizzò due disposizioni metriche principali: la prima in battere di carattere grave e inesorabile (es. 3: 1), quasi esclusivamente legata alla forma A, la seconda in levare (es. 3: 2, 2a, 2b) leggermente prevalente anch'essa nella medesima disposizione (diciotto occorrenze, contro sedici) ma su valori in genere più rapidi, guizzante e fatua. Se la forma 1 mantiene alta la tensione perché la quartina è enclitica (dunque attacca sulla tesi), quella 2 precipita con forza sui tempi forti (la quartina è in questo caso proclitica).⁵ 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 (es. 2), la melodia fatale si ode, come abbiamo notato, quando Carmen sta per scagliare il fiore a don José (es. 1), per tornare soltanto una volta nell'atto secondo, ma in un momento cruciale. Quando il tenore estrae dall'uniforme proprio quel fiore d'acacia

⁴ La cifra fra parentesi nell'es. 3 indica il numero dei semitoni sui quali si articola il tema, a sua volta suddiviso al suo interno (3 = seconda aumentata). Nel diagramma le diverse occorrenze sono state uniformate sulle quarta Re-La della prima esposizione (es. 2), non includendovi una variante sporadica di B (ricorre una volta sola) che copre lo spazio d'una quinta e contiene due volte l'intervallo di seconda aumentata (fra la prima e la seconda nota, e fra la terza e la quarta).

⁵ L'uso di cellule e melodie proclitiche in molte pagine memorabili della letteratura drammatica verdiana (dal «Miserere» del *Travatore* a «Prendi quest'è l'immagine» della *Traviata*) è sempre simbolo di morte, e Bizet ne era perfettamente a conoscenza.

(che fornisce lo spunto al suo assolo nel cuore del duetto con Carmen), 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:

ES. 4: ancora il fiore come presagio del destino di morte

La melodia scompare nell'atto terzo, perché Bizet serba il solo tetracordo enclitico (= A¹) per il grande finale, dove introduce il duetto conclusivo e sigla la vicenda. La forma 2 viene piuttosto associata quasi 'fisicamente' alla figura di Carmen, sia nella versione minacciosa ma fuggitiva del tetracordo con il tritono (= B²) sia in quella con la quarta giusta (= A²): entrambe si alternano nella melodia che segna l'uscita in scena della protagonista, invocata da tutto il popolo maschile che affolla la piazza («La voilà» unifica la persona fisica alla sua rappresentazione sonora):

ES. 5: l'entrata di Carmen

La forma proclitica prevale poi fino alla fine dell'atto, e sempre legata a Carmen; ne incarna il fascino demoniaco dopo che don José, rinfrancato dal bacio della mamma portatogli da Micaëla, s'immerge nel ricordo del paese, per poi riflettere qualche istante a voce alta sullo scampato pericolo («Qui sait de quel démon j'allais être la proie!») e infine sciogliersi in una salmodia chiesastica di ringraziamento agli affetti familiari: difficilmente un'altro scorcio musicale potrebbe descrivere meglio lo scontro fra il diavolo e l'acqua santa. Ulteriori varianti metriche dei tetracordi (A^{2a} e B^{2a}) s'alternano contrappuntando la melodia dei clarinetti che accompagna Carmen al rientro in scena dopo la rissa, fino al momento in cui la gitana resta sola con José e senza sforzo lo seduce (e qui, in coda, ricompare ancora A², il fato inevitabile). Nell'atto terzo il tetracordo in forma proclitica 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 amiche. Entrambe avranno un ottimo avvenire, Mercédès vivrà di amore romantico tra le braccia di un giovane capo, mentre Frasquita, più prosaicamente, sposterà 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, alternando le forme A e B:

ES. 6: le carte del destino

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 il suo fato è ineluttabile, ed è scritto dalla musica fino a quel momento. 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 donna e dunque in una condizione resa più 'scandalosa' dal pregiudizio maschile, saprà dire di no a chi gli chiede di rinunciare alla sua libertà, pagando con la vita.

L'amour est de tous les sentiment le plus égoïste

Friedrich Nietzsche vide *Carmen* per la prima volta a Genova, il 27 novembre 1881 al teatro Politeama in lingua italiana. Era la versione interamente musicata realizzata

da Ernest Guiraud, discepolo e collaboratore di Bizet, dopo la morte del compositore, a cui il pubblico ha assistito più spesso sino a pochi anni fa, dunque non quella coi dialoghi all'uso dell'Opéra Comique che ho preso in considerazione sin qui: meno bella, meno interessante, ma più opera nel senso europeo del termine, senza il parlato a cui i pubblici non francesi non erano avvezzi.

La conclusione del suo ragionamento su *Carmen* è il punto più alto dell'intera *Considerazione inattuale*, una riflessione sul modo di rappresentare l'amore nell'opera che va ben al di là della polemica con Wagner cui accennavo all'inizio. Per il filosofo, grazie al capolavoro di Bizet, sul proscenio va

finalmente l'amore, l'amore ritradotto nella natura! Non l'amore di una «vergine superiore»! Nessun sentimentalismo tipo Senta [Nietzsche si riferisce alla *Erlöserin* del *Fliegende Holländer* – n.d.a.].! Sibbene l'amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò *natura*! L'amore che nei suoi strumenti è guerra, nel suo fondo è l'*odio mortale* dei sessi! – Non conosco alcun altro caso, in cui la tragica ironia che costituisce l'essenza dell'amore si sia espressa in maniera tanto rigorosa, abbia trovato una formulazione tanto terribile, come nell'ultimo grido di Don José, con cui si chiude l'opera:

«Sì! Io l'ho uccisa

io – l'adorata mia Carmen!».

– Una tale concezione dell'amore (l'unica che sia degna del filosofo –) è rara: essa mette in risalto tra mille un'opera d'arte. Giacché in media gli artisti fanno come tutti, e anche peggio – essi *misconoscono* l'amore. Anche Wagner l'ha misconosciuto. Credono di essere disinteressati in esso per il fatto che vogliono il vantaggio di un altro essere, spesso contro il proprio vantaggio. Ma in cambio vogliono possedere quest'altro essere... Perfino Dio non fa eccezione a questo proposito. Egli è lontano dal pensare «e si ti amo, a te che importa?»⁶

La citazione finale tratta dal *Wilhelm Meister* di Goethe corona degnamente queste pagine. Sono davvero parole illuminanti, parole che colgono sino in fondo l'essenza di *Carmen*: la libertà in amore vissuta dalla protagonista sino in fondo. A questo anelito la protagonista dà voce nel duetto dell'atto secondo:

Carmen



Et sur - tout la chose e - ni - vran - te: la li - ber - té! la li - ber - té!

es. 7: la libertà individuale

Questa sezione viene poi ripresa alla fine dell'atto con una forza centuplicata, non solo dal riascolto, ma anche dalla voce possente del coro, che eleva il messaggio dal particolare all'universale:

⁶ NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, cit., pp. 9-10.

Frasquita, Mercedes,
Carmen

f Et sour — tout la chose e — ni — vran — te: *ff* la li — ber té! La li — ber — té!

Dancaïro, Remendado

f sour — tout la chose e — ni — vran — te: *ff* oui! La li — ber — té!

es. 8: la libertà di tutti

Nel capolavoro di Bizet agisce una donna finalmente libera, fatale, imbarazzante talora, ma capace di parlar chiaro, come abbiamo visto, sin dall'inizio, e sempre in grado di accettare la sua sorte. Colpa del suo uomo, perciò, vivere la passione che prova per lei in modo profondamente distorto. Ma è una colpa a cui neppure lei può sottrarsi. Questo perché il destino la trascina su una strada che ha un percorso praticamente obbligato. Lei dovrà seguirlo fino a incontrare la punta di quel coltello che le squarcia il corpo bellissimo.

«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 e come tanti altri personaggi di Verdi. «Ora di baci è questa» sussurra, prossima a spirare, la Manon di Puccini, che invece ha fatto dell'amore sensuale la sua unica ragione d'esistere. Ma, prima di lei, Carmen si era presentata così al pubblico operistico mondiale:

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 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 il proprio compagno, di una notte o per sempre. Stiamo andando, dunque, verso quel *domani* promesso dall'affascinante gitana?

Non lo credo, e la cronaca nera recente conferma, purtroppo, la pericolosità sociale della popolazione maschile, italiana e non, nei confronti della donna. Ma è merito precipuo di Bizet l'aver affermato valori che urtano fragorosamente contro il moralismo dei benpensanti, e di averli fissati nel grande inno che chiude l'atto secondo:

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

Essere liberi vuol dire essere cittadini del mondo, e obbedire a una sola legge: quella della propria volontà. Che un messaggio appassionante come questo venga intonato da un coro di contrabbandieri e di zingari è un pregio ulteriore di un capolavoro che non finirà mai si stupirci ed esaltarci.