

CARMEN

commentario musicale

Introduzione

Poche opere sono più conosciute, più suonate, più amate di *Carmen*. È talmente conosciuta e amata sia dagli intenditori sia dal grande pubblico, che si ha tendenza a considerarla una partitura, per così dire, di tutto riposo, e senza misteri. In apparenza tutto in essa è chiaro e senza alcun problema. Nei fatti è tutto il contrario. È proprio il tipo di opera-problema, circondata da misteri, addirittura di leggende, come quella delle circostanze della morte di Bizet, tre mesi dopo la prima, che ebbe luogo il 3 marzo 1875 all'Opéra-Comique. Questa prima fu una strana serata, preceduta da prove assai movimentate. Lo stesso direttore, Du Locle, non era per nulla ottimista, e non si faceva scrupolo di dire: «È musica coccincinese. Non vi si capisce niente!». Il successo della prima fu modesto, e Bizet lo interpretò come un insuccesso, ciò che era piuttosto esagerato, poiché in tre mesi l'opera fu rappresentata 33 volte. Ma è vero che essa venne poco applaudita alla creazione, e criticata dagli organi di stampa. Questo mezzo successo fu poi rapidamente seguito da un trionfo mondiale, a partire dalle rappresentazioni viennesi, nell'ottobre dello stesso anno: trionfo mondiale che dura ancora oggi, e sembra non aver fine.

Ci si può chiedere se questo mezzo insuccesso e questo trionfo non siano dovuti, almeno in parte, alle stesse ragioni, che sono cattive ragioni. Per molta gente, *Carmen* è un'opera scandalo con tutta l'ambivalenza che questa immagine implica: all'inizio riprovazione, ma, successivamente, la migliore delle pubblicità. È un'opera che odora di zolfo, con il suo gusto del peccato, che ha qualche cosa di allettante come un frutto proibito. Il maschilismo così diffuso nel XIX secolo, vi trova anche il suo conto; Carmen è la donna diabolica, che incarna il male assoluto, che non può che degradare l'uomo come molte delle eroine d'opera. Ed è certo che il soggetto è cinico, di un realismo che si potrebbe qualificare di amoralità, se non di immoralità. Bizet non esprime giudizi. Troppo spesso gli spettatori virtuosi hanno espresso giudizi. D'altra parte i librettisti Maillac e Halévy hanno edulcorato la novella di Mérimée che è loro servita di modello, e che è ben altrimenti violenta, e anche crudele, nel suo ritratto senza concessioni dei bassifondi più ignobili. Qui i librettisti si sono dati da fare per trasformare questi contrabbandieri in allegri buontemponi, José in un canarino e Carmen in una donna emancipata che non è né ladra, né criminale, e neppure interamente bugiarda. Non si sarebbero mai tollerati in scena dei personaggi così mostruosi come quelli disegnati da Mérimée, e essi sono già abbastanza disturbanti nel cinismo in cui l'opera li ambienta.

La musica di Bizet, anch'essa è disturbante. Il pubblico dell'Opéra-Comique

non era abituato a tanta violenza, né a tanta scienza. A esso occorre opere facili, musiche popolari senza pericoli, una melodia vocale comprensibile a orecchie infantili, un'orchestra docile che si accontenta di accompagnare servilmente i cantanti. Senza dubbio in Bizet l'equilibrio fra la fossa orchestrale e il palcoscenico è perfetto. Ma l'orchestra è interessante di per sé, che è ciò che in questo teatro non si voleva. Per tutta la sua vita Bizet fu perseguitato da un rimprovero di wagnerismo, l'ingiuria peggiore. Wagner, in quel periodo, era l'uomo nero con il quale far paura ai bambini grandi, sottolineava giustamente il critico Johannes Weber. Questo rimprovero assurdo, come quello di "salmi senza lepre", fu applicato dalla stampa a tutti i compositori francesi progressisti della fine del XIX secolo. Bizet era dunque in buona compagnia. Ma egli aggravò la sua condizione non privandosi, nella *Carmen*, di certi colori crudi, che sono stati interpretati come volgarità. «Il suo amore per la franchezza, anche se rude, si stendeva nel grande giorno» scriveva Saint-Saëns. Questo pose la questione dello stile. Bizet lo subordinò alla passione, alla vita, ma vi attribuiva una grande importanza: «Senza forma non c'è stile, e senza stile non c'è arte», diceva. Vi è uno stile che appartiene proprio a Bizet? Questione difficile. Nietzsche ha sentenziato come la sua mancanza in negativo: *Carmen* ottiene i suoi effetti più belli «senza la menzogna di un grande stile». La posterità gli ha dato ragione, per il successo mondiale di Bizet, e per l'ammirazione che ha riscosso presso tanti grandi compositori (praticamente tutti). Ma vi è un problema: come un autore il cui stile è messo in discussione possa ottenere un'ammirazione così generalizzata?

Una volta risolti questi problemi di critica testuale, non ne resta che uno, che è di grandi dimensioni: quello dell'interpretazione sulla scena. *Carmen* è un ruolo difficile: non occorre, come è successo, trasformarla in una matrona indolente o solenne, né in una pescivendola volgare. Occorre invece dotarla di grandissima vivacità, spontaneità e soprattutto seduzione. Anche i cori sono difficili: devono cantare nello stesso tempo con una estrema mobilità. Perché tutto vive in questa partitura dove non vi sono tempi morti. E anche l'orchestra ha bisogno di una direzione esperta, vibrante e sensibile. Non c'è da stupirsi se i più grandi direttori amino dirigere la *Carmen*. In un certo senso è un'opera da direttore d'orchestra, nella quale egli può brillare almeno quanto i cantanti. È vero che Bizet aveva particolarmente il senso dell'orchestra. Un giudice del valore di Richard Strauss la raccomandava (ancora più che Wagner!) per la sua meravigliosa economia, e per la sua arte di dare a ogni nota e a ogni silenzio il suo gusto posto.

Questa orchestra così colorata e così varia non ha neppure un organico esagerato; non più di 62 strumentisti per le prime rappresentazioni all'Opéra-Comique. La loro distribuzione era la seguente: 2 flauti (a volte ottavini), 2 oboi (di cui uno può essere un corno inglese), 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni naturali, 2 cornette a piston, 3 tromboni, 3 strumentisti alle percussioni (timpani, gran cassa, cimbali, triangoli, castagnette se non le suona *Carmen*), 2 arpe, 10 primi violini, 8 secondi violini, 6 viole, 6 violoncelli, 5 contrabbassi. In più, per la fanfara fuori scena, 2

piston e 3 tromboni che possono essere suonati dagli strumentisti dell'orchestra, il che ridurrebbe il totale a 57 strumentisti.

Dall'inizio dell'opera, questa orchestra che non ha nulla di pletorico, darà prova della più sorprendente efficacia.

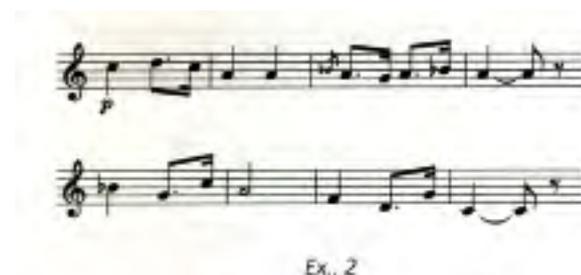
N° 1 – Preludio

I tre temi principali dell'opera compongono questo Preludio, che è stato scritto dopo il resto: la Corrida, il Toreador e il Destino (incarnato da Carmen). Il primo ci sbalordisce per la luce e i colori, con uno splendore orchestrale totale dominato dall'ottavino e dai piatti, il tutto in *fortissimo* senza alcuna preoccupazione di discrezione o di buon gusto. «Un magnifico baccano da circo», diceva Nietzsche. Per essere così disinvolto e rumoroso, questo tema, che esprime così bene l'allegria della festa, non è per nulla volgare a dire propriamente, perché è veramente personale. Già la prima battuta ha l'eleganza di evitare la sensibile che ci si aspetterebbe, e, su un'armonia di dominante, di ripetere la tonica come un pedale superiore.



L'effetto è originale. Le modulazioni successive non lo sono da meno, nella loro rudezza del tutto inattesa: re magg. (mentre ci si aspettava mi magg.), fa diesis min., do magg., tutte senza alcuna preparazione, con una disarmante disinvoltura. La seconda parte di questo primo tema, anche se meno rumorosa, non è meno chiassosa. Corrisponde al passaggio del quarto atto, quando il sindaco è accolto da grandi grida dalla folla. Le modulazioni, se si può parlare di modulazioni, sono tutte sconcertanti, con un crescendo cromatico in cui la dominante e poi la tonica sono raggiunte non si sa come.

Senza alcun'altra transizione, arriviamo al fa magg. per il secondo tema, quello di Escamillo. Qui l'effetto è ancora più originale. Su accordi secchi di trombe e tromboni, l'intero quartetto (meno i contrabbassi) intona la celebre frase, viole e violoncelli all'ottava inferiore rispetto ai violini:



Effetto sorprendente fra legato degli archi e lo staccato degli ottoni, con i loro rispettivi timbri che non si mescolano mai! Il tema di Escamillo è successiva-

mente ripreso da tutta l'orchestra, dopo una spettacolare montata di terze. Ma è notevole che la percussione (che è stata così importante all'inizio del Preludio) non interviene più fino alla ripresa del tema della Corrida, ripresa molto ben condotta, poiché la conclusione del tema del toreador è alzato di una terza per raggiungere il la magg. dell'inizio.

Questi due temi che esprimono così bene l'allegria animazione della festa, sono di per sé distinti? Bizet aveva risposto in anticipo a questa obiezione, nell'unico articolo che egli pubblicò nel 1867, sotto il trasparente pseudonimo di Betzi: «Distinti!... Forse che Michelangelo, Omero, Dante, Shakespeare, Beethoven, Cervantes e Rabelais sono distinti?»...

Il Preludio sembra finito, ma non lo è. Un lungo silenzio e si sente il terzo tema, quello del Destino, della Fatalità, di Carmen. Sotto un tremolo di violini e viole, che crepitano in fortissimo, esso declama il lamento terribile della sua seconda aumentata, orientale e inesorabile.



Ex. 3

L'orchestrazione è curiosa, nella prima battuta: clarinetto, fagotto, tromba, violoncelli. L'edizione Oeser impiega i tre «fiati» per due, seguendo le parti d'orchestra manoscritte dell'Opéra-Comique. Per l'orecchio sono i violoncelli che dominano, e che danno l'espressione di disperazione a questo bel tema. Ma i fiati gli danno una sonorità ancora più rauca, soprattutto dove le trombe suonano nella parte bassa della loro estensione. Due battute dopo, Bizet all'inizio aveva scritto una settima dominante, che in seguito ha corretto in settima di sensibile, più intensamente dolorosa.



Ex. 4

Questo tema è in effetti estremamente importante, e carico di sentimento. È il solo di tutta l'opera che sia un vero leitmotiv in senso wagneriano, poiché subisce delle trasformazioni a seconda della situazione, mentre gli altri due, quello della Corrida e quello del Treador, sono piuttosto dei richiami, citati testualmente. Dettaglio importante, il tema del destino è sempre nell'orchestra, e mai nelle voci, conformemente al suo carattere eminentemente sinfonico. Dà d'altronde luogo a un bello sviluppo del Preludio, dove cresce con un cromatismo febbrile finché va a inciampare e a schiacciarsi su una settima diminuita, seguita da un lungo silenzio, come se il destino rimanesse in sospeso, ciò che aggiunge alla magnifica concisione di questo motivo, quello che Nietzsche chiamava un «epigramma sulla passione, ciò che è stato scritto di più intenso su questo soggetto, dopo Stendhal».

PRIMO ATTO

N° 2 – Scena e coro

Il contrasto non poteva essere più grande fra il patetico di ciò che precede e la distensione della prima scena, in stile di operetta. Il soggetto è leggero: soldati che si annoiano davanti al corpo di guardia, e che osservano i passanti. La musica vi si conforma e corrisponde all'intenzione primitiva di Bizet, quando ricevette l'incarico di scrivere *Carmen*: «Sarà un'opera allegra, ma di un'allegria che permette lo stile». (Qui ritroviamo le preoccupazioni permanenti di Bizet, e il suo interesse costante per la forma). L'allegria è nel ritmo saltellante. Lo stile, nei dettagli dell'orchestrazione (terze alternate sui fiati e sugli archi, flauti nel grave) e in rarità armoniche, modulazioni gustose, come questa.



Cadenze interrotte, che assicurano la continuità in questa fuga da un tempo perduto che ci acchiappa costantemente, tutto in occasione di gustose quinte dirette.

Entra Micaëla, personaggio che i librettisti hanno avuto ben ragione di aggiungere alla novella di Mérimée, poiché permette contrasti musicali che hanno una giusta funzione sulla scena. Ella cerca Don José. Il suo procedere esitante e timido è tradotto con disegni sinuosi dei violini. Don José non c'è, arriverà con la guardia montante, suggerita da una piccola marcia di operetta. Morales insiste perché ella resti, sugli accenti allettanti dei legni, con una galanteria quasi tzigana.

Non se ne fa nulla; Micaëla è diffidente, e tornerà solamente quando ci sarà Don José. Morales e i soldati si rassegnano e riprendono il loro annoiato passatempo.

Qui si colloca un numero molto grazioso, che si trovava nella prima partitura per pianoforte e canto del 1875, e del quale Fritz Oeser ha ritrovato l'orchestrazione originale. Ha più di un titolo: «Aria e Coro», «Scena e Pantomima», o «Couplets di Moralès». Michel Poupet (*Revue de Musicologie*, 1976, n° 1) ha ben dimostrato che questo passaggio è stato suonato nelle trenta rappresentazioni della prima, per poi essere definitivamente soppresso a partire dal 25 maggio 1875, mentre Bizet era ancora a Parigi, e quindi con il suo probabile assenso. Questo numero, evidentemente, ha la funzione di antipasto, e allunga un primo atto già molto lungo (62 minuti alla prima). Non è c'è quindi alcun rammarico nella sua soppressione. La registrazione di Frühbeck de Burgos lo ha felicemente ripreso. Ne vale la pena. Il soggetto è sottile: Moralès con il coro descrive quello che vede fra la folla, una pantomina in cui l'amante fa scivolare un biglietto in mano a una fanciulla, distraendo l'attenzione del vecchio marito. Ciò non aggiunge nulla all'azione principale, e neppure la ritarda, ma la musica è gustosa, con i suoi salti

di ottava dei flauti su una montata cromatica.

Nell'insieme, le armonie, molto ricercate nella loro leggerezza, sono piccanti, con gustosi sfregamenti di seconde. L'orchestrazione è trasparente, con trovate come il passaggio dei 4 primi violini soli o la tromba che raddoppia l'oboe. E soprattutto, la melodia è piena di spirito, di fascino e soprattutto d'ironia. Bizet aveva lavorato molto su questa scena, della quale ci restano tre versioni. La si dovrebbe sempre suonare in scena. Essa d'altra parte ha il vantaggio di lasciare un breve intervallo fra l'uscita di Micaëla e l'arrivo di Don José. Nelle partiture che vengono generalmente utilizzate, non si capisce perché la fanciulla non lo abbia potuto aspettare, nello stesso momento in cui egli faceva la sua comparsa.

N° 3 – Coro dei ragazzini

Ma ecco l'arrivo della guardia montante, preceduta da ragazzini che giocano a fare i soldati. L'orchestra, di una leggerezza straordinaria, sembra essersi ammutolita sugli ottavini, per una sorta di mimetismo, di contagio colorato. Non si è mai avuto il coraggio di tagliare questa pagina, che pertanto fa anche lei da aperitivo. Ma Bizet l'aveva già accorciata nel corso delle repliche. Così fra l'arrivo e la partenza della guardia, in mezzo al pezzo, si trova un melodramma su un canone d'ottava fra un violino solo e un violoncello solo, con un accompagnamento di archi in pizzicato, canone sul tema dei ragazzini, ma in sol minore. Winton Dean lo paragona con ragione alla versione orchestrale di «Piccolo marito, piccola donna» (nei *Jeux d'enfants*). Bizet ha dovuto fare altri tagli in questa pagina. Quello più spiacevole si trova verso la fine, dove aveva originariamente delle armonie di sogno, già impressioniste, utilizzando dei frammenti del tema dei ragazzini:



È dovuto costare molto a Bizet sopprimere tali delicatezze. Oggi non si dovrebbe esitare a reintrodurle nell'esecuzione.

N° 4 – Coro delle sigaraie

La ricreazione di questa signorine è evidentemente la grande attrazione della giornata per tutti i pappagalli del quartiere. Così la prima frase dei tenori è sciroposa a meraviglia (ma le armonie e le modulazioni sono originali), e i bassi sono in estasi. Alle loro dichiarazioni manierate, si confronta il fascino avvol-

gente delle sigaraie, e il profumo inebriante delle loro sigarette. È «un soffio dei giardini di Epicuro», diceva Nietzsche. Archi in sordina, arpe, il tubare dei legni, nulla manca alla loro seduzione. Si può rimpiangere, anche qui, la soppressione di un episodio alla Chopin, nel quale i giovanotti si fanno più insistenti. Ma Bizet ha voluto senza dubbio guadagnare del tempo per fare arrivare finalmente il personaggio principale, Carmen, che tutti aspettano, e la cui entrata è salutata da una variante del tema del destino, qui trasformato per adattarsi più facilmente alla gitana: sempre così fatale, ma rapido, deciso, in diminuzione e in note uguali.



Ex. 7

È veramente una fanciulla seducente quella che entra in scena con questo tema crudele, schiaffeggiante, implacabile, come una bestia feroce che entra nell'arena? Non è piuttosto l'intrusione del destino, del dramma, della morte stessa, che ci colpisce in pieno viso, dopo tutte le placide dolcezze che l'hanno preceduta? Da quel momento, l'opera ha preso una dimensione maggiore. Dimentichiamo le amabili chiacchiere, la confortevole atmosfera da operetta, e siamo bruscamente precipitati nella atmosfera inquietante di una grande tragedia lirica, dalla quale sarà escluso ogni accademismo. Il tema zigzagante di Carmen invade l'orchestra nel passaggio successivo, nel quale gli sciropposi di prima partecipano alla sua febbre, e ansimano sulle loro seconde minori. Ansiosi, non cercano più di contenere il loro desiderio, ma vogliono sapere quando potranno essere amati da questa sfinge che risponde loro in modo ambiguo.

N° 5 – Habanera

Le spiegazioni di Carmen (bisogna seguire la propria fantasia, l'amore non si attacca che a quello che non l'ama) non hanno trovato subito la celebre traduzione musicale che noi conosciamo. In principio Bizet aveva scritto una melodia molto banale, che Galli-Marié, la prima interprete del ruolo, aveva rifiutato categoricamente di cantare. Per la disperazione, egli si decise di rimpiazzarla con un brano di colore locale, che prende a prestito (citandola) dalla raccolta di *Canzoni spagnole* di un certo Yradier (1864). Non cambiò quasi nulla, ma questo "quasi nulla" fu sufficiente a fare di una canzone insignificante, un brano di carattere. La melodia è pressappoco la stessa (Bizet non aggiunse che qualche terzina espressiva), ma l'armonia è completamente differente.

Bizet si sottopose al *tour de force* di non modulare neppure una volta in tutta la durata del brano, che è interamente basato su un pedale di tonica (re). E inoltre, non utilizza in tutto e per tutto che tre accordi in minore e in maggiore



Ex. 8

E comunque, nessuno ha mai avuto una impressione di monotonia nell'ascoltare questa pagina, ravvivata da note di passaggio molto dissonanti, il timbro caldo del flauto nel grave, i contrasti di sfumature, e soprattutto il ritmo irresistibile dell'Habanera. Nietzsche esultò di ammirazione davanti a questa pagina. «È un esercizio di seduzione, irresistibile, satanico, ironicamente provocante. È così che gli antichi immaginavano Eros. Io non conosco nulla che ci si avvicini (in musica). Da cantare in italiano, non in tedesco.» Ma perché, più semplicemente, non in francese?

N° 6 – Scena

Sempre più afferrati dal desiderio, i giovanotti circondano Carmen. Ma ella non dà loro retta. Ha visto Don José che non fa attenzione a lei, e questo è sufficiente perché ne sia attratta. Sul tema del Destino gli si avvicina, lo canzona sul suo spilletto e gli getta il famoso fiore di gaggia che su di lui farà l'effetto di una pallottola (come in Mérimée). È il gesto della strega che getta la sorte. Le sigaraie si avvicinano al povero brigadiere, sul ritornello dell'Habanera. Una frase magnifica sugli archi, piena di slancio appassionato mostra che José è stato affascinato. Bizet aveva scritto all'inizio:



Ex. 9

È dunque questa versione che si deve seguire, poiché essa corrisponde al suo pensiero definitivo. E questo bel tema s'unisce in modo eloquente a quello del Destino, che ora tiene José fra le sua grinfie.

N° 7 – Duetto

Una diversione si produce nel frattempo con l'arrivo di Micaëla, la fanciulla pura dopo la donna diabolica. Questo duetto è stato spesso mal giudicato, soprattutto da Nietzsche che lo trovava «tannauseriano e troppo sentimentale». Ma occorre un contrasto di freschezza dopo queste scene che hanno l'odore dello zolfo. E il genio melodico di Bizet, così come la sua originalità armonica, qui si trovano a esercitarsi nella tenera dolcezza. Guardate per esempio come due accordi così semplici come una settima diminuita e una settima dominante, pos-

sono esprimere poesia per la loro posizione e dalla voce emozionata del tenore.

Don José
Par-le-moi de ma mè-re?
Clar., Clav.
Par-le-moi de ma mè-re!
cel.

Ex. 10

Le risposta non è meno poetica, col suo fascino alla Gounod e la sua discesa così affettuosa:

Mia madre
L'ap-porte de sa part li-dé-lie-mes-ou-gé-rie
Oboe, clar. Cl.
Cet-te-let-tré

Ex. 11

Non vi è insulsaggine in queste inflessioni commosse, rivelate da contrasti: sonorità d'harmonium nei legni, animazione gioiosa per il viaggio a Siviglia, accenti di ansioso amore materno, effetti di cantico (alla *Tannhäuser*?), con arpe, per la trasmissione del bacio. Poi viene il celebre passaggio, il ritornello in sol magg. («*Mia madre, la vedo!*»), un po' compiacente e che può essere non originalissimo, ma che tuttavia era uno dei passaggi preferiti da Wagner. Paul Vidal ha sentito a Roma Joseph Rubinstein che gli ha raccontato che la frase «*Mia madre, la vedo*» lo incantava particolarmente; vedeva in questa freschezza ingenua il punto di partenza di un rinnovamento della musica drammatica francese, ritemprata dalla «melodia popolare». Wagner aveva visto *Carmen* a Vienna nel novembre del 1875, e Cosima, che era la sua ombra, aveva detto a proposito di questo soggetto che i Francesi erano la sola nazione che aveva ancora del talento: essi si mostravano anche, in questa opera, «urtanti». In quanto al duetto, è curioso vedere su questo soggetto l'opposizione Wagner-Nietzsche, e come la differenza delle loro nature si esprima nei giudizi su un'opera che in realtà entrambi amano. Oppure sono d'accordo sull'aspetto «tannauseriano» del pezzo, ma elogio per

l'uno, difetto per l'altro? È certo in ogni caso che questo aspetto qui esiste. Perché nel pieno della sua pura emozione, José è ripreso dal ricordo del «demone che ha incontrato», e il cui tema, nella sua forma rapida, ringhia nell'orchestra su terribili dissonanze degli ottoni. José, ingenuo, crede ancora di sfuggire al pericolo, e rende per sua madre il bacio innocente di Micaëla. I ruoli sono invertiti, ma la musica è la stessa di prima, con lo stesso fascino. E anche con lo stesso difetto: il ruolo è troppo alto per il tenore, che gira tutto il tempo attorno al «passaggio» (verso il fa acuto) quando non ha, al contrario, questo re grave che suona così difficilmente.

N° 8 – Coro

Micaëla si allontana pudicamente mentre José legge la lettera di sua madre. Si sente bruscamente un gran baccano. Le sigaraie escono in disordine dalla manifattura, gridando tutte insieme, in modo che sulla scena non si capisce una parola di quello che cantano. Alla lettura, le loro parole richiedono un minimo di spiegazione. Carmen si è messa a litigare con una delle sue compagne, Manuelita, che parlava di comprare un asino. Carmen le risponde che una scopa le basterà. Mérimée qui è più preciso: «L'altra, ferita dalla risposta, forse perché si sente sospetta sull'articolo, le risponde di non accontentarsi di una scopa, poiché non ha l'onore di essere una zingara, e neppure figlia di Satana, ma che la signorina Carmencita conoscerà presto il suo asino, quando il signor Corregidor la condurrà a passeggiare con due lacchè al seguito». È un'allusione al castigo, infamante, col quale si faceva andare il condannato su un asino, dandogli dei colpi di frusta sulle spalle. Meilhac e Halévy hanno avuto il torto di credere che l'allusione fosse capita in Francia. L'essenziale è che Zuniga non capisce nulla di tutto questo chiasso, e manda José a indagarne la causa (Carmen ha sfregiato con un coltello la faccia di Manuelita). Nella versione definitiva, José torna con Carmen alla fine del pezzo. Originariamente questo avveniva durante il brano, e Bizet, malauguratamente tagliò un bellissimo passaggio, nel quale il tema della passione di José (quello che abbiamo sentito poco prima quando José aveva ricevuto il fiore gettatogli da Carmen come un sortilegio) era contrappuntato da quello di Carmen. Rimpianiamo questa soppressione che ci priva di un bel contrasto con l'animazione della disputa. È vero che il tema appassionato di José ritornerà alla fine del pezzo (sfortunatamente senza il tema di Carmen), con un magnifico contrappunto cromatico. E tutto si sentirà nella calma finalmente ritrovata.

Nella loro preoccupazione di addolcire le cose, i librettisti hanno fatto molto leggera la ferita che Carmen ha inflitto alla sua compagna. Si tratta comunque di un delitto, ciò che ci porta a una delle scene più saporite dell'opera.

N° 9 – Canzone e melodramma

Carmen in effetti ha deciso di non rispondere all'interrogatorio di Zuniga. Peggio, gli canticchia un canzone con affascinante insolenza. Guarda Zuniga, ma

la canzone è destinata a turbare il povero José. Un flauto nel grave, poi un violino solo sgranano ironicamente questa curiosa melopea, mezza orientale, mezza frigia che dà piccanti settime con l'accompagnamento:



Ex. 12

Henry Malerbe pensava alla musica zigana. Ma si sanno i rapporti che esistono fra questa musica e quella dei gitani spagnoli, della quale Bizet ci offre qui un riflesso, perfettamente in linea col suo carattere ironico, anche per il suo fiero disprezzo, che traduce molto bene il segreto che Carmen terrà per sé, e la sua intrepida bravata, fondata su un fatalismo assoluto. Due brevi allusioni sussurrate al tema del Destino (e dell'eroina) non ci lasciano alcun dubbio a questo riguardo quando noi le sentiamo alla fine del pezzo, come un discreto commento.

Ma ancora una volta, è con l'ironia che Carmen vuole pungere Don José e sedurlo. È perché Bizet utilizza come secondo elemento di questa scena, una canzone satirica spagnola, che viene da Ciudad Real. Winton Dean suppone che questo tema gli sia stato fornito da Sarasate. Ma Bizet ha messo un 6/8 danzante là dove l'originale era un 3/4.



Ex. 13

Ammiriamo anche la forza drammatica ottenuta con l'uso molto abile del «melodramma»: Zuniga parla sui pianissimi di un'orchestra trasparente, e solo Carmen canta, o piuttosto canticchia, ciò che le permette di appoggiarsi con enfasi sul si e il la diesis. Tutto qui può e deve restare molto leggero, e canzonatorio. Carmen si diverte perché sa già che non rischierà assolutamente nulla.

Ella canta anche nel dialogo che segue, con questa piccola bugia di farsi passare come Navarrese. Piccola bugia che è troppo grossa perché José la beva. Ma che importa? L'ingenuo brigadiere è già ammaliato. Farà tutto quello che ella vorrà.

N° 10 – Seguedilla e duetto

La Seguedilla è una danza spagnola con canto, composta di strofe precedute da

un preludio e inframmezzate di interludi strumentali (Bizet ne mette uno solo). Il suo ritmo è quello di un bolero rapido. Qui è ancora più rapido, come una serenata umoristica, con gli archi che suonano a chitarra. È molto spagnola, e tuttavia è interamente inventata da Bizet, che non è mai stato in Spagna e che non ha importato dal suo folklore che un piccolo numero di motivi. Si tratta qui dunque di folklore ricreato come si trova in Albeniz, Debussy o Ravel. Il colore locale, molto vivo in questo passaggio, passa dopo il senso drammatico, che ella individualizza ancora di più, poiché Carmen è una gitana d'Andalusia, con tutto ciò che implica la magia della seduzione.

Al di fuori del ritmo, questo colore è dato dal modo frigio, modo tipicamente andaluso, che ci disorienta nel ritornello, nella sua parte discendente.



Ex. 14

Una volta di più è il flauto nel grave, decisamente simbolo erotico, che presta al tema la sua calda sensualità. Le otto battute d'introduzione strumentale sono state del resto aggiunte dopo da Bizet, desideroso di rinforzare l'atmosfera di seduzione che impregna tutto il pezzo, e che è tradotta anche dal sorprendente capriccio delle più sconcertanti modulazioni: dall'inizio, questo falso fa diesis modale, poi re magg., sol magg. e do magg. che non è in realtà che un si min. frigio. Una gran parte del fascino di questa pagina è in queste finte, in questi trucchi che ci ingannano, e nello stesso tempo ci investono con un'ironia maliziosa di questi pedali falsamente rassicuranti, per una progressione cromatica perversa, di queste canzonature del flauto, di queste enarmonie inebrianti:



Ex. 15

Segnaliamo inoltre una curiosa coincidenza con l'inizio del quarto atto, in una situazione ben differente, ma che ha in comune col nostro passaggio una certa futilità e un carattere fortemente spagnolo nella musica.

ACTE I, N° 10
Carmen
J'ai des ga-lons à la dou-zai-ne,
Mais ils ne sont pas à ton gré

ACTE IV, N° 25
Carmen
Des é-cen-nais pour s'é-cen-tér!
Des o-rats pour gâ-ga-ter!

Ex. 16

E ritroviamo il flauto sensuale nel grave, che si permette un piccolo canone grottesco con Carmen, dice giustamente Winton Dean, quando ella si offre senza pudori a José:

Tito
Carmen
Qui veut mon é-moi? Elle od à pren-sûr

Ex. 17

Dopo le modulazioni in apparenza più folli, ma in realtà più abili, arriva il passaggio in cui José, stremato dal desiderio, accetta di liberare la prigioniera. Bizet in principio aveva scritto, come per il ruolo di Carmen più avanti

Ah! si je l'ai - - me, tu n'as-tu pas?

Ex. 18

Raoul Laparra ha raccontato che Bizet, «con una gentilezza toccante fino al deliquio, non poté resistere a «Questo mi farebbe tanto piacere» di Lhérie che gli chiedeva di fare un la diesis. Ed egli scrisse qui, «che trovava migliore la propria versione»:

Ah si je l'ai - me - Carmen, Carmen, tu n'as-tu pas?

Ex. 19

José non è ancora sicuro, ciò che mostrano alcune battute ambigue, tipiche di Bizet, con la loro progressione cromatica sul pedale di tonica, qui, pedale doppio, tonica e mediana. Ecco lo schema armonico:



Ex. 20

Progressione tipica di Bizet, ma l'origine è proprio in Beethoven, *Sonata in re minore per piano*, op. 31 n° 2, Finale, alcune battute di transizione piene di «misteriosa poesia» dice giustamente Alessandro Casella, che si trovano nella Coda e di cui ecco lo schema:



Ex. 21

«*Tu prometti*» ripete José. Carmen risponde evasivamente, con queste armonie equivoche. Ma ella sa di essere vincitrice, e canta a piena voce il ritornello che all'inizio era cantato in pianissimo, e termina questo pezzo così drammaticamente col suo pericoloso contro-si, difficile a non essere gridato da un mezzosoprano, ma Galli-Marie aveva una voce molto flessuosa, e un eccellente acuto, a differenza di queste pesanti cantanti, a volte anche contralti, che, dopo di loro, hanno troppo sovente interpretato questo ruolo falsamente lusinghiero.

N° 11 – Finale

Il collegamento del si min. della Seguedilla con il fa min. del finale, dà un salto di tritono molto rude. Bizet aveva scritto una piccola transizione modulante, a dire il vero senza alcun interesse musicale né drammatico, che ha soppresso per guadagnare tempo, non solamente nel computo dei minuti, ma nell'azione, che qui non si deve dilungare. Così abbiamo in successione una piccola fuga, piena di spirito e senza pedanterie, che Bizet ha ugualmente abbreviato, come pure ha tolto una ripresa della disputa delle donne, inutile poiché il soggetto della fuga è proprio il tema di questa disputa, con allusione del tutto sufficiente. E Carmen può ora ridersi di Zuniga sul ritornello dell'Habanera (in re bem.!). Ella attraversa la scena con un'andatura sciolta che i legni e gli archi gravi traducono in modo ammirevole, e scappa fra gli scoppi di risa della folla e soprattutto dell'orchestra, che balbetta di gioia sul tema della disputa.

Intermezzo

Il passaggio è chiamato così, e non Preludio al secondo atto. Il particolare ha la sua importanza: questa pagina non prelude a quello che segue, che è del tutto differente. È piuttosto una parentesi, per respirare, dopo un'azione assai tesa. Ma l'unità d'insieme è preservata, poiché questo intermezzo è basato sulla canzone del Dragone di Alcalà, che sentiremo più avanti, e che il suo carattere «militare», come diceva Nietzsche, rinvia nettamente alle scene del corpo di guardia precedenti.

L'elemento di varietà e rilassamento è conservato: si tratta di una piccola marcia umoristica, francamente caricaturale, in cui i fagotti all'unisono si sgolano nell'acuto, su un ritmo battuto sui discreti rataplan della gran cassa. Un leggero divertimento fa dialogare gli archi e i legni. Poi torna il tema, mormorato da un clarinetto nasale, contrappuntato da un fagotto beffardo, e va a morire in eco, come una strizzatina d'occhio. Infatti la scrittura è magistrale: l'orchestra impalpabile, il contrappunto raffinato: alla prima rappresentazione piuttosto fredda di *Carmen* questo pezzo fu una dei pochi a essere realmente applauditi, Fu anche bissato. E lo merita. Ma perché non anche gli altri?

SECONDO ATTO

N° 12 – Canzone boema.

La stamberga equivoca nella quale Mérimée fa preparare le sue fritture a Lilas Pastia è diventata, nell'opera, un locale sempre molto pittoresco, ma molto più scelto, e frequentato da eleganti ufficiali in buona compagnia. I nomi (assenti in Mérimée) sono i tenenti Zuniga e Andrès, quest'ultimo soppresso nella versione definitiva e rimpiazzato dal brigadiere Moralès del Primo atto, le gitane Frasquita e Mercédès. I soli nomi nella novella di Mérimée sono: Carmen, evidentemente, e Lillas Pastia (ruolo parlato). Delle zingare ballano durante la canzone. Esse si fermano durante i *couplets* e riprendono durante il ritornello, con un preludio orchestrale ripreso in riassunto come coda, e il cui tema, molto semplice, sui flauti non appare durante la canzone, se non nel corso del terzo *couplet*.

Questo piccolo tema non deve nulla al folklore. Esso è tuttavia tipicamente andaluso per la sua armonizzazione: quinte parallele che discendono per movimenti congiunti, in due tetracordi che costituiscono il modo frigio (con seconda diminuita), ma con una eccezione gustosa: si dirà che Bizet ha esitato a diminuire la seconda, perché pensava al modo minore classico, ma che, preso nella logica del modo frigio, egli sia, suo malgrado, ricaduto due volte nel fa magg., insolito nel sistema tonale, ma necessario nella prospettiva modale, e qui messo in evidenza dall'indicazione forte. Ecco lo schema armonico di questi due tetracordi che percorrono tutti i gradi (più uno, che sottolineiamo) della scala discendente di mi min.



Le *couplets* cantate cominciano con il procedimento caro a Bizet della progressione cromatica discendente su un pedale di tonica (mi), pedale che ritroviamo, immutabile, nel ritornello, dove si adorna di quinte parallele arditamente bitonali.

Ma la cosa più straordinaria di questa pagina non è là, ma in un enorme crescendo orchestrale, analogo a quello del *Bolero* di Ravel, rinforzato da un accelerando continuo (non di meno è così che va suonato), in modo che l'insieme dà un'animazione e un riscaldamento sempre più intensi, e un contagio irresistibile. Si deve essere presi da questa sensualità andalusa, questa ebbrezza gitana un po' magica, con i suoi accenti rauchi, il suo fatalismo o la sua malinconia impregnata di gioia, con un furore di vivere che ha qualche cosa di disperato. Eppure i primi spettatori non furono sensibili a questo effetto così ben riuscito. Forse furono scioccati dalle dissonanze molto crude, e sviati da questa trasposizione al secondo grado del *baile flamenco*. Perché, ad eccezione del tamburo basco, Bizet evoca

gli strumenti citati con altri mezzi. Non vi sono chitarre nell'orchestra. In quanto al sistro, questo ochetto antico conosciuto soprattutto nell'Egitto antico, non ha posto nella musica andalusa. Il libretto ha queste ingenuità. Ma non è stato questo a sviare i primi ascoltatori. È soprattutto un fenomeno strano, che si ritrova nella *Carmen*: la melodia di questa canzone è molto ruvida, e non sarebbe sufficiente a colmarci. L'armonia, il ritmo con le sue violente sincopi, l'orchestrazione, ecco che cosa ci importa. Ma tutto questo non è stato sufficiente a convincere un pubblico abituato a linee morbide e piacevoli. C'è la salsa, ed è sapiente. Ma non è che la salsa, ed essa qui ha più valore della carne. Le critiche non hanno interamente torto, in questo caso, di parlare di salmì senza lepre. Il realismo crudo di questa scena di genere è troppo sconcertante anche se ne viene riconosciuta la pertinenza. Ed è a passaggi come questo che doveva pensare un critico che scriveva: «Che verità, ma che scandalo!».

N° 13 – Coro

Bizet ha avuto ben ragione ad accorciare questo numero che non ha altro interesse che quello di mostrarci l'eccitamento causato da una supervedetta della tauromachia, e di richiamarci la fanfara gloriosa che Beethoven attribuisce ai suoi tre corni nel Trio dello Scherzo dell'*Eroica*:



Ricordiamo che Escamillo corrisponde in Mérimée a un personaggio molto più efficace di Lucas.

N° 14 – Couplets

L'aria del toreador ha fatto scorrere molto inchiostro. Si ripete spesso che Bizet avrebbe detto a Charles Lamoureux: «Ah! Essi vogliono della... lordura (egli avrebbe impiegato un termine più energico). Ebbene l'avranno!» «Essi» sono i librettisti, che esigevano in effetti una grande aria di bravura in questo posto.

Bizet, che non ci teneva, avrebbe finito per obbedire, e avrebbe teso il brano a Ludovic Halévy dicendogli: «Prendi! Ecco il tuo sudiciume». Ma Henri Malherbe fa notare giustamente che se Bizet avesse talmente detestato questo tema, non lo avrebbe ripreso nel Preludio, e in diverse occasioni nell'interno dell'opera. L'aria non è affatto signorile, è vero, ma non lo deve essere. Si tratta di dipingere un bellimbusto presuntuoso, *vedette* adulata e che ama veramente il suo mestiere, che pratica con reale coraggio. Escamillo ama raccontare le sue imprese; si fa pubblicità, dice giustamente Oeser. Non ha bisogno di farsela, perché è molto

illustre. Ma farsela gli fa talmente piacere! Anche al pubblico che sempre (anche alla prima) ne ha fatto un trionfo di quest'aria così riuscita, nel suo candore pieno di fatuità. Del resto, l'istrionismo che egli esprime così bene non è affatto, localmente, senza pericoli: la frase «*car avec les soldats*» («perché con i soldati»), e le sue riprese, discendono fino al re bem. grave, in un'orchestra assai piena, con 4 corni e 2 trombe, ciò che è piuttosto malagevole per un baritono. È vero che il primo interprete del ruolo, Bouthy, aveva una voce molto estesa, e ciò spiega quello che, altrimenti, sarebbe una semplice topica nella scrittura vocale, la sola nella *Carmen* o giù di lì. A meno che uno non consideri questa discesa spinosa come il simbolo dei pericoli coraggiosamente affrontati dal torero... Questa difficoltà non è d'altronde la sola in quest'aria di bravura, nei due sensi della parola, della quale Nietzsche diceva che non poteva più essere caratteristica.

L'orchestra è scintillante, come una festa al sole. Trionfale anche, con questo ritmo di polacca agli ottoni, che sarà a 4 tempi nelle *couplets*. I dettagli gustosi abbondano: scale di sensta nei legni e negli archi (con i violoncelli), tremoli del triangolo, colpi di timpani perentori. Nel passaggio «*car c'est la fête du courage*» («perché è la festa del coraggio»), Nietzsche sentiva muggire il toro (al terzo trombone)



Ex. 24

Il ritornello in fa magg., è la marcia che sentiamo nel preludio (e costituisce il tema del Toreador). Ma la coda si aggiunge delle settime piacevoli, nelle quali Escamillo e le ragazze tubano sulla parola «l'amour», Carmen avendo diritto a un'ottava aumentata per segnalare la sua importanza, e il suo prossimo legame con il toreador. Per il momento ella gli consiglia tranquillamente di attendere. Il bellimbusto aspetterà la sua ora, molto sicuro di sé.

L'uscita di Escamillo avviene in mi magg., al posto del fa magg. precedente. Questa curiosa anomalia si spiega per il fatto che all'inizio gli amici di Escamillo riprendono all'unisono il ritornello, che era un po' alto per i bassi. I cori, essendo stati innalzati prima delle prime ripetizioni (per ragioni di messa in scena), sono stati trasposti a questo passaggio in fa, che non toglie nulla alla grazia delle imitazioni canoniche che terminano con discese cromatiche sul pedale di tonica, care a Bizet.

Questa conclusione discreta e misteriosa, descrivendo l'uscita di un personaggio così spettacolare, prepara anche la scena parlata seguente, nella quale ci si esprime per sottintesi. Occorre occuparsi degli «affari d'Egitto», espressione presa a prestito da Mérimée, e che allude alle occupazioni degli zingari che riguardano solo loro stessi. Così facciamo la conoscenza del capo dei contrabbandieri,

chiamato il Dancairo, parola del gergo che significa quello che gioca per un altro e con il denaro dell'altro. Egli è, col suo aiutante, il Remendado (il «ricordato» o il «chiazato»), quello che passa il suo tempo a strillare, e che è un elemento di comicità, indispensabile all'equilibrio dell'opera. Poiché gli zingari qui sono dei personaggi buffi, e non sono altro che dei contrabbandieri. In Mérimée, sono molto di più: ladri, che fanno derubare le loro vittime mediante Carmen, e al bisogno anche assassini. E alcuni anche mostruosi, come il marito di Carmen, Garcia le Borgne, che non esita a finire il Remendado ferito per facilitare la fuga dei contrabbandieri inseguiti dai soldati. Fortunatamente nell'opera non si parla di lui se non per il fatto che fa dei suoi compagni dei banditi d'operetta. Il tragico qui è altrove, ed è abbastanza intenso perché una diversione comica sia la benvenuta, soprattutto quando è così simpatica come quella cui assistiamo.

N° 15 – Quintetto

Questa pagina, una delle migliori dell'opera, è prima di tutto una sorprendente riuscita musicale, nella più pura tradizione dell'opera buffa. Lo stesso Mozart non avrebbe potuto forse disapprovare il suo spirito frizzante, la sua leggerezza, la sua vitalità, la sua trasparenza orchestrale così equilibrata, né la sua meravigliosa economia di mezzi. È una sorta di Scherzo, in rimo di tarantella molto rapida, a 6/16. Ma non è un capolavoro che interrompe l'azione: al contrario la fa procedere, e questo delizioso divertimento non ci fa perdere tempo. Non è dunque un pezzo da concerto, che i protagonisti cantano schierati nella parte anteriore della scena. Mahler non aveva torto a far sedere i cinque personaggi attorno a un tavolo: ci si informa, si fanno piani, si discute. E la forma musicale si adatta in modo mirabile a questa piccola conferenza di uno stato maggiore: in sintesi, un Rondo con una introduzione che fa il punto della situazione, un ritornello che espone il principio poco morale dell'azione (l'utilizzo delle donne in affari loschi), un divertimento in cui Carmen si rifiuta di partecipare alla spedizione perché è innamorata, malgrado le ironiche suppliche dei suoi compagni, e infine la riesposizione del ritornello, il cui principio generale mette tutti d'accordo, almeno teoricamente.

In aggiunta ai quattro piccoli temi, il cui valore musicale coincide esattamente con il senso teatrale, Bizet va dunque a costruire in modo molto solido questa affascinante quintetto nel quale nulla è di peso. All'inizio una scala ascendente nel flauto, che indica l'ingegnosità e la vivacità di spirito dei complici (tema A)



Poi viene l'esposizione dei fatti (tema B)

Le Diable

Nous avons ca- tché me af- lu- re

Ex. 26

Tema semplice, narrativo, ma con alla fine un curioso melisma che suggerisce che l'affare in questione non è molto ortodosso. Così la frase è discreta, e resta in sospeso sulla dominante. La donna vogliono saperne di più: è il tema dell'interrogazione, saltellante su un ritmo giambico, immagine della curiosità (tema C)

Mescolti

Est- ce - le bon - ne - di - tes - nous?

Ex. 27

La risposta degli uomini non fa che stimolare la curiosità delle donne, meravigliate del fatto che ci sia bisogno di loro. Il perché loro ha luogo sul tema interrogativo (tema C), e il «*De nous?*» – «*De vous*», giambici, si collocano sulla scala dell'ingegnosità (tema A) sui legni. Domanda e risposta si uniscono allora nella divertente sorpresa di una cadenza interrotta

Les femmes: Quel vilain a - veu - le - s'ont de - vanté?
Les hommes: Quel vilain a - veu - le - s'ont de - vanté?

Ex. 28

E il ritornello annuncia in fine questa prima verità: l'astuzia senza scrupoli attribuita alle donne. È il tema della scaltrezza (tema D)

Le Diable et le Roussois

Quand il s'a - git de l'un - pe - rie,
De - da - pe - rie. De - vo - le - rie.

Ex. 29

Questo tema poco morale è prontamente contrappuntato dalla scala ascendente dell'ingegnosità (tema A) che così ne dà la spiegazione ironica, che tutti comprendono: «Non siete di questo parere?» domandano gli uomini sul ritmo giambico interrogativo (tema C). Esse sono di questo parere, e uniscono la loro voce a quella dei complici, sia in un canto omofono, sia con graziosi contrappunti decorativi. Le trombe e i timpani, che non hanno giocato un ruolo importante dall'inizio del brano, punteggiano fino alla fine della prima parte di questo Rondo, che ne è l'introduzione e il ritornello.

Successivamente viene il divertimento, motivato da un piccolo colpo di teatro (Carmen non parte), e costruito evidentemente sul tema dell'astuzia (tema D), fino al momento in cui Carmen annuncia che spiegherà le sue ragioni (tema dell'esposizione dei fatti, Tema B), ciò che stimola la curiosità (tema giambico dell'interrogativo, C). Queste ragioni sono una sorpresa per i suoi interlocutori. E lo sono ancora più per noi, perché Carmen interrompe bruscamente tutto questo allegro cicaliccio con una frase dalla poesia così intensa e così semplice, uno dei tocchi più sottili di Bizet, dice con ragione Winton Dean:



Ex. 30

Un tocco minuscolo, in effetti, e il vortice riprende subito dopo, ma l'essenziale è stato detto e toccato profondamente. Carmen non solo è una donna fatale; ha anche un cuore, capace di una tenerezza infinita.

Di chi è innamorata? Si avrebbe scrupolo a porre una domanda così ingenua, così certa, come Oeser, non avendo avuto l'idea aberrante che si tratti di Escamillo, con il quale Carmen non ha scambiato che qualche parola. Di fatto aspetta José. Un tal controsenso metterebbe per terra tutto l'intrigo, e attribuirebbe all'eroina una fedeltà che non è nelle sue corde. E non si vede in che cosa il suo amore per Escamillo, che in tutti i modi è partito, le impedirebbe di andare con i suoi compagni, quando ciò che la trattiene è precisamente il fatto che essa aspetta José, come spiegherà poco dopo.

Mi scuso di sfondare delle porte aperte, che, sembra, non lo sono per tutti, e arriviamo alla seconda parte di questo divertimento, consacrato alle suppliche ironiche dei contrabbandieri per far tornare Carmen sulla sua decisione, cantate con molta leggerezza, come conviene a gente di spirito: guardate questa nona che si risolve sull'accordo perfetto a causa del ritardo ellittico delle sue due note superiori, come se non fosse successo niente:



Ex. 31

Guardate come la scala dell'ingegnosità (tema A) ronza sulla risposta negativa di Carmen, in modo che sembri dire: non è d'accordo per il momento, ma in fondo si comprende benissimo. Infatti il tema dell'astuzia femminile (tema D) invade

a poco a poco l'orchestra, fino alla riesposizione del ritornello, dove esso viene bisbigliato dai cinque complici all'unisono, sigillando il loro accordo, almeno di principio.

Sempre per principio, il Dancairo vuole comunque far prova della sua autorità, pretesto alla comica romanzina al suo aiutante, il Remendado. Ma quando si sente la voce di José che si avvicina, il capo propone una soluzione azzardata: Carmen convinca il suo dragone a unirsi a loro.

N° 16 – Chanson

Quest'aria di José, cantata a cappella dietro le quinte, è servita per l'intermezzo che precede il secondo atto. Ma ha conosciuto una prima versione molto differente di quella definitiva e molto meno bella. Cosa curiosa, essa è stata all'inizio accompagnata dall'orchestra, che citava tre volte, in un intermezzo andante, il motivo di Carmen. Quello che Bizet ha conservato soprattutto di questo abbozzo, è il ritmo di «galop» alla Offenbach, che presto diventa assai fastidioso.



Ex. 32

Bizet ha allora interamente soppresso l'orchestra, e questo non senza porre problemi di intonazione. Il bravo Lhérie, primo interprete di Don José, era incapace a cantare in modo giusto senza accompagnamento. Così Bizet chiede al giovane d'Indy di tenere la parte dell'harmonium dietro la scena, al momento di quest'aria... a cappella. Seguendo il racconto pittoresco riportato da Marc Delmas, Bizet avrebbe detto: «Qualche vagito d'harmonium sosterrà la sua musicalità che fa difetto e gli darà, con l'indispensabile sicurezza, la speranza di essere un giorno capace di sapere il solfeggio!». Non siamo affatto sicuri che certi tenori d'oggi non utilizzino innocenti sotterfugi, che d'altra parte non si sentano affatto in sala.

Dal momento che Don José è venuto a trovare Carmen, il dialogo che segue cita fedelmente Mérimée, anche quando Carmen dice «*Je paie mes dettes*» («Pago i miei debiti») (qui essa li pagherà più tardi)! Un dettaglio molto divertente di Mérimée è tuttavia stato cambiato. Nella sua prima versione, la nostra opera faceva utilizzare a Carmen dei pezzi di piatti rotti da lei, per servirsene come castañuelas. E il duetto seguente aveva questo testo: «come faccio suonare i miei pezzi di maiolica», al posto della versione attuale «*comment je sais moi-même accompagner ma danse*» («Come so accompagnarmi nella danza»), che è meno buono. Ma si è dovuto constatare che è impossibile in scena far danzare una cantante con tali accessori. Così le si sono fatte trovare le sue castañuelas, affinché ella possa

suonarle o far sembrante mentre lo strumento è suonato nell'orchestra. Ed è sicuro che aggiunge molto colore alla scena. Cosa curiosa, è il solo punto della partitura dove appaiono le *castañuelas*. Non vi sono neppure nell'intermezzo prima del quarto atto, dove tuttavia ce le si aspetterebbero...

N° 17 – Duetto

È solamente dopo le prime due rappresentazioni che Bizet aggiunse le due prime battute di questo pezzo, con il loro seducente disegno di flauti, decisamente per lui gli strumenti erotici per eccellenza. Erotismo qui necessario, poiché Carmen eseguirà la sua danza di seduzione, il cui pretesto è di consolare la gelosia di Don José, che ha saputo che lei ha danzato per gli ufficiali.

In tutta la partitura di Bizet, non vi è che una dozzina di passaggi, estremamente brevi, indicati *Recitativo* (tutti gli altri sono di Guiraud, scritti dopo la morte di Bizet). Questo, senza essere più lungo, è più recitativo degli altri, per la sua solennità da Grand-Opéra, motivata dalle parole («*en votre honneur, seigneur*»). Il «Io comincio!» (tonica-dominante) annuncia l'importanza di quello che seguirà, e contrasta comicamente con il tema pieno di sensualità canaglia che canta Carmen danzando. La volgarità della situazione non rivelata che per un bell'a solo di *castañuelas*, e soprattutto per lo straordinario contrappunto delle trombe che in lontananza suonano la ritirata: contrappunto il cui evidente valore musicale è rinforzato dal senso drammatico, poiché questo richiamo all'ordine per Don José è come il perno di tutto il suo destino, e attraverso di lui, anche di quello di Carmen.

Senza troppo forzare le cose, possiamo vedere in questo insolito contrappunto (trombe e *castañuelas*, marcia militare e danza sensuale) il simbolo stesso dell'opera: unione contro natura, dramma del malinteso. Carmen all'inizio non capisce che José se ne vuole andare. Una lunga tenuta del clarinetto su una nota grave, traduce genialmente la sua meraviglia. Dopo investe José con la sua feroce ironia. La sua naturale sguaiataggine si mostra con il furore con cui ella si accanisce sul povero «ragazzo». Bizet stesso si è reso conto che non aveva bisogno di andare troppo lontano. Ha soppresso un passaggio in cui Carmen ripete parodisticamente le proteste d'amore di José, aggiungendovi dei gemiti del violino più veri di quelli naturali. Ma dopo la parodia sarcastica, ecco la sincerità dell'emozione: la bella frase «il fiore che mi avevi gettato». Un a solo di corno inglese (strumento raramente usato nella partitura) l'introduce sul tema del destino, qui trattato con dolcezza espressiva. Questa pagina non è un'aria, e non è destinata a farne l'effetto. È piuttosto una confidenza mormorata nel fondo del cuore, nella quale sembra che la musica non si possa accordare con altre parole. E tuttavia, non è niente: essa, fino a «sì, rivederti», è di fatto un prestito preso da un'opera comica incompiuta, *Grisélidis* (1870-71), in cui è lo schizzo di un'aria di bari-tono (!) su delle parole d'amore, ma molto differenti, nelle quali la donna amata è paragonata alla stella che il pastore vorrebbe rapire. Mistero dell'espressione

musicale, che dimostra che l'arte dei suoni è un linguaggio molto più generale di quello della parole.

La Coda va ancora più lontano come intensità, e anche nei tempi, poiché Witton Dean ha ragione di trovarvi un riflesso molto netto di Čajkovskij, nel secondo tema del primo movimento della *Sinfonia Patetica* (1893), nel quale si sente lo stesso slancio d'amore disperato. Lo schema melodico e armonico è lo stesso.



Le sola differenza importante è che al *fortissimo* disperato di Čajkovskij corrisponde in Bizet un piano confidenziale, che diminuirà fino a un *ppp* sul contro-si bem. del tenore, con un effetto magnifico e molto difficile, che la maggior parte dei cantanti non sanno fare.

La fine è più che ellittica, con una cadenza di tre accordi completamente estranei alla tonalità, e della quale il meno che si possa dire, oltre alla sua forza di disorientamento, è che non ha nulla di ortodosso.



La vedova di Bizet ha raccontato a Henry Malherbe che all'intermezzo, il direttore dell'Opéra-Comique, Du Locle Delaborde (figlio naturale di Alkan e grande amico di Bizet), molti musicisti e il direttore del canto Soumis avevano supplicato Bizet di sopprimere questa cadenza. Ma non se ne fece nulla; per questa volta, Bizet suona bene, e guarda questo finale così poetico che, sembra, abbia scioccato il pubblico per la sua arditezza, tuttavia molto espressiva, e che dipinge così bene lo smarrimento di José, ballottato da un destino che lo domina.

La collera di Carmen contro il suo «canari» si è calmata. È rimasta toccata dalla emozionata dichiarazione del suo innamorato, o solamente avida di raggiungere un fine interessato? Fare in questo modo la domanda, sarebbe disconoscere il carattere prima di tutto illogico dell'eroina, unicamente preoccupata della sua

libertà e del suo capriccio del momento. Qualunque cosa sia, ella si ricorda dei consigli che le hanno dato gli altri contrabbandieri: approfittare della situazione per reclutare l'ingenuo soldato. Carmen ci prova. Diventa seducente, mentre un'orchestra molto dolce ritma la cavalcata ubriacante proposta all'immaginazione del giovane, con questi frequenti pedali che dicono dell'ostinazione della gitana, e le esclamazioni sbalordite di José, che cerca di resistere alla tentazione. Un flauto seduttore prolunga il sogno su un tenue dei corni che hanno avuto torto di considerare come una terza e una quarta: il basso è perfettamente dato, ma subito dopo lasciato, e vero, ma prolungato almeno nello spirito degli ascoltatori.

Il senso del dovere di José è vicino a rovesciarsi, ciò che ci è confermato dalle armonie conturbanti, come quelle di poco prima, alla fine della sua "aria", armonie molto vicine a quelle di Debussy (inizio della *Damoiselle élue*) con la loro modalità, le loro false relazioni di tritono, le loro «ottave nascoste»

Ex. 35

È un peccato che queste armonie così poetiche (e così profetiche) siano interrotte da una settima diminuita molto convenzionale, che annuncia la scena di coppia che ricomincia. José vuole partire; Carmen non lo trattiene e lo insulta piena di odio. Il dovere ha il sopravvento. In quel momento bussano alla porta. Silenzio.

N° 18 – Finale

È Zuniga la cui ostinazione galante per Carmen rovescia la situazione. Egli canzona la gitana sullo stesso tono faceto con il quale sarà canzonato egli stesso più tardi.

Ex. 36

È evidentemente meno mondano con José. L'inizio di una loro rissa (nel racconto di Mérimée José uccide freddamente il suo ufficiale) è interrotto dall'arrivo dei contrabbandieri che li separano, e tengono a bada Zuniga, con un'ironia gustosa, degna del miglior stile buffo. Flauti piccanti, un fagotto beffardo, i canoni serrati e le seste soavi del Dancairo e del Remendado ravvivano questo piccolo quadro, in cui ciascuno fa vista di divertirsi, mentre è molto serio, poiché bisogna tenere a bada Zuniga prigioniero affinché non veda dove vanno i contrabbandieri.

Ma si resta fra gente di mondo.

José è ora compromesso definitivamente. È obbligato a disertare e a congiungersi ai fuorilegge nella loro vita errante e immorale. Il «tu lo farai» di Carmen è una magra consolazione, ma José fa buon cuore contro la cattiva sorte, e unisce la sua voce a quella degli altri per celebrare la sua nuova vita, sul galoppante tema con il quale in precedenza Carmen cercava di tentarlo, e che Nietzsche aveva ragione di considerare come un tarantella, con tutto quello che ciò implica di allegria meridionale. Gli affari seri sono rimandati a domani.

Intermezzo

Questa pagina, molto poetica, che traduce la calma della notte stellata, all'inizio era destinata a l'*Arlesienne*, ma può, in effetti emigrare molto bene dalla Provenza all'Andalusia. Ha conservato della sua eventuale origine, la leggerezza dell'orchestra (si sa che Bizet non aveva a disposizione che 26 strumenti per l'*Arlesienne* al momento della prima): flauto e arpa all'inizio, ai quali si aggiungono un clarinetto e degli archi solisti. A poco a poco l'orchestra si arricchisce, ma guardando tutta la sua trasparenza, quello che è più notevole è che il pezzo è costruito in modo contrappuntistico. Ma nulla turba la serenità di questa magnifica evocazione, neppure le arditezze armoniche, così equilibrate, condotte per l'incontro delle voci: sfregamenti di seconda dovuti a dei ritardi o anche a doppie appoggiature, le due voci seguendo i loro cammini melodici indipendenti.

Questo profumo di natura, dovuto alla scioltezza e alla grazia delle linee, ci riempie di più che non se fosse dissolto per così dire, nella pace delle cadenze, dove il basso discendente per gradi congiunti per raggiungere senza fretta una dominante liberatrice. Questa discesa rappacificata dei bassi si trova già alla fine del coro delle sigaraie (N° 4). È ancora più poetica qui per il caloroso lirismo che precede; e che mostra l'ampiezza del soffio melodico di Bizet. Aggiungiamo che è la seconda volta nell'opera che appare il corno inglese, ciò che permette dei gustosi scaglionamenti di registri.

ATTO TERZO

N° 19 – Sestetto e coro

Dopo il sogno incantatore, la realtà amara. Un'alba foriera di dubbi segue una notte stellata, e sveglia i contrabbandieri accampati nella Sierra. L'orchestra accompagna bene la loro marcia appesantita dal sonno. In contrasto con il quadro idilliaco che ci era stato fatto alla fine del secondo atto della loro vita libera, il loro coro ci mostra le loro preoccupazioni e i pericoli cui sono esposti, con questa straordinaria successione di settime diminuite e di quinte aumentate, nettamente atonale:



Ex. 37

Il sestetto dei solisti è non meno consapevole del pericolo, ma lo affrontano con più audacia. Ma il cuore resta pesante in questo piccolo sinistro giorno, e le voci si uniscono sul ritmo nello stesso tempo fatale e affaticato di questa marcia che non è lontano dall'essere una marcia funebre.

Dal punto di vista scenico, bisogna riconoscere che vi è qualche cosa che non è completamente chiaro. Nella prima versione, la scena si svolge di notte. I contrabbandieri vengono con i loro carichi, e il Dancaïro li autorizza a dormire, mentre egli va ad assicurarsi del possibile passaggio della mercanzia. Ma il seguito dell'atto comporta evidentemente che sia giorno: la scena di Michaëla e quella di Escamillo sono incomprensibili altrimenti. Michaëla entra in scena dopo che i contrabbandieri sono usciti, e vede José a cento passi. Per risolvere questa piccola contraddizione, occorre ammettere che si faccia giorno poco dopo il levarsi del sipario, e che la spedizione notturna dei gitani si verifichi in realtà al mattino presto, quando la sentinella della notte è ancora di guardia. Fortunatamente, questa leggera difficoltà non cambia nulla dell'atmosfera musicale. L'importante qui è questo momento di scoraggiamento alla fine della notte, quando i nervi sono vicino al cedere, e che si trova anche nel dialogo parlato fra Carmen e José, lui disgustato dal suo nuovo mestiere, ella rifugiandosi nel suo fatalismo che le dà, agli occhi di José, un'aria diabolica.

N° 20 – Trio

Questo fatalismo dà tutta la sua tragica grandezza al celebre Trio delle carte, uno dei vertici della partitura. Il curioso piano tonale di questa pagina così originale segue strettamente l'azione: la min. mentre Frasquita e Mercédès preparano

le carte, fa magg. mentre le interrogano, la min. quando le leggono, ponte modulante per Carmen, poi fa min. funebre per la sua meditazione sulla sorte, e infine ripresa del fa magg. dell'interrogazione delle carte.

La min.: tono sognato per la sorte delle filandiere dell'inizio, nel quale Raoul Laparra aveva ragione di vedere un'analogia con le Parche, che filano il destino con indifferenza.

Ma occorre ammansirle, quello che fanno Frasquita e Mercédès, con una «grazia mozartiana» (Nietzsche) nella frase in fa magg. dalle armonie gustose:



La min. ritorna al risultato della consultazione, conformemente al carattere sentimentale della prima e interessato della seconda. Ma esse ne vogliono sapere di più, sul tema mozartiano della domanda sorridente.

Carmen si impadronisce della carte, e subito dopo il tono cambia con il turbinio cattivo del tema del Destino, e del terribile fortissimo degli ottoni. E c'è la pagina così impressionante nella quale Carmen constata il carattere inevitabile della sorte predetta dalle carte, con questa ossessione della morte della quale non si sa se bisogna ammirare di più il tragico accasciarsi o l'estrema semplicità di questo arioso: «semplicemente e molto egualmente» prescrive Bizet. La declamazione è sobria, quasi sempre per gradi congiunti, sostenuta da accordi pesanti, sul primo e sul terzo tempo di ogni battuta, nelle quali si sente il peso schiacciante di un destino che ci stritola. Gli interventi degli ottoni nel grave hanno qualche cosa di spaventoso nella loro sobrietà, e Nietzsche trovò terrificante anche l'accordo bruscamente maggiore (per poco tempo!) con rullio dei timpani sulla «carta spietata». Il disegno cromatico finale, (con gli ottoni) ci fa scendere in un abisso dal quale occorre tutto il genio di Bizet per farci uscire così agevolmente, per ritrovare il «tema mozartiano», il cicaleccio così grazioso delle due signorine ottimiste, il «tema delle Parche», in maggiore, mentre Carmen non può ripetere che la sua ossessione della morte. Ma c'è comunque il tema del Destino, sugli archi gravi, che ha l'ultima parola in questa pagina piena di grandezza.

N° 21 – Pezzo d'insieme

Ciò che segue è tutto differente. Dopo la tragedia greca, torna l'opera buffa piena di spirito, ma senza volgarità, che permette a Bizet di metterci davanti a un contrasto molto vivace, come Shakespeare e il dramma romantico avevano fatto prima di lui.

Gli uomini vogliono far passare il contrabbando. Ci sono tre doganieri che controllano la breccia. Ma c'è il rimedio: le donne si sacrificheranno, senza sof-

frire, e sapranno ben reciare la parte delle innamorate. Da qui un piccolo pezzo d'assieme pimpante, in ritmo di marcia, ma nella tonalità insolita di sol bem., che gli dà un profumo raro, così come anche dei contrappunti divertenti:

Quart
Tenor - contralto
(Tenor/Contralto)
miser, c'est moi - tre af - fa - re!

Ex. 39

e finezze armoniche poco ortodosse

l'atroc - le - jure - et - ti - u - vant

Ex. 40

e anche una scala discendente per toni interi che è molto sfrontata

Proscritto
Eh - u - vant! mar - chons! af - fons - tan - a - vant

Ex. 41

Queste maliziose trovate, come anche una Coda in canone, nella quale ogni voce fugge come in punta di piedi, fa di questo piccolo gioiello il *pendant* (anche se meno sviluppato) del meraviglioso quintetto del secondo atto, ma perfettamente adattato alla nuova situazione. Eppure questa pagina scherzosa all'inizio era destinata a l'*Arlesienne* con parole del tutto differenti «per mietere il vermiglio»: nuova prova della facoltà plastica della musica, in mani abili come quelle di Bizet.

N° 22 – Aria

Partiti i contrabbandieri (salvo José), ecco Micaëla, non molto rassicurata, che si è fatta accompagnare in questo covo di briganti. La sua aria, che Nietzsche trovava troppo sentimentale, e nella quale ella cerca di lottare contro la sua paura, non merita forse il disprezzo nel quale la si tiene troppo sovente. Il recitativo che la precede, e che la solennizza inutilmente, è di Guiraud, e non può dunque essere rimproverato a Bizet che, al contrario, ha saputo dare a questa pagina (tranne che nell'allegro centrale) una unità di tono, fatta di intimità e soprattutto di purezza, per fare contrasto col personaggio diabolico di Carmen. Segnaliamo, peraltro, quello che è il terzo e ultimo passaggio in cui interviene il corno inglese. Ma non

vi è un ruolo melodico come in «il fiore che mi gettasti» e nell'intermezzo che precede il terzo atto. Qui serve solamente per colorare l'armonia, con una tinta più dolce e più scura.

L'aria comincia con un bel assolo del corno, con altre tre corni, un trombone e piccoli rullii dei timpani, il tutto molto dolce, in una curiosa reminiscenza del *Secondo scherzo* di Chopin.



Seguiti dai legni e dai corni, gli archi accompagnano in sordina, con arpeggi barcollanti e molto «*fin de siècle*» dei violoncelli, la confessione di paura che prova Micaëla. La sua dolce preghiera è conclusa da un altro bel assolo del corno, che ci ricorda anche qualche cosa. Ma questa volta non è una reminiscenza, poiché la frase in questione si ritroverà nel secondo atto della *Manon* nove anni più tardi (dopo aver dato un bel controcanto verso la fine di questa aria):



Passiamo sulla parte centrale di questo brano, con la sua inutile magniloquenza e il suo contro-si naturale, che tuttavia ha assicurato il suo successo, e ritroviamoci con la gioia della armonie soavi della riesposizione che termina pure con un assolo di corno, ma molto differente dai due precedenti: una semplice fanfara lontana e poetica, nella quale si vede che Bizet non aveva affatto bisogno di ripetersi; anche in una pagina così semplice come questa, nella quale non ha fatto particolari sforzi per innovare.

È stato detto che Micaëla è un personaggio inutile, ed è certo che nel romanzo di Mérimée non se ne sente la mancanza. Ma in un'opera non è la stessa cosa. Sulla scena c'è bisogno di contrasti che non sono necessari in un racconto, dove l'arte di colui che racconti vi provvede. Nel teatro musicale, bisogna vedere e sentire, e il personaggio talmente fosco come quello della *Carmen* deve avere un contraltare nella dolce persona di Micaëla, che le dà valore nel contrasto. È una diversione, che ci fa riposare prima delle violenze delle quali ben presto saremo testimoni. E l'aria di Micaëla non è nulla di più di un antipasto; venendo dopo i due pezzi precedenti, completa quello che si potrebbe chiamare i tre aspetti della seduzione femminile: diabolica con *Carmen*, che conduce alla tragedia; futile, con *Frasquita* e *Mercédès*, che porta alla farsa (il pubblico ama sempre veder picchiare il commissario, e si diverte quando vengono infiocchiati i doganieri);

poetica e pura con Micaëla, che ha perduto al momento il proprio potere a causa dei «maledetti artifici» di Carmen, ma che ha avuto prova del suo fascino tanto con José che con i soldati del primo atto. La sua sostituzione da parte di Carmen è dunque dovuta a un imbroglio (la magia) o, meglio, a un malinteso, che è, in un certo senso, il centro stesso di questa strana opera. E Bizet ha saputo trovare i color toccanti, che determinano qui un contrasto benvenuto, e che sono così convenienti allo spettacolo della bellezza innocente, vittima di un destino ingiusto che è il soggetto stesso dell'opera, poiché è esso, in somma, che rappresenta il grande malinteso.

Si afferma che questa aria sia stata scritta in principio per *La coupe du Roi de Thulé*, e successivamente per *Grisélidis*. Come per l'intermezzo del terzo atto, si deve trattare di una tradizione di dubbia autenticità, e qui senza un grande significato musicale.

N° 23 – Duetto

Dopo questa pagina sognante, l'azione riprende i suoi diritti. Tutto avviene con grande velocità: Micaëla vede da lontano Don José, che spara un colpo di fucile. Si nasconde ed entra in scena Escamillo. È a lui che era diretto il colpo di fucile, e che l'ha scampata bella, ciò che non gli impedisce di conservare tutto il suo sangue freddo. Vedendo José per la prima volta, gli racconta che, conducendo i suoi tori per la corrida di Siviglia, ha fatto una deviazione per venire a trovare la donna che ama: Carmen. Notiamo la seconda aumentata, che la definisce, come nel tema principale (quello del Destino).



Ex. 44

Winton Dean annota giustamente il commento ironico del violino solo, quando Escamillo racconta a José, che non conosce, che Carmen non ama più il suo soldato disertore. Don José, furioso, si fa conoscere, e provoca il suo rivale a un duello al coltello (navaja).

Qui si pone un taglio infelice che, secondo Michel Poupet, sarebbe già stato fatto da Bizet ancora in vita. Nella prima versione, il duello si sviluppa in due tempi: Escamillo all'inizio ha la meglio, ma risparmia il suo rivale, poi scivola e il suo coltello si rompe. José fa per ucciderlo, quando Carmen trattiene il suo braccio. Drammaticamente, questa versione è la sola plausibile. Essa mostra la generosità del toreador, come anche il suo esibizionismo, e la sua sufficienza di *vedette* cui riesce tutto. La soppressione rende assurda la replica di Escamillo nel finale: «*nous sommes manche à manche, et nous jouerons la belle*» («siamo alla pari, e faremo la bella») (Non possono essere alla pari, visto che non ci sono stati due scontri, ma uno solo). In più, il passaggio che si è avuto il torto di sopprimere,

mostra bene il carattere di Escamillo, che avverte José «come amico» che la sua guardia navarrese non vale nulla, e tiene a mostrare la sua superiorità permettendo al suo avversario, che tiene in sua balia, di prendersi un attimo di respiro prima della ripresa del combattimento.

Anche musicalmente queste 79 battute sono degne di essere conservate. Se il ritornello «mettetevi in guardia» è evidentemente lo stesso nei due episodi, il passaggio centrale ci vale qualche bell'accento: lampi di quinte diminuite, che montano ferocemente verso l'acuto, tenuta glaciale dei corni, brevi esplosioni degli ottoni, disinvolta maestà degli archi e note puntate sul trionfo modesto del torero, che ha come mestiere quello di colpire il toro, non di trafiggere il cuore di un uomo. Malgrado la sua relativa lunghezza questo bel passaggio, indispensabile all'azione, dovrebbe essere reinserito in tutte le buone rappresentazioni di *Carmen*. D'altra parte è nella registrazione di Frühbeck di Burgos.

N° 24 – Finale

Gli avvenimenti ora precipitano ancora più velocemente, ed è perché questo Finale di rimbalzo si concatena col pezzo precedente. Fermando il braccio di José, Carmen ha dunque salvato la vita di Escamillo, che ringrazia senza perdere nulla della sua dignità, con una bizzarra modulazione (sostituita a piacere) da sol bem. a si bem. La prima versione comportava la breve interiezione, ma quanto espressiva, nella quale Carmen lascia vedere la sua emozione!



È un peccato che questo grido del cuore sia stato soppresso (da Guiraud, secondo Oeser). Questo non impedisce a Escamillo di continuare a svolgere il suo ruolo, pieno di fatuità, di bellimbusto sicuro di sé e di *vedette*, ruolo che gli serve per invitare Carmen alla corrida di Siviglia, dove è certo di trionfare. Egli esce su una magnifica citazione del suo tema del Toreador, in un ammirevole contrappunto affidato in origine a 4 violoncelli soli. Bizet ha avuto torto in seguito di ritoccare la strumentazione: tutti i violoncelli divisi in due, e inutilmente appesantiti dalla viole, i clarinetti e i fagotti. È evidentemente più facile per una buona intonazione del pericoloso passaggio in re bem., ma quanto meno musicale!

Micaëla è coperta, nascosta dietro una roccia. Vincendo la sua timidezza (ora dà del tu a José, mentre nel primo atto gli dava del voi) chiede a José di seguirla da sua madre, sullo stesso tema del suo ruolo di messaggera nel primo atto. Carmen vuole approfittare della situazione per spingere José a partire. Egli rifiuta con una frase patetica («dovesse costarmi la vita»), presa a prestito dall'opera incompiuta *la Coup edu Roi de Thulé* (1868-1869), nel quale questo bel tema, come qui, è ripetuto un mezzo tono sotto.

Nuovo colpo di teatro: Micaëla annuncia che la madre di José è morente. A questo parola José accetta di seguirla, non senza minacciare Carmen di ritrovarla, su una citazione sinistra del tema del Destino. In lontananza si sente la voce di Escamillo che canta il suo motivo, la cui ironia sicura di sé è una minaccia terribile per José, che se ne va, mentre l'orchestra richiama l'inizio del coro dei contrabbandieri (N° 19), con il suo ritmo di marcia appesantita, e l'inquietante cromatismo delle viole e dei corni.

Bizet ha rimaneggiato più volte questo finale, la cui prima versione era un po' «diffusa» (Winton Dean). È riuscita così a semplificarlo e nello stesso tempo a dargli una maggior forza patetica. Ridotto all'essenziale, esercita un'azione considerevole sul pubblico, emozionato da questa conclusione drammatica, nella quale ogni accento conta, non vi sono spazi morti e la violenza dei sentimenti non ha eguale se non nella rapidità con cui i colpi di teatro si succedono. Ammiriamo così questa musica del gesto, come la cadenza tagliente con cui termina l'atto, con una terzina sulla dominante, e che sembra ben definire la bravata di Escamillo, come nelle Couplets (N° 14) e dopo il «non vi dico di no» del suo duetto con Don José (N° 23), ma che prende qui un'ironia piena di minaccia per il povero José



Ex. 46

Intermezzo

Si è spesso rimproverato alla musica di *Carmen* di non essere abbastanza spagnola. È un rimprovero che non potrà indirizzare a questo intermezzo, rutilante di colori, d'armonie, di melodie di ritmi e di strumentazione tipicamente andalusa. È anche talmente interiore che il colore locale non è solo in causa, ma anche lo spirito che l'ispira, spirito che fece «balzare il cuore» a Nietzsche, e che egli definiva in questo modo: «È la febbre della passione vicino alla morte».

Nietzsche non conosceva affatto la musica spagnola, ciò che gli fece fare questa curiosa osservazione: «A Genova, il pezzo è sempre bissato, ciò che non stupisce, perché là dentro vi è del sangue genovese». Oggi non vi si potrebbe più vedere una simile origine, dopo che Rafaël Mitjana ha segnalato nel 1914 (nello studio comparso nel 1920 nell'*Enciclopedia Lavignac*) un'analogia con un *Polo* di Manuel Garcia, tratto dalla sua opera comica *El Criado fingido* (*Il falso domestico*, Madrid 1804). Manuel Garcia era il padre della Malibran e di Pauline Viardot, quest'ultima molto legata a Bizet che, per di più, aveva nella sua biblioteca gli *Echos d'Espagne* (1872) dove si trova questo *Polo*. Di là a dire che questo Intermezzo è stato ispirato da Garcia non c'è che un passo, varcato troppo rapidamente, soprattutto da Raul Laparra, che vede in questo *Polo* l'uovo dal quale sarebbe uscita tutta la *Carmen*. Ma Bizet ha scritto questo pezzo dopo avere composto tutto il resto. L'analogia dei due testi è del resto molto lontana, e si riduce a

elementi poco correnti del vocabolario del Flamenco.

Tutto il resto è di Bizet: il *tutti* che esplode con il tamburo basco, le due prime battute così espressive dell'oboe, con le sue appoggiature languorose, la frase vorticoso dell'ottavino e del clarinetto a due ottave di distanza, la brusca modulazione in fa magg. sull'entrata *fortissimo* degli ottoni che emozionò Nietzsche fino alle lacrime, le scale rapide di violini, seguite da ornamenti sferzanti con l'ottavino:



Ex. 47

la straordinaria falsa modulazione in sol min., *ff*,... e la stessa fine sulla dominante, tipicamente andalusa (modo frigio). Henry Malherbe ha ragione di trovare questo intermezzo molto più spagnolo del *Polo* di Garcia. E quando Laparra vi vede l'origine del tema del Destino (composto molto prima) a causa della seconda aumentata orientale, l'esagerazione è un po' forte. Perché se questo pezzo non ha familiarità con il resto della partitura, ne costituisce quantomeno un elemento differente, al quale si collega per i suoi vivaci colori, e anche il senso patetico che fa da legame fra questo quadro di flamenco e la tragedia che seguirà. Perché se il ritmo evoca bene la festa che si prepara, la declamazione melodica è singolarmente eloquente, e ci penetra con i suoi accenti, fatali e disperati, veramente premonitori della futura catastrofe.

ATTO QUARTO

N° 25 – Coro

Questa tragedia non scoppierà subito. Bizet ha avuto l'accortezza di intercalare fra essa e l'intermezzo, già gonfio di minacce, pagine fortemente colorate, molto solari e piene di un'allegria che mette meglio in valore, per contrasto, il cupo finale.

La transizione musicale è perfetta. L'ultimo accordo (la magg.) del pezzo precedente si risolve naturalmente nell'inizio del successivo in re magg. (accordo di sesta), e in questa tonalità, che è la più frequentemente data, il tema allettante che anima questo brulichio di venditori e di curiosi (fra i quali Zuniga e buona fortuna). La musica qui si fa visuale: è la folla variopinta, con quella variegatura necessaria per evocare la inevitabile confusione in un caso come quello. Guardate questo curioso strofinamento di seconda minore, la nota reale sulla nota alterata:



Guiraud ha disgraziatamente soppresso la fine di questa pagina così seducente, che nella versione autentica terminava con un diminuendo assai poetico, mentre il tema si perdeva nel grave. Si è creduto anche in altre occasioni di aggiungere qui un balletto. Non insistiamo su questo vandalismo, d'altra parte oggi abbandonato.

N° 26 – Marcia e Coro

Questo pezzo è preceduto dall'ultimo passaggio parlato dell'opera, nel quale Frasquita e Mercédès esprimono a Zuniga la loro inquietudine per Carmen, essendo José in fuga. Impresione presto descritta dalla sfilata della quadriglia, che ha fatto per lungo tempo la gloria della nostra Opéra Comique, con le sue uniformi rutilanti, i suoi cavalli, la sua allegria popolare. Al'inizio, l'aguazile copiosamente osannato dalla folla (i dettagli sono descritti da Mérimée nella sue *Lettres d'Espagne*), poi i protagonisti della corrida: chilo, banderilleros, picadores, e alla fine l'espada (Escamillo) ancora più acclamato degli altri. La progressione è portata avanti dalla mano di un maestro. Su un pedale di mi, il tema della Corrida (quello della prima pagina dell'opera), mostra quattro volte il suo inizio, crescendo, ma ogni volta un tono più basso, prima di esplodere al gran completo nella sua tonalità originale di la magg. Le ovazioni per l'aguazil corrispondono alla sua seconda comparsa, in fa diesis min. I chulos e i banderilleros hanno diritto a un nuovo tema, ma Escamillo è naturalmente salutato con il ritornello della sua aria, cioè il suo tema caratteristico.

Tutto si calma e il toreador acclamato entra con al proprio braccio Carmen.

Essi si scambiano promesse d'amore, che spesso sono state considerate deboli, ma che non lo sono. Nel loro languore vi è un fremito e una seria premonizione. Escamillo non dimentica la sua fatuità. Va a rischiare la vita di fronte al toro; sarà il momento della verità, nel quale non è possibile barare. Il suo amore per Carmen assume una nuova gravità in lui. Quanto a Carmen, sa di essere minacciata, e il suo giuramento d'amore contiene un «che io muoio» singolarmente eloquente. L'orchestra (viole e violoncelli divisi) ha qualche cosa di raccolto che non si trova più altrove, le armonie sono severe, di una emozione quasi religiosa. È un breve minuto di sincerità profonda, nel quale gli esseri si spogliano delle loro piccolezze e delle loro manchevolezze, per ritrovare, davanti alla morte che incombe, una solitudine a due che è il meglio di loro stessi. Nietzsche, poco sospettabile di cadere nel sentimentale, trovò questa scena «indescrivibilmente emozionante e di una celeste semplicità d'invenzione». Winton Dean sottolinea giustamente l'inflessione mozartiana (cfr il movimento lento del quintetto con clarinetto) che si trova su «tu potrai fra poco»



Ex. 49

Questo istante d'emozione che lo si vorrebbe qualificare di «senza finzione» è seguito dalla breve pagina in cui Frasquita e Mercédès mettono in guardia Carmen contro José. Ma Carmen non conosce la paura, e il dialogo a tre è circondato da ghirlande spensierate, nelle quali le terze dei flauti e dei fagotti, per movimenti contrari, si urtano con disinvoltura, e senza che ci si accorga del movimento rapido dei legni, mentre una tromba le punteggia di due note di sogno.

Tutti entrano nell'arena, tranne Carmen e José. Nell'orchestra il tema della Corrida si spegne, interrotto da discese cromatiche inquietanti degli archi, e seguite dal tema terribile del Destino, che rotea subdolamente e prepara il confronto finale fra i due protagonisti.

N° 27 – Duetto e Coro finale

Arriviamo all'apice dell'opera, per il quale si può dire che tutto sia stato scritto. Quello che ha preceduto, nella sua varietà variopinta, nelle sue ricche sfumature che vanno dalla farsa al dramma, è in un certo senso tutta la preparazione di un terribile faccia a faccia, Carmen davanti a Don José, e ciascuno davanti alla morte, accettata, voluta anche, per una sorte di adesione cosciente al destino, *d'amor fati*, che Bizet ci fa ammettere, come una cosa del tutto semplice, evidente, che ci eleva dalle condizioni naturali della nostra vita quotidiana. E lo può fare grazie alla sua arte di transizione che regola, senza precipitare, la progressione ritmata che va dal normale al parossismo. In questo senso Nietzsche aveva ragione di chiamare

questa scena «un pezzo da maestro, nello studiare, come gradualità, contrasti, logica». È un compito difficile, essendo l'essenziale nella continuità. Cercheremo di segnalare qualche punto di riferimento. Ma prima diremo una parola sul problema del testo, mantenendoci all'essenziale.

Nel corso delle riprese, Bizet ha molto rimaneggiato la fine dell'opera, e sempre per ragioni di efficacia drammatica, ciò che implica sempre di più la concisione, per arrivare allo stato definitivo, dove non vi è una nota di troppo. Così, quando José ha colpito Carmen, ella cade su una discesa cromatica e un grido del coro nel retroscena. Prima di morire, ella canta una reminiscenza del trio delle carte mentre il coro, sempre fuori scena, acclama la vittoria di Escamillo. Bizet ha dovuto valutare che noi abbiamo sufficientemente compreso il carattere fatalista di Carmen, e che non aveva bisogno di confermarcelo una volta di più prima di morire. Egli aveva già d'altronde soppresso un riferimento analogo alla fine del Terzo atto, quando José brutalizza e minaccia Carmen, questo per la stessa necessità di concisione drammatica.

Dopo la morte dell'eroina, José canta subito una bella frase: «Ah! Mia Carmen adorata», e questo mentre sentiamo l'aria del toreador cantata dal coro fuori scena, seguito dal «Ora mi potete arrestare». La fine, nella quale il tema del destino esplode cinque volte invece di due, era curiosamente in re min. (con l'accordo finale in re magg.), quando la successione definitiva delle tonalità, nel loro bel disordine culminante sul fa diesis magg. molto lontano, è molto più espressiva, con il suo disperato smarrimento.

È chiaro che il testo attuale è non solamente più corto, ma più conciso e più conforme all'unità di questa pagina superba, dove ogni digressione sarebbe superflua. Di fatto il pezzo comincia molto sobriamente, come un recitativo, con la supplica così semplice e toccante di José «il nostro passato».

José propone a Carmen di partire con lui sotto altri cieli (Mérimée è più preciso: in America). Il rifiuto di Carmen provoca una frase ancora più pressante di José, ma che esprime ancora nella passione un lirismo più elegiaco che furioso (guardare le terze soavi dei fiati). Il rifiuto di Carmen è ora più nervoso, con il cromatismo degli archi e, nella voce, una impressionante discesa di due ottave che porta al la bem. grave. Una ripresa della tenera insistenza di José, contrappuntata dalle negazioni di Carmen, e poi la domanda desolata di José: «Non mi ami dunque più?» seguito da armonie laceranti, dove il mi bem, nota di passaggio veramente inaspettata

The image shows a musical score snippet labeled 'Ex. 50'. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a quarter note F3, and then a half note E3. Dynamic markings include 'Cres.' (Crescendo), '<PESC.' (decrescendo), 'ff' (fortissimo), 'dim.' (diminuendo), and 'p' (piano). The score is labeled 'Ex. 50' at the bottom.

ci terrorizza con un falso la bem. min.

Questo magnifico contrappunto cromatico, espressione di un dubbio lacerante, è seguito dalla stessa domanda, che inciampa su una impossibilità, quasi su un'assurdità della sorte, simboleggiata dalla glaciale mannaia di un accordo estraneo al contesto armonico:



Ex. 51

Il «no» secco di Carmen fa battere il cuore di Don José, il cui piano patetico è raddoppiato appassionatamente dagli archi, ma cozza contro la negazione di Carmen, ebra della sua libertà.

È in questo momento che cominciano gli interventi così impressionanti del coro, con la fanfare, il tutto fuori scena. Il popolo acclama le imprese di Escamillo, in contrasto con il dramma che sta accadendo sulla scena. Qui gli ottoni danno il tema della corrida, che i cori contrappuntano curiosamente con il suo elemento episodico, ma in maggiore. Eppure, più lontano, un tono sotto, quando Carmen ha confessato in modo insolente il suo amore per il torero, che ella vuole raggiungere. L'orchestra grida allora con disperazione il tema del Destino. La sfida di Carmen trova un'eco nel grido «Vittoria!» del coro. È la festa «nel corso della vera musica da tragedia» come diceva Nietzsche, che costituisce la declamazione lirica, sobria e potente, dei protagonisti sulla scena. La suprema provocazione di Carmen, il rigetto dell'anello ne costituiscono l'apice. Due accordi laceranti, di tonalità molto lontana (si bem.) da quella che precede (la magg.) affermano l'irreparabile.



Ex. 52

Don José pugnalà Carmen. Nello stesso istante, una fanfara che «si trattiene spaventosamente» (Nietzsche) per contrasto e, per la prima volta in questa scena, i cori intonano il ritornello dell'aria del toreador, che era stato accuratamente riservato per questo istante. L'orchestra geme durante questa gioiosa fanfara. Schiacciato egli stesso da questa fatalità che è la vera protagonista del dramma, e il cui tema terribile si risente ancora per due volte nell'orchestra, Don José non fa altro che consegnarsi alla folla confessando il suo crimine. Ormai tutto è inutile. E

c'è la frase sublime che non è così semplice perché viene dal cuore: «Ah Carmen! Mia Carmen adorata!».



Così, quello che all'inizio era quasi un'operetta finisce come una tragedia. Per un perfetto senso dell'equilibrio, Bizet ci fa ammettere questo profondo cambiamento di prospettiva, che d'altronde non quasi non rileviamo all'ascolto, travolti come siamo da quanto c'è di vita, di slancio, di continuità, dove non vi sono tempi morti, non vi è una sola nota inutile, diceva Gustav Mahler. Un giorno che Nathalie Bauer-Lechner, dopo una rappresentazione di *Carmen*, chiese a Mahler «perché non ci si stanca presto di un nutrimento così speziato», egli rispose che la sola ragione è «la perfezione assoluta» della partitura. E aggiunse che nel dirigerla, provava sempre una profonda gioia, e ogni volta vi trovava delle nuove qualità.

Il problema è quello, in effetti: come un nutrimento così speziato, come un'opera così «shoccante» (Cosima Wagner) potevano riuscire a raggiungere un equilibrio così sorprendente? Bizet qui ha preso tutti i rischi con il suo realismo, la sua crudezza che sfiora pericolosamente la volgarità, e che non cerca per nulla di attenuarla, al contrario. Si dirà anche che egli trovi piacere e penetrare nella vita quotidiana, la più triviale di antica fatalità, a rivestire i personaggi più mediocri di una serietà che si leva al di sopra della loro piccolezza. Non si può quasi vedere in *Carmen* che una volgare gaudente, in Don José che un babbeo, in Micaëla che un'oca giuliva, in Escamillo che un istrione. E, nostro malgrado, noi ci interessiamo a loro, li amiamo, compatiamo il loro dolore. Gli accenti patetici di cui Bizet li riveste li oltrepassano: noi non vediamo più la loro individualità relativamente poco interessante, ma solamente le molle che li fanno agire, e che sono eterne: l'amore, la gelosia, l'onore... Queste molle sembrano usate da una già lunga tradizione teatrale, nel 1875. Bizet dà loro una nuova vita generalizzandole, e facendole agire su degli esseri che, in partenza, non ne sarebbero degni. Ma questi personaggi prendono a poco a poco, nel corso dell'opera cinica e forte, una nobiltà che compenserà quello che in loro c'è di sordido. Anche la loro fragilità li renderà grandi, vittime di un destino ben al di sopra di loro. Questa evoluzione dal leggero al tragico scioccherà il primo pubblico della *Carmen*, che rimprovererà a Bizet di aver sviato il carattere distraente dell'antica Opéra-comique francese. Bizet ha tenuto duro, rifiutando gli addolcimenti che gli si richiedevano. Tre mesi dopo la prima della *Carmen*, egli moriva improvvisamente. Non aveva 37 anni. Non si saprà mai a quali vette l'avrebbe condotto il genio lucido e impetuoso che

anima con tanta forza il suo ultimo capolavoro.

Jean de Solliers, da Avant-Scène Opéra N° 26