



L'irruzione del vero tra letteratura e musica.
La Carmen di Georges Bizet
di Giacomo Fronzi

In queste pagine, ho cercato di strutturare un percorso, tra musica ed estetica, che ruota attorno a due nuclei tematici. Il primo è relativo al rapporto tra la *Carmen* di Georges Bizet e il suo riferimento letterario: quali sono le relazioni tra la *Carmen* (racconto contenuto nelle *Nouvelles* del 1852) di Prosper Mérimée e quella di Bizet (composta tra il 1872 e il 1875), quest'ultima mediata, fra l'altro, dal lavoro dei due librettisti Henri Meilhac e Ludovic Halévy? Il secondo nucleo tematico, di più ampio respiro, riguarda invece il contesto letterario, poetico ed artistico all'interno del quale nasce *Carmen*, la cui rapida analisi dimostra come l'opera si collochi al crocevia di tendenze estetiche e filosofiche che, avviatesi una ventina d'anni prima, avrebbero di lì a poco traghettato le arti verso nuovi orizzonti.

1. *I protagonisti delle vicende legate a Carmen*

Georges Bizet (1838-1875) nasce a Parigi, in una famiglia di musicisti. Sua madre era pianista e suo padre, Adolfo, un maestro di canto e discreto compositore; gli zii erano cantanti e, prima del suo ingresso in Conservatorio, insegnarono a Georges pianoforte, canto e armonia. A nove anni, il giovane Bizet entra in Conservatorio, a Parigi, dove studia composizione prima con Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann e poi con Jacques-François-Fromental-Élie Halévy, più noto come Fromental Halévy, autore de *L'Ebreo* e la cui figlia Geneviève andrà in sposa proprio a Bizet. Halévy ha avuto una forte influenza su Bizet, tra gli altri aspetti anche su una certa sua predilezione nei confronti della poesia. E questa attitudine sarà molto importante per la ricezione e comprensione del lavoro di Mérimée. L'inclinazione per la poesia, in questi anni, si accompagna a quella per altri temi, in particolare l'esotico e l'amore. Per quanto riguarda il primo aspetto, che sarà uno dei tratti che caratterizzerà *Carmen*, emerge già in *Djamileh*, un'*opéra-comique* del 1872, ispirata da un'epigrafe contenuta nel poema "orientale" di carattere amoroso *Namouna* (1831-32) di Alfred de Musset: «Une femme



est comme votre ombre / Courez après, elle vous fuit / Fuyez-la, elle corte apres vous». La lettura di questi versi, attraversati da una sottile vena di orientaleggiante sensualità, sembra che siano stati un primo riferimento, almeno parziale, per la stesura di una parte della celebre *Habanera* della *Carmen*, stesura che, come vedremo, si deve soprattutto a Bizet. Per quanto riguarda il secondo aspetto, i primi segnali dell'attrazione fatale che in Bizet suscitano i temi legati all'amore e alla passione emergono dopo *Djamileh*, quando il compositore dovrà realizzare le musiche di scena per il dramma di Alphonse Daudet, *L'Arlésienne* (1872). L'intreccio tra poesia, mondo esotico e dimensione amorosa sono alla base dell'irresistibile fascino che avrà la novella di Mérimée su Bizet.

Prosper Mérimée (1803-1870), parigino anch'egli, 35 anni più giovane di Bizet (con il quale, peraltro, per quello che si sa, non ha mai avuto alcun contatto) era figlio di due pittori, che l'hanno educato in un ambiente culturalmente anglofilo. Durante l'infanzia, infatti, Mérimée incontra numerosi scrittori e artisti britannici, e questo lo porterà ad approfondire sia la conoscenza delle arti e della letteratura inglesi sia quella della lingua. Suo padre, Jean François Léonor, allievo del grande Jacques-Louis David e di François-André Vincent, era autore di un'erudita trattazione della pittura classica, scritta in uno stile che sembra aver avuto una certa influenza sul figlio Prosper.

La sua prima visita in Spagna risale al 1830, ma ci sono dati che lasciano pensare che gli elementi dai quali nascerà *Carmen* erano iniziati ad emergere prima di questa data. Nel maggio del 1825, Mérimée pubblica *Il Teatro di Clara Gazul*, un capolavoro di parodia ironica, il cui personaggio centrale – un'attrice spagnola – strimpella la chitarra per accompagnare le sue canzoni gitane e il cui aspetto fisico prefigura quelle che saranno le fattezze di Carmen.

Veniamo ora agli altri due protagonisti principali delle vicende legate a *Carmen*: Ludovic Meilhac e Henry Halévy. I due formavano una coppia indubbiamente prolifica. Ne è dimostrazione il fatto che, oltre a numerosi adattamenti, due loro commedie in un atto sarebbero dovute andare in scena quasi in contemporanea rispetto alle prove di apertura della *Carmen*.

Meilhac era un *viveur*, un esperto di biliardo e un giocatore. Era stato inizialmente un libraio, ma non era un intellettuale. Riassumendo il suo contributo alla *Carmen*, Mina Curtiss suggerisce che il tocco di Meilhac lo si può individuare nel trattamento dei capi



dei contrabbandieri, Dancairo e Remendado, trattamento attraversato da una certa vena ironica e umoristica.

Arriva il momento dell'incontro tra i due librettisti e il compositore. «Nel 1872, i due direttori dell'Opéra-Comique, Camille Du Locle e Adolphe de Leuven, contattano Bizet per proporgli di comporre un'opera in collaborazione con Halèvy e Meilhac. De Leuven offrì a Bizet tre scenari come spunti, ma Bizet li rifiutò»¹. Voleva qualcosa alla quale però si opponevano tenacemente i suoi collaboratori: lavorare su un'opera che si basasse sulla *Carmen* di Mérimée. Perché questa opposizione?

Occorre fare un piccolo passo indietro.

In questo periodo, come ci ricorda Susan McClary, in Francia vi erano due teatri d'opera pubblici: l'Opéra e l'Opéra-Comique. Questi due teatri, però, se non si differenziavano per il finanziamento che ricevevano, si differenziavano invece per il tipo di pubblico che li frequentava e per il genere musicale che veniva proposto. La prima commissionava e allestiva *grand opéra* per un pubblico di classi alte; la seconda, invece, si specializzò nella produzione di *opéra-comique*, adatte soprattutto per un pubblico borghese. «Un secolo prima, nella seconda metà del Settecento, il genere *opéra-comique* era stato uno strumento di satira sociale che mirava a prendere in giro le stantie convenzioni dello spettacolo d'opera d'élite e le sue regole di costruzione»². Le *opéra-comique* mettevano in primo piano uno stile che alternava espressione lirica e dialoghi parlati e davano spazio ad argomenti di maggiore attualità. Nonostante ciò, questo genere cambiò rapidamente. I suoi principali compositori (come Daniel Auber) avevano sviluppato formule musicali e contenuti creati appositamente per soddisfare un pubblico sempre più conservatore³. L'istituzione finì per rivolgersi ai fidanzati e alle loro vigili famiglie.

Nel 1869 diviene con-direttore, assieme a Leuven, Du Locle. Il loro obiettivo era quello di rivitalizzare l'Opéra-Comique e attirare un pubblico più vasto. In quello stesso anno contattarono Bizet e la prima commissione produsse la *Djamileh* (1872), opera orientaleggiante che si adattava bene al gusto per l'esotico sia di Bizet che di Du Locle.

¹ S. MCCLARY, *Carmen* (1992), trad. it. di A. Cecconi e S. Leoni, Rugginenti Editore, Milano 2007, p. 17.

² Ivi, pp. 17-8.

³ Ivi, p. 18.



Il pubblico non rispose con entusiasmo, ma ciononostante Du Locle commissiona a Bizet un secondo lavoro, appunto, *Carmen*.

Rispetto però al problema del pubblico, una funzione importante l'ha avuta Halévy, il quale ha dovuto mediare tra il compositore e le esigenze dell'*Opéra-Comique*. Bizet, infatti, si è trovato dinanzi ad un serissimo problema riguardante la messa in scena della *Carmen*. Non poteva evitare di considerare lo stato d'animo predominante dei frequentatori dell'opera della sua epoca. Un esempio di queste difficoltà ci è offerto da una conversazione tra Halévy e Du Locle, il quale supplicava di non far morire Carmen sul palco: «La morte sul palcoscenico dell'Opéra-Comique! Una cosa del genere non si è mai vista! Mai! Potrai spaventare il nostro pubblico»⁴. Ricordiamo che Carmen è la prima eroina dell'opera lirica ad essere assassinata sulla scena⁵. Il pubblico borghese sarebbe rimasto decisamente scioccato alla vista della morte della protagonista, ma anche dinanzi alla visione di una rappresentazione realistica di personaggi del popolo mossi dalle loro passioni. Il pubblico e la critica erano senz'altro impreparati per il “realismo” di Bizet, così come per le sue innovazioni musicali. Per la messa in scena e la realizzazione di *Carmen*, Bizet ha dovuto lottare sia con i propri collaboratori sia con gli interpreti. Zulma Bouffar, una cantante che lavorava con Jacques Offenbach e alla quale era stato proposto il ruolo di Carmen, rifiutò la parte. E un giornalista scrisse che era fuori discussione che Zulma venisse accoltellata sulla scena. Anche la seconda opzione non andò a buon fine. Si trattava di Marie Roze, la quale considerava il personaggio troppo scabroso e quindi inadatto a lei. Ma, alla fine, la terza cantante coinvolta, Célestine Galli-Marié, che divenne la più forte sostenitrice del progetto – sebbene non avesse mai sentito parlare della *Carmen* di Mérimée – accettò. Per il primo allestimento, la parte di Don José venne assegnata a Paul Lhérie. Altri problemi sorsero con il coro, il quale generalmente andava in scena in stile oratoriale, quindi fermo di fronte al direttore. Ci fu una sorta di rivolta quando Bizet chiese ai coristi di fare qualcosa che essi consideravano praticamente impossibile: cantare e muoversi contemporaneamente, soprattutto nei due cori del primo atto, quando entrano le sigaraie e quando scoppia la rissa intorno all'ufficiale dopo l'arresto di Carmen. I cantanti minacciarono addirittura uno sciopero, ma, fortunatamente, tutto si risolse

⁴ M. CURTISS, *Bizet and His World*, Alfred A. Knopf, New York 1958, p. 351.

⁵ S. MCCLARY, *Carmen*, cit., p. XIV.



positivamente. Anche gli orchestrali, come se non bastasse, lamentavano di aver ricevuto una partitura con sezioni quasi ineseguibili. Dopo lunghe prove straordinarie, durate cinque mesi (dal 2 ottobre 1874 al 3 marzo 1875), gli strumentisti riuscirono a suonare in modo adeguato.

Bizet era molto più interessato a penetrare lo spirito della *Carmen* di Mérimée piuttosto che allinearsi al gusto e alla tradizione del pubblico francese dell'*Opéra-Comique* o a quello dei librettisti, dei quali, probabilmente, immaginava di poter fare a meno. In una lettera a sua madre, mentre era in Italia per ritirare il *Prix de Rome* (1857), un diciannovenne Bizet scriveva: «Un musicista intelligente dovrebbe trovare da sé le idee per i propri libretti». E, in un'altra lettera, non apprezzando affatto i versi di un collaboratore, dichiara di considerarli come qualcosa di così assurdo dall'averne richiesto ripetute riscritture. «Se necessario – scrive Bizet – potrei andare avanti senza un collaboratore».

2. Differenze principali tra le due Carmen

Il racconto di Mérimée era apparso il 1° ottobre 1845 su «La Revue des deux mondes», che era inizialmente un bisettimanale di viaggi. Nelle sue pagine si raccontavano al “civilissimo mondo” della Francia esotici paesaggi e avventure in quello che oggi chiameremmo “terzo mondo”⁶. Il numero del 1° ottobre conteneva, grosso modo, questo: un articolo sul Partito Cattolico in Belgio, un pezzo sulle satire di Lucullo, uno sulla situazione politica tedesca nel 1830, una sintesi degli avvenimenti politici delle due settimane precedenti e una recensione dei drammi storici dello scrittore triestino Giuseppe Révere. In questo contesto, e senza alcune indicazioni sulla sua natura letteraria, il racconto *Carmen* sembrò una tipica “lettera dall'estero”, tanto che neppure i critici di professione sembrarono notare che si trattava di una storia di fantasia, cosa che risultò chiara nel 1852, sette anni dopo, quando la novella uscì in una raccolta.

In estrema sintesi, la novella di Mérimée racconta di un archeologo francese che si reca in Spagna per individuare il luogo della battaglia di Munda nella quale Cesare

⁶ Ivi, p. 1.



sconfisse le forze repubblicane. Una serie di fatti interrompe questa ricerca, tra i quali l'incontro con un bandito spagnolo, Don Josè, che il narratore riesce a domare (richiamando, in questo, il tema dell'uomo civile che riesce a tenere a bada il selvaggio, cercando di "incivilirlo"). A Cordoba, il protagonista si imbatte in una zingara che predice il futuro, Carmen, affascinante donna gitana che lo seduce, lo inganna, e lo deruba dell'orologio. Passa qualche tempo e il protagonista viene a sapere che Josè è stato condannato a morte per l'uccisione di Carmen. Decide così di recarsi in visita da lui, facendosi raccontare la sua storia. Josè era un brigadiere basco di stanza in Andalusia, dove conobbe la splendida Carmen, che certo non era una donna facile da conquistare. Ella era infatti una ladra, una contrabbandiera e una prostituta. Josè avrebbe dovuto arrestarla ma, ammaliato dal suo fascino, la lascia invece fuggire. Per questa leggerezza, Josè viene degradato e finisce col fare da guardia a un colonnello. Di lì a poco, l'ex brigadiere ritrova Carmen, la quale lo sedurrà nuovamente, passando con lui una notte d'amore. È qui che si colloca il punto di non ritorno. Josè uccide un tenente, amante di Carmen, fuggendo poi insieme ai contrabbandieri compagni della donna, dopodiché, scoperto il fatto che Carmen era sposata, le uccide il marito. Compiuti questi due omicidi, a Josè non resta che un ultimo passo, e cioè imporre a Carmen un *aut aut*: fuggire con lui in America o morire. Per la donna, però, la libertà è qualcosa di incommensurabilmente più importante di qualsiasi altro valore. E così, rifiutando, morirà pugnalata.

Nella novella di Mérimée ricorrono diversi temi, che qui ora non analizzerò, ma dei quali nominerò i principali: il rapporto tra la condizione civile e quella selvaggia, l'esotismo, la superstizione, la morte, la lotta fra i sessi. Alcuni fra questi elementi accenderanno l'interesse di Bizet e confluiranno, seppur adattati e rimodellati, nella sua *Carmen*.

Primo problema. Alcuni critici sostengono però che il libretto di *Carmen* non sia esattamente quello di Meilhac e Halévy, quanto piuttosto una versione rielaborata e rimaneggiata da Bizet. Il compositore, convinto che i due librettisti non avessero compreso il racconto di Mérimée, distorcendone il significato originale e l'estetica sottostante, avrebbe introdotto modifiche importanti, cambiamenti critici, riorganizzando la sequenza e componendo versi proprio in alcuni passaggi chiave dell'opera (come nella celebre *Habanera*). Rispetto all'intervento di Bizet, i dubbi sono



ormai pochi, per quanto ci siano posizioni differenti rispetto all'entità di tale intervento. Se nel *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, si parla di un «presumibile intervento di Bizet» nella stesura finale del libretto, Angelo Foletto si dimostra ancora più cauto, scrivendo che: «non sappiamo quanto Bizet contribuì alla stesura, al di là di alcune parole aggiunte a penna sulle bozze del libretto: ad esempio le frasi di Carmen nella scena e monologo delle carte del III atto». Molto più convinta della rilevanza dell'intervento di Bizet è Judith Nowinski. In un articolo uscito nel 1970 sulla rivista «The French Review», intitolato *Sense and Sound in Georges Bizet's Carmen*⁷, la Nowinski suggerisce l'opportunità di un cambio nella dizione: non più «*Opéra-Comique* di Bizet su libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy», ma «*Opéra-Comique* di Bizet, con la collaborazione di Henri Meilhac e Ludovic Halévy». Ma perché Bizet avrebbe ripudiato la versione dell'opera di Mérimée realizzata dai suoi librettisti? E quale sarebbe il senso che Meilhac e Halévy non sarebbero riusciti a cogliere e a “versificare”?

Innanzitutto occorre ricordare come un'opera, a differenza di un testo letterario, oltre alla forma e al soggetto contiene anche altre dimensioni – melodia, valori ritmici, tonalità e orchestrazione. Ogni linguaggio si avvale di strumenti peculiari, specifici, il che significa che, come accade anche per la trasposizione cinematografica di opere letterarie, quando un soggetto letterario si trasforma in musica, il contenuto inevitabilmente ne risulta alterato.

Vi è poi un altro elemento che distingue la letteratura dalla musica. Per sua natura, la parola scritta comunica in modo più diretto di quanto non faccia il suo equivalente vocale. Questo aspetto assume un accento ancora più rilevante in Mérimée, il cui stile era particolarmente condensato, preciso e sobrio. In Bizet, invece, i protagonisti appaiono decisamente più ridondanti rispetto ai loro omologhi letterari.

Ma quali sono le principali differenze tra le due *Carmen*?

L'opera, come si sa, per ragione di convenzioni, richiede per i ruoli principali le voci di soprano, contralto, tenore e basso; ci sono poi varie combinazioni vocali di questi quattro timbri, un coro, interludi orchestrali e accompagnamenti. Il compositore assegna il ruolo dell'eroina, Carmen, ad un mezzosoprano, ma Bizet aveva comunque bisogno di

⁷ J. NOWINSKI, *Sense and Sound in Georges Bizet's Carmen*, in «The French Review», Vol. 43, No. 6 (May 1970), pp. 891-900.



un personaggio da assegnare alla voce di soprano. E così, nonostante la zingara di Mérimée non avesse rivali femminili, Bizet, a parte i personaggi minori Frasquita e Mercédès, ha dovuto inventare Micaela, la quale, nell'opera di Bizet, viene mandata, dalla madre, da Don Josè, per proporsi come possibile sposa. Nel mondo di Mérimée tutti gli uomini ruotano attorno a Carmen, come se si trattasse dell'unica donna sulla terra. In Bizet, invece, Micaela viene concepita come contrappeso, come figura di contrasto rispetto a Carmen, come la brava ragazza.

Viene eliminato il narratore, la voce onnisciente che guida le vicende, interpretando ciò che si vede e si sente. Si passa, quindi, dalle convenzioni monologiche della finzione narrativa alle convenzioni polivocali del dramma teatrale⁸.

Per quanto riguarda poi il personaggio di Carmen, nella novella di Mérimée essa è presente ora attraverso i ricordi di José ora attraverso le parole del narratore. La Carmen di Bizet, invece, parla in prima persona, senza l'intervento delle voci narranti, il che motiva anche la presenza di Micaela con una funzione, come abbiamo detto, di contrappeso e contenimento.

Anche gli altri protagonisti principali sono riplasmati. In Mérimée, Don José è un bandito e un assassino; solo alla fine diviene vittima. In Bizet, è un soldato sostanzialmente ingenuo, la cui caduta appare graduale e inevitabile: omicida sì, ma solo per un estremo gesto di autodistruzione (in Mérimée Don José uccide anche il marito di Carmen e il tenente). A Escamillo Bizet concede uno spazio più ampio rispetto a quanto accade nella novella di Mérimée (nella quale ha il nome di Lucas), anche perché, nell'opera di Bizet, Escamillo costituisce l'oggetto (drammaturgicamente necessario) della gelosia di José. In più, in Bizet manca il marito di Carmen

L'azione, nell'opera lirica, è notevolmente ridotta e compressa.

Al di là di queste differenze, abbiamo detto come Bizet fosse convinto che i suoi librettisti non avessero colto e penetrato lo spirito del personaggio, di Carmen. Prova ne è l'intervento di Bizet sulla parte testuale della famosissima *habanera*:

Illusione e fantasia Gli amori iniziano così.	L'amore è un uccello selvaggio Che nessuno può domare
--	--

⁸ S. MCCLARY, *Carmen*, cit., p. 25.



<p>Ed ecco che per la vita, Per otto giorni o per sei mesi, Un bel giorno si trova l'amore sul proprio cammino. Arriva inaspettato E inaspettato se ne va Vi prende, vi rapisce, Fa di voi tutto ciò che vuole. È un delirio, un sogno⁹.</p>	<p>Ed è invano che lo si chiami Se gli va di rifiutare. Nulla vale, minaccia o preghiera; L'uno parla bene, l'altro tace, Ed è l'altro che preferisco, non ha detto nulla, ma mi piace. L'amore, l'amore... L'amore è zingaro, Non ha mai conosciuto legge; Se tu non m'ami, io t'amo; Se t'amo, stai attento a te... L'uccello che credevi di sorprendere Batté le ali e volò via... L'amore è lontano, lo puoi attendere; Non lo attendi più... ed è là... Intorno a te, in fretta, in fretta, Viene, se ne va, poi ritorna... Credi di averlo, ti evita, Vuoi evitarlo, ti ha.</p>
---	---

La superiorità della versione di Bizet (colonna di destra) è evidente. Le parole di Halévy difficilmente sarebbero state pronunciate dall'eroina di Mérimée. I versi di Halévy privano Carmen della sua grazia felina, della sua spontaneità e del suo temperamento. Tra l'altro, Halévy ignora quelle movenze che Mérimée attribuisce a Carmen. Bizet, al contrario, è attento alle sfumature. I suoi versi restano fedeli all'immaginario evocato dall'autore, che descrive un'eroina impetuosa che emerge come un uccello orgoglioso e grazioso.

Questa è davvero l'immagine più adatta di Carmen, la quale, per giunta, afferma di essere nata libera e che libera morirà. Aver creato l'analogia tra donna e gatto ha significato, in Mérimée, caratterizzare la sua eroina come una ragazza zingara ribelle, sfrontata e sprezzante di codici e comandi. I versi di Bizet sembrano essere in perfetta

⁹ Ringrazio la dott.ssa Giulia D'Andrea per avermi proposto la sua traduzione dal francese.



sintonia con la prosa di Mérimée, anzi, rafforzando il ritratto di Carmen e consentendo allo spettatore di entrare immediatamente nella psicologia del personaggio.

È stato notato come la costruzione drammatica di Bizet sia effettivamente meno cruda della novella, ciò non toglie che sia perfettamente funzionale alla dimensione teatrale, con una progressione che dal descrittivismo già percorso da presagi di morte del primo atto giunge, attraverso la disfatta di Don José, all'epilogo violento e risolutivo. Una progressione drammaturgica che i dialoghi parlati dell'originale rendono sicuramente più incalzante e della quale la caratterizzazione "spagnola" della musica non è accessorio coloristico, ma parte integrante e necessaria.

Rispetto a questi temi, non è affatto estrinseca la caratterizzazione "spagnola" della musica. La Spagna creata da Bizet è prima ancora che un luogo geografico (da lui mai visitato), il luogo della psicologia umana, il luogo della passionalità e dell'istinto, dei conflitti primari: amore/odio, libertà/legami, universo maschile/universo femminile. Ed è in questi dualismi, in questa doppia connotazione (contesto, da un lato, scavo psicologico, dall'altro) che va ricercata l'universalità dell'opera di Bizet¹⁰. Più che la «sensualità fiammeggiante», in modo ben più attuale è l'inafferrabilità di Carmen ad avvicinare Don José, quel suo darsi e negarsi continuamente.

E questi caratteri definiscono le linee di sviluppo della personalità di Carmen e di Don José. Mentre quest'ultimo alla fine dell'opera («Ah! Laisse-moi te sauver, et me sauver avec toi») «perviene alla consapevolezza della propria inadeguatezza a vivere un'esistenza separata da quella di Carmen, tanto da preferire, per debolezza e disperazione, l'annientamento di entrambi»¹¹, Carmen, nella scena delle carte, prende consapevolezza piena del proprio destino in modo diverso, non passivo, ma orgoglioso, con una fierezza che ne ribadisce l'anticonformismo e la fedeltà a se stessa come prima ragione di vita.

Purtroppo, «tale complessità psicologica raramente trova riscontro nella prassi teatrale corrente. Troppo spesso le interpreti di Carmen ci mostrano, nella zingara inventata da Mérimée, solo la dimensione ancheggiante e rapace, dimenticando la

¹⁰ P. GELLI (a cura di), *Dizionario dell'opera 2008*, ed. agg. da F. Poletti, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano 2007, pp. 199-200.

¹¹ Ivi, p. 200.



storica lezione di Maria Callas, dove per la prima volta fu dato scorgere quanto di audacemente luciferino si celi nel personaggio creato da Bizet»¹².

Per quel che riguarda l'elemento seduttivo, andrebbero rilevati poi due aspetti. Il primo rinvia alla radice etimologica del nome Carmen. Esso deriva dal latino *carmen*, che può significare sia canto, componimento poetico, più precisamente lirico, sia predizione, formula magica (probabilmente per il fatto che gli oracoli tendevano ad esprimersi in versi). Dalla stessa radice, poi, deriva il termine francese *charme*, che Bizet conosceva bene, e del quale è superfluo precisare il significato. Questi dettagli di tipo etimologico possono ulteriormente accentuare la dimensione fascinosa, ambigua, magica, quasi oscura, vaga alla quale rinvia il nome Carmen e, se si vuole, anche il personaggio.

Il secondo aspetto, invece, ci riporta direttamente alle origini gitane di Carmen e, quindi, ad un'atmosfera che si può definire genericamente esotico-orientale. La malia di questa dimensione geografica e simbolica, peraltro, ha attratto diversi altri autori francesi, che hanno composto musica spagnola affascinati dal suo carico di sensualità, ritmo e grande varietà di colori. Basti pensare a *España* di Emmanuel Chabrier, a *La puerta del vino*, *La soirée dans Granade* (da *Estampes*) o *Iberia* di Debussy, alla *Rapsodia spagnola* di Maurice Ravel o alla *Havanaise* di Camille Saint-Saens. Per quel che riguarda Bizet, il fascino dell'esotico, come ha scritto Fedele D'Amico, si presenta come attenzione al colore locale, pur non partendo da un folclore vero e proprio, tanto che dalla musica spagnola il compositore non trae che qualche ritmo (nell'*habanera*, ad esempio, il cui tema è ripreso quasi fedelmente da *El Arreglito*, una canzone composta nel 1864 da Sebastiàn Yradier, l'autore, per intenderci, della celebre *Paloma*, e che aveva goduto di una certa visibilità a Parigi come insegnante di tecnica vocale dell'imperatrice Eugenia, moglie di Napoleone III, spagnola di nascita)¹³.

L'orientalismo di Bizet, però, non è quello tipicamente ottocentesco. Si trattava, in quel caso, di un gusto che rifletteva l'interesse della cultura europea nei confronti di un mondo sostanzialmente nuovo, scoperto a partire dalla spedizione di Napoleone in Egitto nel 1798. Turchia e Asia minore, Egitto, Siria, Libano, Palestina, tutti paesi nei quali Inghilterra e Francia avevano interessi politici e commerciali. È stata una tendenza

¹² *Ibid.*

¹³ S. MCCLARY, *Carmen*, cit., p. 67.



soprattutto pittorica che ad un certo momento diventò così rilevante da meritare l'istituzione, in Francia, della Société des Peintres Orientalistes Français. L'Oriente rappresentato da Eugène Delacroix o Jean-Léon Gérôme era un Oriente fantastico, popolato da figure sconosciute in Occidente, ma anche da donne particolarmente affascinanti. Rispetto a questo orientalismo, quello di Bizet, continua ancora D'Amico, non è colorismo, ma ha una precisa funzione drammatica e drammaturgica, che pone l'opera all'interno di un orizzonte in cui il rapporto con la realtà è molto più immediato di quanto si fosse fatto prima d'allora.

Escamillo e Micaela si muovono invece nell'ambito di una rassicurante tradizione. Tra i due, forse Escamillo appare un po' più interessante. Sicuramente *macho*, ma troppo vacuo e fatuo; per il suo ruolo Bizet prescrive che si canti *avec fatuité* per non apparire convenzionale¹⁴.

Un'affocata sensualità è il motore primo dell'opera, come ben dimostra l'invasamento orgiastico della *chanson bohème* all'inizio del II Atto¹⁵. In questo caleidoscopio di luce, colori e ombra, Bizet trova anche il modo di incastonare una pagina di rarefatta contemplazione. Un momento musicale che, leopardianamente, solo in apparenza ha le tinte bucoliche e serene di un quadretto agreste. Si tratta dell'*entr'acte* (cioè dell'intermezzo sinfonico) tra il secondo e il terzo atto, con la sua tersa e sospesa luminosità affidata agli arabeschi dei legni che si stagliano contro il timbro morbido degli archi. Infine, anche l'uso del *Leitmotiv*, già sperimentato nei *Cercatori di perle*, troverà la sua massima applicazione in *Carmen*, con quel "tema del destino" che, dopo la sua folgorante apparizione durante il preludio, tornerà nel corso dell'opera variamente rielaborato¹⁶.

Già da quanto detto finora si comprende con chiarezza come la *Carmen* sia attraversata da una varietà di temi: il rapporto tra cultura borghese e cultura popolare, il ruolo della donna, lo sguardo al mondo esotico, l'attenzione alla realtà quotidiana.

Rispetto, ad esempio, al secondo elemento, e cioè al modo in cui Bizet tratta il tema della donna, è stato osservato come la *Carmen* condivida due temi con la precedente *Traviata* (1853) di Giuseppe Verdi e la successiva *Bohème* (1896) di Giacomo Puccini: una simbolica vendetta del maschile sul femminile ed un'esorcizzazione del moralmente

¹⁴ P. GELLI (a cura di), *Dizionario dell'opera 2008*, cit., p. 200.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*



diverso portata avanti da una affascinata ma terrorizzata classe borghese. Carmen ha goduto di un ritorno di popolarità nel 1980, così come era accaduto nei primi anni Venti e nuovamente negli anni Cinquanta. Tuttavia, negli ultimi anni la figura di Carmen è stata ripresa rivalutando un aspetto particolare: non più vamp proibita, ma donna giovane, seducente, indipendente, emancipata e consapevole di se stessa. Carmen diventa così un punto di riferimento per nuove identificazioni e nuove interpretazioni.

3. *Dall'insuccesso al trionfo*

Abbiamo già detto come *Carmen* sia stata composta tra la fine del 1872 e i primi mesi del 1875, e si è già detto come il primo allestimento, il 3 marzo del 1875, fu un clamoroso insuccesso. Per l'autunno dello stesso anno, *Carmen* fu inserita nella stagione viennese. Bisogna essere cauti nel ritenere che i viennesi abbiano realmente compreso l'opera. La *Carmen* "compresa" a Vienna non era quella rappresentata a Parigi, questo significa che essa fu compresa quando le premesse, i materiali musicali e le fonti non erano più individuabili. A Vienna, per consuetudine non si allestivano opere del genere *comique*. Si è perciò reso necessario preparare una nuova versione, nella quale i recitativi musicati sostituissero quelli originali, che erano parlati. Il 3 giugno, Bizet, era alle prese proprio con questa rielaborazione, quando, all'improvviso, morì. Il compositore non poté quindi assistere al successo planetario della sua *Carmen* né poté lavorare sull'edizione viennese, della quale invece si occupò l'amico Ernest Guiraud. Questa nuova edizione viene pubblicata nel 1877 e sarà quella che, da allora, verrà messa in scena in tutto il mondo.

È qui che si innesta un problema di tipo filologico, che riguarda, appunto, la "vera" *Carmen*. Le difficoltà aumentano anche per il fatto che la partitura originale utilizzata dal direttore d'orchestra al debutto di *Carmen* non è la stessa venduta all'editore Choudens per la pubblicazione. Nel 1964, il musicologo tedesco Fritz Oeser, basandosi su sette fonti principali¹⁷ pubblica una revisione critica della partitura che ha avuto il

¹⁷ 1. la partitura autografa di Bizet; 2. una copia del manoscritto utilizzata nel 1875 (e successivamente); 3. parti orchestrali incompleti manoscritte, utilizzate anche nel 1875 (e più tardi); 4. la copia manoscritta redatta nell'estate del 1875 per la prima esecuzione a Vienna prevista per l'ottobre di



merito di ristabilire l'autenticità dei dialoghi parlati (che può essere ascoltata nell'esecuzione parigina del 1950 diretta da André Cluytens e che vede Solange Michel nel ruolo di Carmen e Raoul Jobin in quello di Don José)¹⁸.

Bizet, per quanto fosse consapevole che per un'utilizzazione estensiva dell'opera avrebbe dovuto rivederla subito, opta per la convenzione dei dialoghi parlati, che offriva alcuni indubbi vantaggi: a) i dialoghi parlati rendono possibili scambi di battute più ampi e plastici tra i personaggi, mentre il recitativo cantato, introdotto da Guiraud, inevitabilmente riduce e comprime molto materiale testuale che, nella versione originale, ci consentiva, ad esempio, di saperne molto di più su Don José; b) il dialogo parlato consente di sfruttare al meglio le differenze tra parola e canto, grazie alla quale Bizet ha caratterizzato i personaggi, ad esempio Don José che, nella versione originale, per gran parte del I atto parla soltanto, facendo aumentare nell'ascoltatore il desiderio di ascoltarlo.

Tipici dell'*opéra-comique* sono poi altri fattori: il preludio presenta un'esposizione di melodie orecchiabili che ritorneranno durante l'opera; i personaggi di Micaela ed Escamillo, in fondo, sono tipici dell'*opéra-comique*, così come lo è il coro che, al di là di alcuni elementi estranei, presenta frasi regolarmente strutturate e disegni formali simmetrici.

Al di là di questo, è un fatto che il pubblico reagì molto male all'opera di Bizet e, si badi bene, non perché si scandalizzò del personaggio. Halévy, ripensando a quella sera, scriverà infatti che «l'entrata in scena di Carmen fu accolta bene e applaudita, così come il duetto tra Micaela e Don José. Alla fine del primo atto di furono grandi applausi e Bizet, dietro le quinte, ricevette complimenti e congratulazioni. Il secondo atto si aprì brillantemente, con l'entrata di Escamillo, ma poi il pubblico si raffreddò, vinto dallo scontento e dal disagio. Finito il secondo atto, dietro le quinte, pochi ammiratori e meno congratulazioni. Nel terzo atto, nessun entusiasmo, se non per l'aria di Micaela. Il pubblico restò gelido durante il quarto atto e solo alcuni sostenitori di Bizet, alla fine dell'opera, vennero dietro le quinte». Di diverso parere erano compositori come Jules Massenet o Saint-Saens, che parlarono di opera meravigliosa, di un grande successo.

quell'anno; 5. la prima edizione della partitura vocale pubblicata da Choudens; 6. la prima edizione del libretto stampato e 7. il calendario delle prove dell'Opéra-Comique durante l'inverno 1874-5.

¹⁸ W. DEAN, *The True 'Carmen'? Carmen. Kritische Neuausgabe nach den Quellen von Fritz Oeser*, in «The Musical Times», Vol. 106, No. 1473 (Nov. 1965), pp. 846-855.



I motivi dell'insuccesso in Francia (salvo ripresentare l'opera trionfalmente dieci anni dopo il debutto, sempre all'Opéra-Comique, salutandola come l'opera perfetta) erano diversi: la ripugnanza verso l'“orientale” (in questo caso l'andaluso), verso i cabaret di basso rango, le prostitute, il movimento delle anche nella danza. Carmen viene considerata un animale (un gattopardo, un serpente, la definiscono i critici dopo la prima) e i personaggi maschili come figure fortemente influenzabili e vittime di questa *femme fatale*. Nessuno colse nella *Carmen* la magistrale fusione di linguaggi differenti. Achille de Lauzières, ad esempio, non ha esitato a definire Bizet come «un autore insozzato nella fogna della società».

Théodore de Banville è autore, invece, di una delle pochissime recensioni positive della prima rappresentazione. Scrive: «al posto di quelle graziose marionette rosa pallido e color del cielo che furono la gioia dei nostri padri, Bizet ha cercato di mostrare uomini e donne veri, accecati, torturati dalla passione», compiendo, così, un vero e proprio «colpo di stato». Ed in effetti, i caratteri del colpo di stato c'erano tutti: l'utilizzazione di una novella considerata disdicevole, l'accoltellamento in scena della protagonista, una certa esposizione della sessualità, nonché una musica contaminata da canzoni e danze conosciute da Bizet durante le sue esplorazioni notturne. Non è un caso che questa confessata doppia presenza di cultura alta e bassa abbia acceso l'interesse di diversi registi cinematografici e produttori, fino, addirittura, alla realizzazione di una hip-opera, intitolata *Carmen* (2001), diretta da Robert Townsend e prodotta da MTV¹⁹.

C'è poi chi ha parlato di Bizet come un wagneriano doc, un wagneriano intransigente, con la sua erudizione, l'oscurità, il grigiore e le melodie infinite. C'è, invece, chi, tra i wagneriani, l'ha considerato poco wagneriano e troppo impegnato a compiacere i seguaci dell'*opéra-comique*. Anti-wagneriano, ad esempio, lo considerava Nietzsche, il quale, nel saggio *Il caso Wagner*, confessa di aver assistito a venti rappresentazioni di quello che egli definisce un capolavoro, musica perfetta, nella quale convivono morbidezza, leggerezza, cortesia, ma anche malvagità, raffinatezza e fatalità. Questa musica rende liberi.

Estimatori di *Carmen* sono stati anche Johannes Brahms, Peter I. Čajkovsky e, a quanto pare, anche Richard Wagner, per quanto quest'ultimo non abbia colto nell'opera alcun riferimento alla propria musica e al *leitmotiv*, aspetto invece rilevato da alcuni

¹⁹ S. McCLARY, *Carmen*, cit., p. 199.



critici. Questi sono solo accenni, ma bastino a sottolineare come la ricezione immediata di *Carmen* è stata complessa, articolata e non priva di incomprensioni.

La prima produzione dell'opera va avanti per 48 rappresentazioni. Nel frattempo la salute di Bizet peggiora. Soffre di malattie croniche, soprattutto nei momenti di stress emotivo, di accessi laringei e reumatismi articolari. Alla fine di maggio del 1872 si sposta in campagna e sembra migliorare, tanto da concedersi una nuotata nella Senna. Ma alcuni giorni dopo viene colpito da febbre alta e da un primo attacco di cuore. Il secondo, all'alba del 3 giugno, lo uccide, a tre mesi dal disastroso debutto della *Carmen*, e solo alla sua 36a replica. La produzione va avanti all'Opéra-Comique fino al 15 febbraio 1876. Per quella data, come scrive Susan McClary, la *Carmen* aveva conquistato Vienna ed era ormai sulla strada della gloria. La via era tracciata, il percorso era chiaro. *Carmen* era entrata, trionfalmente, nel pantheon dei grandissimi successi operistici²⁰.

4. *Carmen nel contesto poetico ed estetico del secondo Ottocento*

I vari aspetti di novità rilevati nel paragrafo precedente, richiamano poi un altro tema, a mio avviso particolarmente interessante e che colloca Bizet e la *Carmen* all'interno di una tendenza estetica, poetica e filosofica che già una ventina d'anni prima, poco dopo il giro di boa di metà secolo, ha traghettato le arti verso nuovi orizzonti. Mi riferisco all'estetica del brutto.

La categoria del brutto vive, nel corso dell'Ottocento, una fase di recupero e ritematizzazione. Se per Platone e Plotino il brutto era stato considerato come il grado zero del bello, essenzialmente come pura privazione, nel Settecento, la dimensione del brutto inizia ad essere ridiscussa, in particolare attraverso la rivalutazione estetica di altre categorie, come l'orrido, il tragico, il sublime, l'immenso, il disarmonico, ecc. Alla fine del XVIII secolo, come ci ricorda Remo Bodei nel saggio di presentazione dell'*Estetica del brutto* di Karl Rosenkranz, Friedrich Schlegel scrive nel 1795 uno *Studio della poesia greca* (rielaborato poi nel 1823), nel quale lamenta l'assenza di saggi, degni di questo nome, sulla «teoria del brutto». In questo contesto, il brutto

²⁰ Ivi, p. 34.



assume «la natura di *negazione del bello* (e non più di mero essere) e di elemento specifico dell'*arte moderna*, di cui l'*Amleto* è il simbolo. Quest'ultima si connette infatti [...] al brutto in quanto presente nel caratteristico, nell'individuale, nell'interessante, nel mondo delle astrazioni»²¹.

È in queste pagine di Schlegel che si apre la strada ad un'idea estesa del bello, tale da comprendere anche il brutto e le tendenze più peculiari dell'arte moderna, nella quale il brutto, l'effimero e il banale hanno un ruolo di primo piano. A questo riguardo, l'opera di Charles Baudelaire (1821-1867), in particolare, è una delle manifestazioni più emblematiche delle modificazioni intercorse nella sensibilità e nella coscienza estetica dell'uomo. L'Ottocento, accentuando una tendenza avviatasi durante il secolo precedente, libera definitivamente il livello sensibile, aprendolo ad un contesto più ampio, più onnicomprensivo, dal quale non sfuggono dimensioni fino ad allora tendenzialmente taciute (il «bizzarro», l'«insolito», il «mostruoso», il «perturbante», l'«effimero»).

Charles Baudelaire ha un ruolo relevantissimo in questa evoluzione, facendo «vivere l'infinito e l'eterno nella contingenza, nell'effimero, nello *spleen* che domina la modernità (la metropoli parigina e i suoi “passaggi”, la moda, la prostituta, l'inedito vincolo dell'artista con il mercato, la folla, le merci, ecc.)»²². Il legame tra il bello e l'effimero, all'inizio del Novecento sostenuto e rilanciato dai futuristi, è chiaramente tratteggiato da Baudelaire, per il quale la bellezza si materializza nell'istante, effimero ed eterno, di un incontro, di un'impossibile promessa di felicità, costantemente rinviata.

In questo contesto si situa l'*Estetica del brutto* di Rosenkranz, la cui analisi è particolarmente interessante anche per il fatto di aver inserito il tema del brutto all'interno di un contesto più ampio, relativo alla *patologia sociale*, tanto che «la sua diagnosi non implica soltanto una discesa nel sottosuolo dell'arte, ma anche negli inferi del proprio tempo»²³, fatti di vacuità, dissoluzione, orrore. Sebbene Rosenkranz continui a confidare nella forza della ragione, inizia ad emergere qualche incrinatura rispetto alla ferrea fiducia hegeliana nella razionalità del reale. Il concetto di brutto,

²¹ R. BODEI, *Presentazione* di K. ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto*, trad. it. a cura di S. Barbera, presentaz. di R. Bodei, il Mulino, Bologna 1984 (II ed., a cura di E. Franzini, Aesthetica Edizioni, Palermo 1994), pp. 7-39: 9.

²² P. PELLEGRINO, *La bellezza tra arte e tradizione. Storia e modernità*, Congedo Editore, Galatina 2008, p. 65.

²³ Ivi, p. 20.



considerato come termine medio tra quello di bello e quello di comico («il brutto – scrive Rosenkranz – ha dunque due frontiere: il limite iniziale del bello e il limite finale del comico»²⁴), viene analizzato da Rosenkranz, percorrendo un itinerario che, nelle intenzioni dell'autore, punta a dispiegare «tutto l'universo del brutto dalle sue prime nebulose – l'amorfia e l'asimmetria – per arrivare fino alle sue formazioni più intensive nell'infinita varietà della disorganizzazione del bello, attraverso la caricatura»²⁵. Vi è, di fondo, la convinzione che l'inferno non sia solo etico e religioso, ma anche estetico.

La *Carmen* di Bizet, mettendo in scena il mondo dei bassifondi, dei ladri e delle zingare si inserisce lungo questa linea di sviluppo che da Baudelaire (*Fiori del male*, 1857 e 1861) giunge alla letteratura decadente e verista. La Parigi nella quale vive Bizet è quella tratteggiata da Baudelaire, e cioè anche un palcoscenico triste, nella sua eccitazione, e desolante, nel suo dinamismo. A mio avviso, quindi, quello di Bizet non è un capolavoro soltanto dal punto di vista strutturale, musicale, compositivo, ma anche perché si colloca al crocevia di nuove tendenze estetiche e di rinnovate poetiche. La *Carmen*, in qualche modo, getta luce su un mondo sotterraneo, su un sottobosco sociale che era già il fulcro della «letteratura industriale» e dei bassifondi (pensiamo a *I miserabili* di Victor Hugo, uscito dieci anni prima, nel 1862). Queste opere aspirano ad essere il riflesso delle tensioni sociali e della condizione degradata delle grandi città. «Sono tedesco per convinzione, cuore e anima, ma qualche volta mi perdo in case artisticamente malfamate». In questo modo Bizet confessava la sua passione per la frequentazione dei bassifondi, dei night-club e dei cabaret, dove tra l'altro ascoltò la canzone *El Arreglito*. Nonostante in *Carmen* non sia tematizzato il disagio sociale, ma, in qualche modo, resta sullo sfondo, anche forzando un po' la lettura, ma ampliando lo sguardo, questo lavoro di Bizet lo possiamo collocare in quella fase di passaggio – tipica della letteratura e dell'arte europee – dal romanticismo al realismo, ponendo le basi per la successiva evoluzione nel verismo.

Riferimenti bibliografici

²⁴ K. ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto*, cit., p. 53.

²⁵ Ivi, p. 43.



- COLMEIRO, J.F., *Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain*, in «Comparative Literature», Spring 2002, Vol. 54, No. 2, pp. 127-44.
- CURTISS, M., *Bizet and His World*, Alfred A. Knopf, New York 1958.
- DEAN, W., *The True 'Carmen'? Carmen. Kritische Neuausgabe nach den Quellen von Fritz Oeser*, in «The Musical Times», Vol. 106, No. 1473 (Nov. 1965), pp. 846-855.
- FOLETTA, A., *Carmen di Georges Bizet. Guida all'opera*, A. Mondadori, Milano 1984.
- GELLI, P. (a cura di), *Dizionario dell'opera 2008*, ed. agg. da F. Poletti, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano 2007.
- LEINER, G.H., *To Overcome One's Self: Nietzsche, Bizet and Wagner*, in «Journal of Nietzsche Studies», No. 9-10, Spring-Autumn 1995, pp. 132-47.
- MANFRIANI, F. (a cura di), *Carmen*, Edizioni Pendragon, Bologna 2008.
- MCCLARY, S., *Carmen* (1992), trad. it. di A. Cecconi e S. Leoni, Rugginenti Editore, Milano 2007.
- NOWINSKI, J., *Sense and Sound in Georges Bizet's Carmen*, in «The French Review», Vol. 43, No. 6 (May 1970), pp. 891-900.
- PELLEGRINO, P., *La bellezza tra arte e tradizione. Storia e modernità*, Congedo Editore, Galatina 2008.
- PELS, D. - CREBAS, A., *Carmen – or the Invention of a New Feminine Myth*, in «Theory Culture and Society», Vol. 5, Issue 4, pp. 579-610.
- ROSENKRANZ, K., *Estetica del Brutto*, trad. it. a cura di S. Barbera, presentaz. di R. Bodei, il Mulino, Bologna 1984 (II ed., a cura di E. Franzini, Aesthetica Edizioni, Palermo 1994)
- TIERSOT, J. - BAKER, TH., *Bizet and Spanish Music*, in «The Musical Quarterly», Vol. 13, No. 4 (Oct. 1927), pp. 566-81.