

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012  
Lirica e Balletto

*Georges Bizet*

# CARMEN



---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA


# CARMEN

---

*opéra-comique in quattro atti*  
*libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy*

*musica di* **Georges Bizet**

## **Teatro La Fenice**

giovedì 21 giugno 2012 ore 19.00 turno A *in diretta su*   
venerdì 22 giugno 2012 ore 19.00 fuori abbonamento  
sabato 23 giugno 2012 ore 19.00 fuori abbonamento  
domenica 24 giugno 2012 ore 17.00 turno B  
martedì 26 giugno 2012 ore 19.00 fuori abbonamento  
mercoledì 27 giugno 2012 ore 19.00 fuori abbonamento  
giovedì 28 giugno 2012 ore 19.00 turno E  
venerdì 29 giugno 2012 ore 19.00 fuori abbonamento  
sabato 30 giugno 2012 ore 17.00 turno C  
domenica 1 luglio 2012 ore 19.00 fuori abbonamento  
sabato 7 luglio 2012 ore 19.00 fuori abbonamento  
martedì 10 luglio 2012 ore 19.00 turno D  
giovedì 12 luglio 2012 ore 19.00 fuori abbonamento

---

La Fenice prima dell'Opera 2012 4



## Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Le programme avec les détails»  
di Michele Girardi
- 13 Michele Girardi  
La libertà è un destino
- 27 Tommaso Sabbatini  
Metamorfosi di *Carmen* tra Parigi e New York:  
da Célestine Galli-Marié a Vicki Baum
- 45 *Carmen*: libretto e guida all'opera  
*a cura di* Emanuele Bonomi
- 153 *Carmen* in breve  
*a cura di* Gianni Ruffin
- 155 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 161 Emanuele Bonomi  
Bibliografia
- 171 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
Sonzogno porta *Carmen* alla Fenice  
*a cura di* Franco Rossi
- 182 Biografie



Georges Bizet in un ritratto fotografico di Nadar (c. 1863).

## «Le programme avec les détails»

*Carmen* mi è sempre sembrato 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, 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, ma c'è anche la parola: parola parlata, prosa, e di altissima qualità. Ne sono autori due fra i massimi genî del teatro satirico parigino nella seconda metà dell'Ottocento, Henri Meilhac e Ludovic Halévy, sovrani delle sale del secondo Impero e coautori di alcuni fra i maggiori capolavori di Offenbach, a cominciare dalla *Belle Hélène* (1864) per andare alla *Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), fra le satire antimilitariste più corrosive d'ogni tempo. I due fantasiosi librettisti seppero 'teatralizzare' in modo perfetto la fonte romanzesca, tanto che in molti scorcî i protagonisti recitano direttamente le pagine di Prosper Mérimée, ma in molte circostanze fu lo stesso compositore che, spinto dalla sua immaginazione drammatica, forzò i suoi collaboratori a cambiamenti cruciali (come nel caso della *habanera*) o a fedeltà inaudite – per le convenzioni operistiche del tempo – allo spirito della scandalosa novella. Accanto ai dialoghi parlati, *Carmen* offre alla ricezione numeri peculiari dell'*opéra-comique*, come i *mélodrames*, in cui il parlato si sviluppa sopra un brano orchestrale, e annovera fra 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 militare 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, fra 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 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. Qui pubblichiamo, a cura di Emanuele Bonomi, il testo della prima rappresentazione assoluta, con le varianti della partitura approntata dall'autore stesso prima di morire: quasi cento pagine a stampa!

I dialoghi declamati, oltretutto d'insolita ampiezza, non erano previsti al di fuori dell'Opéra-Comique, perciò il discepolo e amico di Bizet, Ernest Guiraud, li trasformò in recitativi musicati, e anche i registi che mantengono i parlati li accorciano comunque più o meno drasticamente. Il problema rimane in definitiva abbastanza insolubile, a cavallo dei generi. Di questa e di altre questioni relative alla fortuna di *Carmen* si occupa Tommaso Sabbatini nel secondo saggio di questo volume. Dopo aver individuato i motivi della stroncatura riservata dalla stampa parigina alla *première* di *Carmen* nella figura scandalosa dei protagonisti, e soprattutto della gitana immorale, Sabbatini valuta il ruolo delle prime interpreti nella ricezione della drammaturgia, a partire da Célestine Galli-Marié, per seguire con Gemma Bellincioni ed Emma Calvé, spingendosi negli Stati Uniti per incontrare Geraldine Farrar e Maria Jeritza, e chiudendo la sua indagine alla Komische Oper di Berlino Est nel 1949 con l'allestimento diretto da Walter Felsenstein, che ebbe il merito di sollevare la questione della versione da mettere in scena, restaurando i recitativi parlati di Bizet. La nuova traduzione tedesca del regista viennese fu adottata dal musicologo Fritz Oeser per la sua edizione 'critica' della partitura di *Carmen* (1964) che, pur «filologicamente disastrosa», ebbe tuttavia «il merito di scuotere dal torpore della routine i teatri occidentali», scrive Sabbatini. Eravamo sulle soglie della modernità, mentre ora possiamo contare su altre edizioni realmente critiche che ci consentono il ripristino di una *Carmen* d'autore, più recitata e decisamente lontana da effetti altisonanti e veristi cui ci hanno abituato generazioni d'interpreti.

In ogni caso, visto che la tradizione esecutiva ha sancito diverse declinazioni della drammaturgia, quel che conta è l'interpretazione del testo immanente. L'analisi della partitura che propongo nel saggio iniziale prende le mosse dal peana per *Carmen* che Nietzsche scrisse *contra* Wagner, con lo scopo di individuare i segni musicali del destino mortale che grava sulla protagonista. E di riflettere sul concetto di libertà, portata in trionfo nel finale secondo da Bizet: libertà di scegliere il proprio destino a qualunque costo. La musica indica il percorso con precisione sbalorditiva e innesca la miccia di un messaggio coraggioso, indirizzato al suo pubblico da un autore che espone i fatti e non giudica. Dunque un autore realista: speriamo che la lettura di questo «programme avec les détails» (come strilla uno dei venditori ambulanti di Siviglia all'inizio dell'atto quarto) possa illuminare qualche lato ancora oscuro di questo lucente capolavoro.

Michele Girardi



*Carmen* (I.11; II.2) al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, settembre 2010; regia di Calixto Bieito, scene di Alfons Flores, costumi di Mercè Paloma. Foto © Antoni Bofill. L'allestimento, coprodotto dal Gran Teatre del Liceu di Barcellona, dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo, dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e dalla Fondazione Teatro Regio di Torino, è stato presentato a Palermo nel novembre 2011 ed è ora presentato a Venezia, giugno 2012.



*Carmen* (III. 3; III.6) al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, settembre 2010; regia di Calixto Bieito, scene di Alfons Flores, costumi di Mercè Paloma. Foto © Antoni Bofill. L'allestimento, coprodotto dal Gran Teatre del Liceu di Barcellona, dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo, dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e dalla Fondazione Teatro Regio di Torino, è stato presentato a Palermo nel novembre 2011 ed è ora presentato a Venezia, giugno 2012.





*Carmen* (I.5; II.6) al Teatro Massimo di Palermo, novembre 2011; regia di Calixto Bieito, scene di Alfons Flores, costumi di Mercè Paloma. Foto © Franco Lannino/Studio Camera. L'allestimento, coprodotto dal Gran Teatre del Liceu di Barcellona, dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo, dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e dalla Fondazione Teatro Regio di Torino, è stato presentato a Barcellona nel settembre 2010 ed è ora presentato a Venezia, giugno 2012.



*Carmen* (III.1; IV.1) al Teatro Massimo di Palermo, novembre 2011; regia di Calixto Bieito, scene di Alfons Flores, costumi di Mercè Paloma. Foto © Franco Lannino/Studio Camera. L'allestimento, coprodotto dal Gran Teatre del Liceu di Barcellona, dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo, dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e dalla Fondazione Teatro Regio di Torino, è stato presentato a Barcellona nel settembre 2010 ed è ora presentato a Venezia, giugno 2012.

Michele Girardi

## La libertà è un destino\*

Friedrich Nietzsche ha colto forse più di ogni altro commentatore 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 [...]. Finalmente l'amore, l'amore ritradotto nella *natura*! [...] L'amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò *natura*!<sup>1</sup>

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.

### 1. Raffinatezza, popolarità...

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, fra 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.<sup>2</sup> Ne

---

\* Una versione preliminare di questo articolo è apparsa in *Carmen di Bizet*, Bari, Teatro Petruzzelli, 2012, pp. 16-22.

<sup>1</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *Il caso Wagner* [*Der Fall Wagner*, 1888], in ID., *Opere*, ediz. italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, vol. VI, tomo III, Milano, Adelphi, 1970, pp. 7-9.

<sup>2</sup> Cfr. ADRIANA GUARNIERI 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 Leonca-



Auguste Lamy (1827-1880), litografia colorata di un bozzetto scenico (III.2) della prima rappresentazione assoluta di *Carmen*, Parigi, Opéra-Comique, 1875.

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 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 fra i lupi –, 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, 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.<sup>3</sup>

Un altro esempio, ancor più eloquente, del rapporto fra 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 pregnanza drammaturgica, il brano suona come un omaggio rivolto a Mozart, condito di spezie francesi molto aromatiche, ed è interamente percorso da uno scambio antifonale fra uomini e donne: i due sessi cercano l'accordo complice, ma si contrappongono per varianti melodiche strette nella prima strofa, mentre nel ritornello (es. 1 A) 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 una digressione tonale che dal Re<sub>b</sub> d'impianto porta al precario Si<sub>b</sub> di «je suis amoureuse».<sup>4</sup> Ma quando la zingara inizia a ritrarsi (es. 1 B) i violini intonano una sorta di tarantella in re, 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

---

vallo (1991), a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-31; per l'analisi di un caso specifico cfr. MICHELE GIRARDI, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di «Pagliacci» nel teatro musicale «fin de siècle»*, ivi, pp. 61-70.

<sup>3</sup> 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 seguente viene condotta su GEORGES BIZET, *Carmen*, edizione critica a cura Robert Didion, Mainz, Schott, © 1992, da cui sono tratti gli esempi musicali; le parti degli strumenti traspositori sono trascritte in suoni reali, e il luogo viene identificato dal numero musicale, seguito dalle battute; le tonalità sono descritte sinteticamente con l'iniziale maiuscola, se maggiori, minuscola, se minori (e con l'aggiunta di eventuali alterazioni).

<sup>4</sup> Per l'incredulità dei suoi compagni, Carmen è costretta a ripetere ed enfatizzare l'affermazione poche battute dopo, con una frase che poggia sul terreno instabile di una settima diminuita («Amoureuse à perdre l'esprit», n. 15, bb. 205-208), e che si ferma sulla dominante di Sol, in attesa di risposta. Una sequenza che tiene ancora una volta in equilibrio perfetto il linguaggio musicale e le sue valenze semantiche: la cadenza Sol v<sup>9</sup>-I attrae nell'orbita dell'ironia degli uomini («La chose certes nous étonne») la dichiarazione della protagonista.

formale grazie alla variante melodica calata nell'impianto dialogico generale, fino a sfociare nella ripresa, che chiude il cerchio nel segno della brillantezza.

ESEMPIO 1 A – n. 15. Quintette, bb. 48-51

Le Dancaïro  
Le Remendado



ESEMPIO 1 B – ivi, bb. 129-134

Carmen

per-met-tez! S'il vous plait de par-tir... par-tez!

VII e II  
pp *leggero*

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 fra le gitane che fanno le civette e i doganieri galanti (da «se laisser prendre la taille» a «aller jusqu'au sourire»).

Passando alla *popolarità*: quale melodia potrebbe reclamarne con più diritto i vertici che il ritornello solare della *habanera* («L'amour est enfant de bohème»)? Ma si riascoltino le raggelanti scale cromatiche discendenti percorse dal mezzosoprano nelle strofe, veri e propri brividi tradotti 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. Fin dall'inizio la passione amorosa di Carmen assume un tono sinistro che lo spettatore 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 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». <sup>5</sup> E sfoggia inoltre una tecnica contrappuntistica

<sup>5</sup> WINTON DEAN, *Bizet* [1975], Torino, EDT, 1980, p. 228. Lo studioso aggiunge: «Accade sovente – come nella *seguedilla* – che sulla carta le sue modulazioni sembrano tanto ardite da disintegrare il tessuto musicale; ma in sede di esecuzione egli finisce sempre con il trionfare».

di primo piano, come buona parte dei compositori francesi del suo tempo formati alla scuola del Conservatorio di Parigi, 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, nel finale della versione parigina di *Macbeth* (1865). Si pensi al racconto della rissa fra Carmen e la Manuelita che le sigaraie fanno a Zuniga nel coro n. 8 (es. 2 A). L'ascoltatore avverte le potenzialità imitative della melodia<sup>6</sup> che circola fra i due gruppi di donne, 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 seguidilla, cede al suo fascino e le consente la fuga (es. 2 B):

ESEMPIO 2 A – n. 8. Chœur, bb. 52-59

Les cigarières (II<sup>e</sup> group)

La Manuéli - ta di - sait \_ et ré - pé - tait à voix hau - te qu'elle a - chète - rait sans fau - te un à - ne qui lui plai - sait \_

ESEMPIO 2 B – n. 11. Final, bb. 1-16

Allegro vivo

Violoncelli

*ppp leggerrissimo*

Zuniga

Voi - ci l'or - dre: par - tez. Et fai - tesbone gar - - de.

Viole

*ppp leggerrissimo*

Violoncelli

Bizet sostiene con una reminiscenza melodica precisa e facilmente recepibile dallo spettatore il rapporto fra 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, 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 com-

<sup>6</sup> Il soggetto dell'es. 1 è degno di figurare fra quelli riportati nel *Traité de contrepoint et de fugue* di Théodore Dubois (Paris, Heugel, 1901), oppure nel *Traité de la fugue* di André Gedalge (Paris, Enoch, 1904), allievo di Ernest Guiraud, l'amico di Bizet che ne raccolse l'eredità musicando i recitativi parlati di *Carmen* dopo la sua morte. Bizet vinse il Prix de Rome nel 1857. L'esempio di Bizet (una forma fugata per una fuga in scena) può aver suggerito a Puccini, che conosceva bene l'opera fin dagli anni di studio a Milano, una scelta analoga nel finale secondo di *Manon Lescaut*.

pleta 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 gl'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 nacchere. «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.

## 2. Fatalismo

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 del 1875 – era dunque la versione originale –,<sup>7</sup> rimanendone folgorato. Nel suo epistolario lodò più volte il talento di Bizet, e nel 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 *grazio-*

<sup>7</sup> Alcuni critici ritengono che Čajkovskij conoscesse solo la versione di *Carmen* con i recitativi musicati da Guiraud, ma ciò vale per la partitura e la riduzione per canto e pianoforte allora disponibili ed eventuali altre riprese, poiché il russo non vide l'opera a Vienna nell'ottobre 1875, bensì a Parigi nel gennaio dell'anno successivo (sull'ultimo ciclo di recite di *Carmen* all'Opéra-Comique cfr., in particolare, MINA CURTISS, *Bizet and His World*. London, Secker & Warburg, 1959, pp. 427-428). Non è quindi lecito sostenere che il «realismo tragico» messo in atto da Čajkovskij in *Čarodejka* (La maliarda, 1887) fosse «desunto da *Carmen* e dalla interpretazione verista conferitale nella versione corrente di Guiraud, molto diversa da quella originale» (CLAUDIO CASINI, MARIA DELOGU, *Čaikovskij. La vita. Tutte le composizioni*, Milano, Rusconi, 1993, p. 401).





Auguste Lamy (1827-1880), litografia di un bozzetto scenico (IV.1) della prima rappresentazione assoluta di *Carmen*, Parigi, Opéra-Comique, 1875.

sa». 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.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Lettera a Nadežda von Meck, 17-19 luglio 1880 (calendario giuliano), in Чайковский П. И., *Пепелушка с Н. Ф. фон Мекк*, Moskva, Academia, 1934-1936, II, pp. 382-383, cit. da ALEXANDRA ORLOVA, *Čajkovskij. Un autoritratto [Tchaikovsky. A self portrait]*, 1990, trad. it. di Maria Rosaria Boccuni, Torino, EDT, 1993, pp. 203-204.

«Un destino avverso, il *fatum*»: <sup>9</sup> 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 decide di 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 (es. 3 A).

Questa lettera deciderà le sorti della protagonista, dunque anche nell'*Evgenij Onegin* il *fatum* gioca un ruolo preminente. Forse per questo il compositore, vero e proprio cultore di riferimenti intertestuali, <sup>10</sup> 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 (es. 3 B):

ESEMPIO 3 A – *Evgenij Onegin*, n. 9.  
Scena della lettera, da 7<sup>11</sup>



ESEMPIO 3 B – *Carmen*, n. 12.  
Chanson bohème, bb. 48-50



Se Tat'jana spera che l'amato possa cambiare il suo *fatum*, <sup>12</sup> 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 logora-

<sup>9</sup> Oltre a essere il titolo di un poema sinfonico composto nel 1868, il *Fatum* 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.

<sup>10</sup> Sul tema dell'intertestualità nell'*Evgenij Onegin* rinvio alla mia relazione *Obermann o Onegin?* (letta al convegno di studi per gli ottant'anni di William Ashbrook, *Drammaturgia, vocalità e scena tra Donizetti e Puccini*, Bergamo 18-19 ottobre, Lucca 20-21 ottobre 2002; *online*, in formato PDF: [http://musicologia.unipv.it/girardi/Obermann o Onegin.pdf](http://musicologia.unipv.it/girardi/Obermann%20o%20Onegin.pdf)). Fra i tanti riferimenti di Čajkovskij a *Carmen* si pensi al n. 3. Choeur des gamins, che il russo prese come spunto per affidare ai bambini che giocano nel Giardino d'Estate a San Pietroburgo una marcetta al suono dei tamburi nella scena iniziale della *Pikovaja Dama*, anch'essa una garbata presa in giro delle maniere militari – cfr. PĚTR IL'Č ČAJKOVSKIJ, *Pikovaja Dama*, Mosca, Muzgiz, 1950, n. 1 (rist. Mineola, Dover, 1999, pp. 34-50). Il capolavoro di Bizet accompagnò Čajkovskij fino alle soglie della morte, vista l'inevitabile affinità fra il secondo tema della sinfonia n. 6, *Patetica*, e l'inizio dell'aria del fiore di don José (II.5, nel n. 17. Duo).

<sup>11</sup> L'esempio è tratto da PĚTR IL'Č ČAJKOVSKIJ, *Evgenij Onegin*, Mosca, Muzyka, 1965 (rist. Mineola, Dover, 1997, p. 123).

<sup>12</sup> Questa è la frase della lettera che la protagonista dell'opera di Čajkovskij rilegge mentre risuona la melodia dell'es. 3 A: «Voi potete, lo so, / distruggermi col vostro disprezzo / ma se il mio destino triste / risveglia in voi un'ombra di pietà / non mi respingerete» («Теперь я знаю, в вашей воле / меня презреньем наказат! / Но вы, к моей несчастной доле / хоть каплю жалости храня, / вы не оставите меня», *ivi*, pp. 126-128).

to la gitana al suo amante (III.2):<sup>13</sup> ora, nel momento del primo incontro, la sua sorte viene annunciata dalla melodia vibrante di clarinetti, viole e violoncelli sul *tremolo* palpitante dei violini (n. 6. Scène), che precede il lancio di un fiore di gaggia in pegno d'amore al bel militare; la sequenza musicale non risolve cadenzando sulla tonica, come alla sua prima comparsa (cfr. es. 5), ma sosta sul Sol# delle viole che galleggerà nell'aria mentre comincia il loro breve scambio parlato:

ESEMPIO 4 – n. 6. Scène, bb. 13-21: il fiore come simbolo del destino di morte

*(Les jeunes gens entourent Carmen. Celle-ci le regarde, puis regarde Don José. - Elle hésite ... paraît 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)*

La scena raccoglie così il testimone che l'orchestra, ossia l'autore, le aveva teso nella terza sezione del preludio, pochi istanti prima che si levasse il sipario, tracciando un vero e proprio arco drammatico, visto che per la prima volta la melodia tematica viene riproposta nella medesima forma.<sup>14</sup>

ESEMPIO 5 – Prélude, bb. 121-130: il destino di morte

Andante moderato

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.

<sup>13</sup> Nel loro magnifico libretto Meilhac e Halévy impiegarono per i dialoghi parlati 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.

<sup>14</sup> Il tema si era udito all'ingresso di Carmen, ma in una forma differente, che prenderò in esame più oltre (cfr. ess. 6 e 7).

### 3. *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 trama 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 (es. 5) colpisce nel segno perché è basata su elementi rituali riconosciuti che introducono la cadenza al relativo maggiore (la proporzione è aurea, otto battute, sei delle quali su un pedale di tonica): 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. 6: A) e in prima posizione (es. 6: B) l'intervallo di seconda aumentata;<sup>15</sup> 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. 6: A ed ess. 4-5) corrisponde al tetracordo andaluso:<sup>16</sup>

ESEMPIO 6: il tetracordo del destino di morte

A (5)                      B (6)

Anche il tetracordo B viene disseminato nei momenti strategici, ma ricorre meno volte di A (diciassette invece di trentaquattro), 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, forse quel pizzico di *malvagità* cui accenna Nietzsche. Per potenziare la dialettica fra le diverse manifestazioni del tetracordo, Bizet utilizzò due disposizioni metriche

<sup>15</sup> La cifra fra parentesi 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. 1), 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).

<sup>16</sup> Il tetracordo andaluso discendente è un frigio con l'alterazione armonica del secondo grado, e sta alla base di danze popolari praticate dai Rom di Spagna, che hanno dato origine, tra l'altro, al celeberrimo *flamenco*. La protagonista è dunque connotata come gitana dalla musica, oltre che dal libretto, dove la sua etnia è sinonimo di libertà.



Tavola disegnata da Auguste Lamy (1827-1880) in occasione della prima rappresentazione assoluta di *Carmen*; pubblicata nell'«Illustration», 15 marzo 1875. La vignetta centrale illustra la taverna di Lillas Pastia (II.1).

principali: la prima in battere di carattere grave e inesorabile (es. 6: 1), quasi esclusivamente legata alla forma A; la seconda, leggermente prevalente (diciotto occorrenze, contro sedici di B), in levare (es. 6: 2, 2a, 2b), 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).<sup>17</sup>

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. 5), la melodia fatale si ode, come abbiamo notato, quando Carmen sta per scagliare il fiore a don José (es. 4), per tornare soltanto una volta nell'atto secondo, ma in un momento 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), 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. La melodia scompare nell'atto terzo, perché Bizet serba il tetracordo enclitico (= A<sup>1</sup>) per il grande finale di morte, 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 fuggevole del tetracordo con il tritono (= B<sup>2</sup>) sia in quella con la quarta giusta (= A<sup>2</sup>): 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):

ESEMPIO 7 – n. 4. Chœur des cigarières, bb. 160-163: l'entrata di Carmen

La forma proclitica prevale poi fino alla fine dell'atto, e sempre in relazione 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<sup>2a</sup> e B<sup>2a</sup>) s'alternano contrappuntando la melodia dei clarinetti che accompagna Carmen al rientro in

<sup>17</sup> L'uso di cellule e melodie proclitiche in molte pagine memorabili della letteratura drammatica verdiana (dal «Miserere» del *Trovatore* a «Prendi quest'è l'immagine» della *Traviata*) è sempre presagio di morte, e Bizet ne era perfettamente consapevole.

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  $A^2$ , 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 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, alternando le forme A e B:

ESEMPIO 8 – n. 20. Trio, bb. 170-181: le carte del destino

The musical score for Example 8, n. 20, Trio, bb. 170-181: le carte del destino, is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (pp) dynamic. The second system shows the end of the piece with a fortissimo (ff) dynamic. The score includes parts for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Violin I (Vl I), Violin II (Vl II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), Contrabbasso (Cb), and Carmen. The music features a tetrachord structure with forms  $B^1$ ,  $A^1$ , and  $A^2$ . The score is marked with dynamics pp, f, and ff, and includes the lyrics 'Carcneau! Pique!' and 'La mort!'.

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.

#### 4. *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, 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:

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, tuttavia 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!»:<sup>18</sup> anche nel finale di *Guillaume Tell* viene al proscenio la natura come modello della libertà umana, e pure la tonalità, Do, 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.

Essere liberi vuol 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.

---

<sup>18</sup> Libertà è un termine che Nietzsche non impiega come sostantivo, limitandosi ad affermare che «la musica rende libero lo spirito» (*Il caso Wagner* cit., p. 8).



Scheda: 1/1

▸ [Scheda Unimarc](#) ▸ [Scarico Unimarc](#) ▸ [Scheda Marc21](#) ▸ [Scarico Marc21](#)

▸ [Export Endnote](#) ▸ [Export Refworks](#) ▸ [Citazioni](#) ☆ [Aggiungi a preferiti](#) ▸ [Permalink](#)

Livello bibliografico	Periodico
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	<b>La Fenice prima dell'Opera</b>
Numerazione	A.1, n. 0 (nov. 2002)-
Pubblicazione	Venezia : [s.n., 2002]-
Descrizione fisica	v. : ill. ; 24 cm
Note generali	<ul style="list-style-type: none"><li>- Periodicità non determinata</li><li>- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"</li></ul>
Numeri	<ul style="list-style-type: none"><li>- [ISSN] 2280-8116</li></ul>