

BIZET GEORGES

Compositore francese

Parigi 25 X 1838 – Yvelines, 3 VI 1875)



Registrato alla nascita come Alexander, César Léopold, si servì poi sempre del nome di battesimo, Georges. Unico figlio di genitori entrambi musicisti, rivelò un precoce talento musicale.

Al conservatorio di Parigi, dove studiò dal 1848 al 1857, fu allievo per la composizione di P. Zimmerman, di J. F. Halévy e, ma non è confermato, di Gounod, che esercitò una forte influenza non del tutto positiva sul suo giovane allievo.

La carriera scolastica di Bizet al conservatorio fu quasi sempre brillante; egli vinse il secondo premio al prix de Rome nel 1856 e il primo premio nel 1857 con la cantata *Clovis et Clotilde*. Aveva già composto la sua *prima sinfonia* ed era già stato rappresentato il suo primo lavoro teatrale, un'operetta in un atto con cui aveva partecipato ad un concorso organizzato da Offenbach.

Il premio relativo fu diviso tra Bizet e A. Ch. Lecocq e le due opere vennero rappresentate a sere alterne nell'aprile del 1857.

Il prix de Rome gli diede diritto a ricevere una pensione statale per un periodo di cinque anni, di cui due da passare in Italia e uno in Germania. Bizet tuttavia ottenne l'autorizzazione di trascorrere tre anni a Roma (1857-1860), che furono forse i più felici della sua vita. (Il suo amore per l'Italia si riflette nella musica che vi compose).

Passò il resto della sua vita a Parigi e nei dintorni, scrivendo soprattutto per il teatro e mantenendosi con l'insegnamento, con lavori di riduzione per canto e pianoforte richiestigli da editori, e con prestazioni in qualità di accompagnatore durante le prove di opere e altri lavori.

Fu un pianista brillante ed un abile lettore a prima vista molto ammirato da Liszt, ma si rifiutò sempre di suonare in pubblico per timore di pregiudicare la sua carriera di compositore.

Le prove del suo opéra-comique in un atto *La guzla de l'Emir* cominciarono all'inizio del 1863, ma vennero interrotte quando

L. Carvalho, direttore del Théâtre Lyrique, gli offrì il libretto dei *Pescatori di perle*.

L'opera venne rappresentata il 30 settembre e fu attaccata dai critici (ad eccezione del non più giovane Berlioz), che la definirono una rumorosa imitazione di Wagner, di Verdi e di altri compositori di minor valore.

Carvalho gli commissionò in seguito un'opera in cinque atti, *Ivan IV*, il cui libretto era stato scritto per Gounod e da questi parzialmente musicato nel 1855-1858.

Bizet, che aveva probabilmente cominciato la partitura in vista di

un'esecuzione a Baden-Baden nel 1862, la riscrisse e la completò. Ma Carvalho, assediato da difficoltà finanziarie, continuò a rimandarne la rappresentazione finché Bizet ritirò la partitura e la propose all'Opéra, che la rifiutò.

CHARLES GOUNOD



Sembra che Bizet la distruggesse disgustato, ma esiste ancora la prima versione (non del tutto completata) che è stata rappresentata nel 1946 e pubblicata nel 1955.

L'opera successiva, *La Jolie fille de Perth*, composta nel 1866, e rappresentata il 26 dicembre 1867, fu applaudita dal pubblico e, unica tra le opere di Bizet eseguite durante la sua vita, fu accolta favorevolmente dalla maggior parte dei critici.

Durante gli anni 1866-1868 Bizet scrisse parecchie composizioni per pianoforte e molte liriche da camera.

Lavorò anche alla sinfonia *Roma*, iniziata nel 1860 e riveduta nel 1871 (tre tempi furono eseguiti nel febbraio 1869 col titolo *Fantasie symphonique, Souvenir de Rome*).

Nell'estate del 1867 fu assunto come critico musicale della "Revue nationale et étrangère".

Il suo primo ed unico articolo, una difesa appassionata per l'imparzialità della critica musicale (fatto molto raro nella Francia del secondo Impero), comparve sotto uno pseudonimo il 3 agosto.

Quando un nuovo direttore cercò di censurare il suo secondo articolo Bizet diede immediatamente le dimissioni. Il 3 VI 1869 sposò Geneviève Halévy, figlia del suo vecchio insegnante.

Tra il 1868 e il 1870 Bizet cominciò o quanto meno progettò dieci opere, oltre a completare il *Noè* di Halévy. La più importante, e l'unica condotta a termine, fu *La coupe du roi de Thulé* (1868-1869), scritta per un concorso bandito dall'Opéra.

Bizet nutriva seri dubbi, pienamente giustificati dagli eventi, sull'imparzialità della giuria (che decretò il premio ad una nullità): egli non riuscì a tener segreta la sua partecipazione ed usò parte della musica dell'opera presunta in *Djamileh* e in *Carmen*.

Circa nello stesso periodo si ammalò gravemente ed ebbe una profonda crisi spirituale. A quest'epoca raggiunse la sua maturità come compositore.

Nel 1869 C. Du Locle, il nuovo direttore dell'Opéra-Comique, invitò Bizet a "trasformare l'Opéra Comique".

Egli cominciò a lavorare su due libretti *Clarissa Harlowe* e *Grisélidis*, ma non finì nessuno dei due.

Il tema per sassofono dell'Innocente dell'*Arlesiana* e la "Canzone di fiori" in *Carmen* furono composti per *Grisélidis*. Durante la guerra franco-prussiana (1870-1871) il musicista servì nella Guardia nazionale

a Parigi e patì le privazioni dell'assedio.
Per un breve periodo, nell'autunno del 1871, fu maestro del coro dell' Opéra. Circa a quest'epoca compose le serie di dodici pezzi per due pianoforti, *Jeux d'enfants*, e ne orchestrò almeno sei (5 furono eseguiti nel marzo 1873 col titolo di *Petite suite d'orchestre* ed in seguito pubblicati, mentre uno è ancora manoscritto).

GENEVIÈVE HALÉVY



L'opéra-Comique in un atto *Djamileh*, rappresentata il 22 V 1872, divise aspramente i critici. Alcuni ammirarono l'audacia dell'armonia e del colore orchestrale; la maggioranza la bollò come wagneriana ed oscura. (Compromessa dalla staticità del libretto e dalla mediocrità degli interpreti fu abbandonata dopo undici rappresentazioni).

Anche il lavoro seguente di Bizet, la musica di scena per la tragedia provenzale di A. Daudet *L'Arlésienne*, fu un insuccesso di pubblico. Era stata commissionata da Carvalho, dove fu rappresentata il 1° X 1872 davanti ad un annoiato pubblico di letterati.

Una suite di quattro movimenti che Bizet arrangiò per orchestra fu eseguita ad un concerto da J. E. Padeloup il 10 novembre e riscosse un immediato successo, uno dei pochi di cui Bizet godette durante la sua vita.

Una seconda suite dallo stesso titolo, comprendente anche un brano da *La jolie fille de Perth*, fu curata postuma da E. Guiraud.

Un mese dopo la rappresentazione di *Djamileh*, Du Locle commissionò a Bizet un nuovo Opéra-Comique su libretto di H. Meilhac e L. Halévy; Bizet disse che sarebbe stato "gaio, ma di una gaiezza non priva di stile". Questa fu la genesi di *Carmen* di cui lo stesso Bizet scelse il soggetto. Egli cominciò la musica all'inizio del 1873, ma a causa di divergenze con l'amministrazione dell' Opéra-Comique, intraprese un nuovo lavoro per l' Opéra.

Il soggetto, ancora di ambiente spagnolo e scelto da lui, fu *Don Rodrigue*, basato sulla storia del Cid, ma non sulla tragedia di Corneille. Egli compose tutti e cinque gli atti durante l'estate e l'autunno del 1873, ma la distruzione dell' Opéra per un incendio del 28 ottobre mandò a monte il progetto.

L'autografo contiene solo le parti vocali ed alcune indicazioni di orchestrazione. Durante l'inverno Bizet scrisse l'ouverture del concerto *Patrie*, che fu accolta con favore.

La rappresentazione di *Carmen*, terminata nel 1874, fu ritardata da una serie di difficoltà.

Uno dei direttori diede le dimissioni a causa della trama ritenuta scandalosa, mentre l'assassinio dell'eroina sul palcoscenico fu considerato una violazione della tradizione di rispettabilità borghese dell' Opéra-Comique.

Durante le prove, lunghe e tempestose, Bizet venne molto ostacolato non solo dal coro, che trovava la parte difficile sia vocalmente sia

scenicamente, ma anche da Du Locle e persino dai librettisti che temevano di scandalizzare il pubblico.

Bizet resistette strenuamente ad ogni tentativo di censurare l'opera, e non c'è motivo di pensare che i numerosi tagli effettuati durante le prove non siano stati dettati da ragioni diverse da quelle artistiche

LA CATTEDRALE DI SANT-TRINITÉ **DOVE SI SVOLSERO I FUNERALI DI BIZET**



Egli ebbe tuttavia l'appoggio dei due cantanti principali, specialmente da C. Galli Marié (Carmen) e da P. Lhèrie (don José).

La mattina del 3 marzo 1875 Bizet fu nominato cavaliere della Legion d'onore; la sera si ebbe la prima rappresentazione di *Carmen* di fronte ad un pubblico freddo e perplesso.

La maggior parte dei critici stroncò l'opera, accusando la trama di oscenità e la musica di cacofonia, di mancanza di qualità drammatiche, melodiche, e di carattere. Non mancarono tuttavia alcune eccezioni: un paio di critici parlarono di concessioni reazionarie al gusto volgare. Le rappresentazioni seguenti ebbero luogo a sala semivuota.

Estenuato dalle prove e scoraggiato dall'insuccesso dell'opera e dalle difficoltà coniugali causate dall'instabilità mentale della moglie, verso la fine di marzo Bizet cadde gravemente ammalato.

Dopo una parziale guarigione, durante la quale egli abbozzò un oratorio, *Geneviève de Paris*, ebbe una ricaduta in maggio e morì pochi giorni dopo per un attacco di cuore.

Nonostante esitazioni e cambiamenti di orientamento, Bizet ebbe pochi dubbi sulla qualità essenzialmente drammatica del suo talento.

Non è un caso la sua decisione di sostituire un'opera buffa con una messa come primo invio a Roma come prova di studio; dopo il suo ritorno a Parigi egli lavorò sempre ad almeno un'opera.

L'enorme numero di lavori progettati od iniziati, ma in seguito abbandonati (circa trenta, in un arco di tempo di vent'anni) testimoniano una mancanza interiore di fiducia e un timore degli insuccessi che lo perseguitarono tutta la vita.

Bizet fu inoltre un uomo irascibile e come tale si fece grossi nemici; mancava spesso di tatto ma fu un artista generoso.

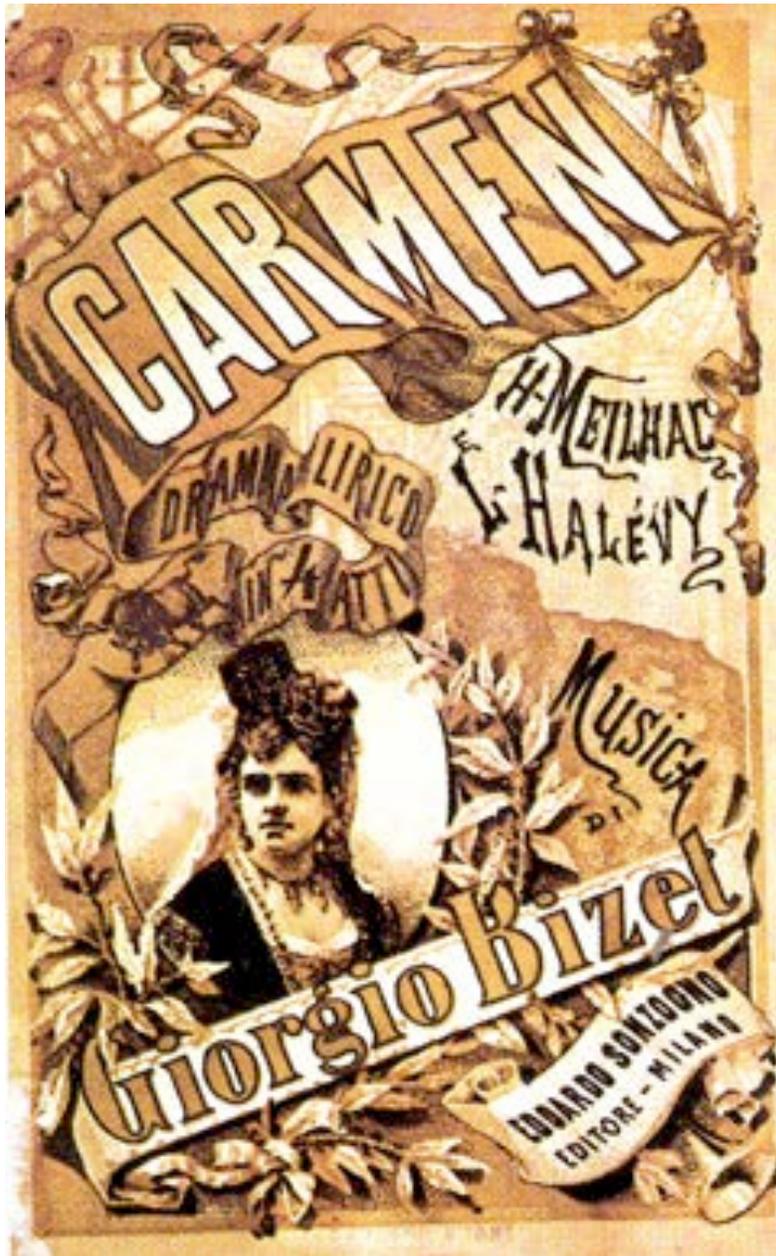
Molte delle sue azioni, come le sue dimissioni da maestro del coro dell' Opéra nel 1871 e la sua riluttanza a farsi pagare dagli alunni di cui rispettava il talento, denotano il suo alto grado di coscienza professionale.

Fu probabilmente evidente ad alcuni suoi contemporanei l'eccezionalità del suo genio; egli fu indubbiamente il miglior operista francese tra Berlioz e Debussy, e se fosse vissuto più a lungo avrebbe forse raggiunto una posizione analoga a quella di Verdi in Italia.

I suoi primi due lavori per il teatro, *Le docteur Micacle* e *Don Procopio*, si ricollegano entrambi a modelli altrui, il primo ad Offenbach e a Rossini, l'altro a *Don Pasquale* di Donizetti.

Ambedue mostrano una tecnica buona ma limitata e una spumeggiante vivacità, assai lodata nelle riprese moderne.

COPERTINA DEL LIBRETTO DELL'OPERA "CARMEN"



Diffidando della sua istintiva facilità Bizet prese come modelli Meyerbeer e il Gounod di *Faust*. I risultati sono evidenti in *Ivan IV* che contiene notevoli pagine musicali, ma fu guastato da un libretto complicato e pretenzioso che impedì a Bizet una spontanea adesione al soggetto, e nei *Pescatori di perle*, un'opera ineguale che lo stesso Bizet finì in seguito per disistimare.

Il libretto, sebbene i personaggi della trama siano convenzionali, è ambientato a Ceylon; ciò diede a Bizet l'opportunità di sfruttare nella melodia, nell'armonia e nell'orchestrazione, il suo dono particolare per il colore esotico che caratterizza le parti più belle dell'opera ed è soprattutto notevole in tutti i lavori seguenti, nessuno dei quali ha un'ambientazione francese.

La jolie fille de Perth si avvale di un libretto poco felice, (parte del quale fu riscritto dallo stesso Bizet) cui va attribuita la debolezza dell'ultimo atto.

A parte questo la partitura mostra progressi notevoli, soprattutto nell'orchestrazione e nel controllo degli elementi drammatici; magistrale, invece, il secondo atto in cui l'elemento esotico è rappresentato dalla zingara Mab, una lontana precorritrice di Carmen, e dall'ammirevole *Danse bohème*.

L'influenza di *Rigoletto* è evidente, la sua energia appassionata fu un salutare antidoto contro lo stile fiacco di Gounod, che Bizet fu lento a rifiutare e che persiste (molto filtrato) nel personaggio di Micaela in *Carmen*.

Nella *Coupe du roi de Thulé* le anticipazioni di Carmen sono molto più evidenti; la situazione centrale infatti riproduce quasi esattamente quella dell'opera posteriore.

L'analisi del libretto compiuta da Bizet nelle sue lettere ad E. Galabert è molto interessante; la sua descrizione dei personaggi potrebbe adattarsi quasi perfettamente a Carmen e a Don José e anche nella partitura sono riscontrabili parallelismi.

La musica dello sfogo di Don José alla fine dell'atto III di *Carmen* fu composta per quest'opera, le cui condizioni di frammentarietà costituiscono una grossa perdita.

Le lettere rivelano inoltre la conoscenza perfetta da parte di Bizet della tecnica teatrale e dell'orchestrazione, di cui era ormai un maestro.

Djamileh, la sua prima opera completa per l'Opéra-Comique, risente di una trama inconsistente e di un duetto finale fiacco.

L'ambientazione esotica (Egitto) ispirò alcune delle pagine più famose di Bizet e il personaggio dell'eroina, una schiava che s'innamora del padrone sensuale ed annoiato, è ben caratterizzato.

L'influenza di Wagner, che Bizet ammirava, risulta oggi meno evidente di quanto non fosse per i contemporanei ed è in ogni caso pienamente assimilata.



Nell'*Arlesiana* e in *Carmen* Bizet rivelò appieno il suo genio drammatico: i due soggetti sono contraddistinti da un elemento comune rappresentato dal personaggio dell'eroe, uomo di umili origini fidanzato ad una ragazza di campagna, che è distrutto dalla passione per una donna di facili costumi e dal fascino irresistibile.

A parte i preludi e gli intermezzi, la partitura dell'*Arlesiana* consiste soprattutto di brevi brani musicali che costituiscono un sottofondo, notevoli per la vivezza con cui riflettono il mutare degli stati d'animo dei personaggi, utilizzando spesso sottili trasformazioni tematiche.

Essi sono scritti per una piccola orchestra di ventisei elementi, trattata in modo assai originale e comprendente un sassofono contralto, che dà un carattere particolare al motivo del bimbo ingenuo la cui mente si apre proprio quando l'infelice fratello maggiore si uccide.

Lo sfondo provenzale è vividamente delineato; l'abilità di Bizet come miniaturista e le sue doti di penetrazione psicologica, si rivelano nella musica squisita dell'incontro tra i due contadini anziani che si amavano in gioventù e si ritrovano nuovamente dopo cinquant'anni.

Il successo postumo di *Carmen* ha in certo qual modo contribuito a tenere nascoste le sue vere qualità e la sua importanza storica.

Tranne che a Parigi, essa fu rappresentata generalmente con i recitativi composti da E. Guiraud dopo la morte di Bizet.

Essi rovinano l'equilibrio dell'opera distorcendo la caratterizzazione (una parte importante della quale è affidata al dialogo parlato) e tramutano un lavoro in una forte componente realistica, in cui la commedia può da un momento all'altro volgersi in tragedia, in un grand-opéra imponente dalla convenzionale retorica teatrale.

Ma il realismo di *Carmen* è ben lontano dal sensazionalismo dei suoi molti imitatori. Le sue virtù più alte sono il distacco con cui Bizet visualizza la trama e che corrisponde al freddo classicismo del romanzo di Mérimée, e la straordinaria inventiva e raffinatezza della partitura. Bizet osserva i personaggi sia dall'esterno sia dall'interno, non accentua le loro sofferenze, né le sentimentalizza per toccare il cuore del pubblico; il colore spagnolo, seppur assai convincente, è privo di convenzionalità.

Bizet utilizzò tre temi non suoi, ma li trasformò in modo da renderli indistinguibili dal suo stesso stile.

La partitura di *Carmen* sigilla la reputazione di Bizet come grande melodista e padrone dell'orchestra specialmente nell'uso dei fiati.

In questo lavoro Bizet diede nuova vita all'*opéra-comique*, fino allora confinato in situazioni superficiali e sentimentali, rifiutando di scendere a compromessi con la verità delle emozioni. Egli estese il suo ambito fino a comprendervi sentimenti appassionati e un finale tragico, abbattendo con ciò le vecchie barriere che per lungo tempo avevano diviso l'opera francese in due campi distinti; raggiunse così un nuovo equilibrio nell'eterna lotta tra musica e dramma.

Le opere non teatrali di Bizet sono meno importanti. La *Sinfonia* in Do maggiore, riscoperta nel 1935, è uno tra i risultati più notevoli a cui sia giunto un compositore di quell'età (Bizet aveva allora 17 anni).

La spontanea vitalità della musica, le invenzioni melodiche e le modulazioni inaspettate ne costituiscono i tratti caratteristici.

La sinfonia *Roma*, posteriore a questa, è più elaborata. Le sue opere per pianoforte, che risentono l'influenza di Schumann e di Liszt, sembrano spesso trascrizioni dall'orchestra.

La più ambiziosa, *Variations chromatiques de concert*, contiene idee brillanti, ma la scrittura strumentale è faticosa.

Un vero capolavoro nel suo genere sono i *Jeux d'enfants*, una suite di abili miniature con cui Bizet penetra nel mondo infantile e lo interpreta con una musica affascinante e del tutto priva d'affettazione.

Le *mélodies*, più di quaranta, sono di valore molto disuguale. Alcune sono simili a scene di opere; le sedici *mélodies* postume sono quasi tutte costituite da brani tratti da opere drammatiche non finite e non pubblicate, trascritte da Guiraud e dotate di nuove parole.

Tra le opere vocali di più ampio respiro è il *Te Deum*, che rivela tuttavia la non propensione di Bizet per la musica religiosa.

L'influenza di Bizet sulla musica francese fu scarsa, perché i suoi successori furono più sensibili al fascino di Wagner e di Franck.

Essa si risente invece in Chabrier e nelle ultime opere di Ciaikovsky, che fu uno dei primi e dei più entusiasti ammiratori di *Carmen*.

In Italia essa si rivela in compositori della scuola verista, quali Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Zandonai e soprattutto Puccini. L'equilibrio tra passione e raffinatezza, presente nelle migliori pagine di Bizet, ha tuttavia sempre sfidato l'imitazione.

LES PECHEURS DE PERLES

Opera lirica in tre atti.

Prima rappresentazione: Parigi, Theatre Lyrique, 30 settembre 1863.

È banale consuetudine sottolineare come solo con *Carmen* Georges Bizet raggiunga la piena maturità espressiva, relegando al ruolo di piacevoli - se non ingenui - esperimenti tutte le opere che l'hanno preceduta.

Opinione rispettabile, ma nondimeno arbitraria; è vero che l'importanza storica musicale ed estetica di *Carmen* rappresenta un *unicum* nella produzione di Bizet (e nella storia del melodramma in generale), ma non si può negare che anche i *Pêcheurs de perles* posseggano una dignità artistica peculiare e specialissima.

FOTO DI SCENA



L'Oriente, così spesso vagheggiato in quello scorcio di secolo, soprattutto in Francia (si suole indicare nell'ode sinfonica *Le desert* di Félicien David, 1844, il capostipite del genere), fa da sfondo, fascinoso ed avvolgente, ad una banale storia d'amore, in cui il classico triangolo acquista tinte inusitate: poiché se è vero che Nadir ama appassionatamente Léila, è pur vero che nutre un affetto incondizionato per Zurga; e se quest'ultimo soffre per i morsi della gelosia, non ci fa chiaramente capire chi ne sia effettivamente la causa.

Illuminante in questo senso è il suo recitativo ed aria del terzo atto: *L'orage s'est calmé*; più modestamente, Léila si limita ad amare uno solo dei due.

Al di là dell'intreccio amoroso, della convenzionalità e della banalità di certi passaggi, *Les Pêcheurs de perles* restano un palcoscenico ideale per cantanti dalla eccezionale voce; in particolare il ruolo di Nadir, tutto giocato sul registro acuto, che il sapiente uso dei cosiddetti "suoni misti" può rendere penetrantissimo e giustamente esotico ed è occasione di inarrivabili trionfi per un cantante in grado di padroneggiarlo con sicurezza.

Tra le pagine dell'opera particolare risalto hanno i duetti dei protagonisti: quello del primo atto tra Nadir e Zurga, purtroppo più volte rimaneggiato (non sempre con esiti felici) dopo la morte dell'autore, e soprattutto quello del secondo atto di Nadir e Léila; quest'ultimo, con le sue languide ed insinuanti tinte orchestrali, per certi aspetti anticipa soluzioni utilizzate poi in *Carmen*.

Quanto a languore e sensualità, inarrivabile è anche la coda orchestrale del bel coro "Brahma, divin Brahma", preludio, con la sua atmosfera notturna e misteriosa, all'incantevole aria di Nadir, vago soliloquio alla luce delle stelle; in risalto anche le pagine corali, soprattutto quelle che aprono l'opera con le loro particolari sottolineature ritmiche e l'uso, anche se un poco ingenuo, dei *leitmotive*.

Les Pêcheurs sono inoltre un esempio lampante di quanto perniciosi possano non essere certi rimaneggiamenti ed aggiustamenti della partitura originale.

Il finale dell'opera, infatti, scomparso Bizet parve ai contemporanei non abbastanza grandioso e non sufficientemente drammatico; si provvide a modificarlo, aggiungendovi un brutto terzetto e condannando di volta in volta il povero Zurga a patire tra le fiamme o ad essere pugnalato dai sacerdoti, laddove l'autore aveva preferito un finale più aperto e sospeso,

con Zurga lasciato in vita a contemplare, malinconico, la felicità dei due amanti in fuga.

Fortunatamente, nelle ultime rappresentazioni ed incisioni discografiche si è preferito tornare al finale originale.

BOZZETTO



Opera intimamente francese, certo, ma anche opera italiana, se è vero che in Francia, dopo le prime rappresentazioni del 1863, la partitura di Bizet venne quasi dimenticata e fu necessaria la mediazione dell'impresario Sonzogno il quale, durante l'esposizione universale di Parigi del 1889, presentò, fra le altre, un'opera intitolata *I pescatori di perle*, con grande sorpresa e, s'immagina, imbarazzo dei francesi.

È anche il caso di ricordare, oltre alla già citata interpretazione di Gigli, quanto taluni grandissimi tenori italiani (De Lucia, Caruso, Tagliavini, solo per citare i più celebri) abbiano contribuito alla fama del ruolo di Nadir.

Gusto francese

Il modello più importante per il giovane Bizet fu Gounod, al quale era legato da fraterna amicizia. Da lui imparò la chiarezza e la trasparenza del dettato melodico, nonché il gusto per un'orchestrazione ricca di colori.

Tuttavia, in *Les pêcheurs de perles* non è solo un allievo zelante, ma si rivela già un maestro in erba, come dimostra il pezzo più famoso dell'opera, la romanza di Nadir (primo atto).

La melodia dolcemente cullante, particolarmente adatta ad essere valorizzata da un timbro tenorile, trabocca di tenera malinconia.

Nonostante la sua semplicità, essa possiede un carattere ben definito che testimonia la geniale capacità inventiva di Bizet.

Caratteristiche simili si riscontrano anche nella cavatina di Léila (secondo atto).

Il duetto Léila-Nadir (scena centrale del secondo atto) non corrisponde affatto allo schema di un classico duetto d'amore.

Prima che le due voci cantino all'unisono si snoda un lungo percorso psicologico e musicale.

Alla fine l'amore di Nadir sconfigge il senso del dovere di Léila.

La drammaticità di questo momento viene concentrata in una figura melodica intensa ma di grande semplicità. Un ruolo importante spetta al duetto Nadir-Zurga, la cui melodia simile ad un inno, o meglio ad una nobile marcia, funge da motivo ricorrente nell'opera.

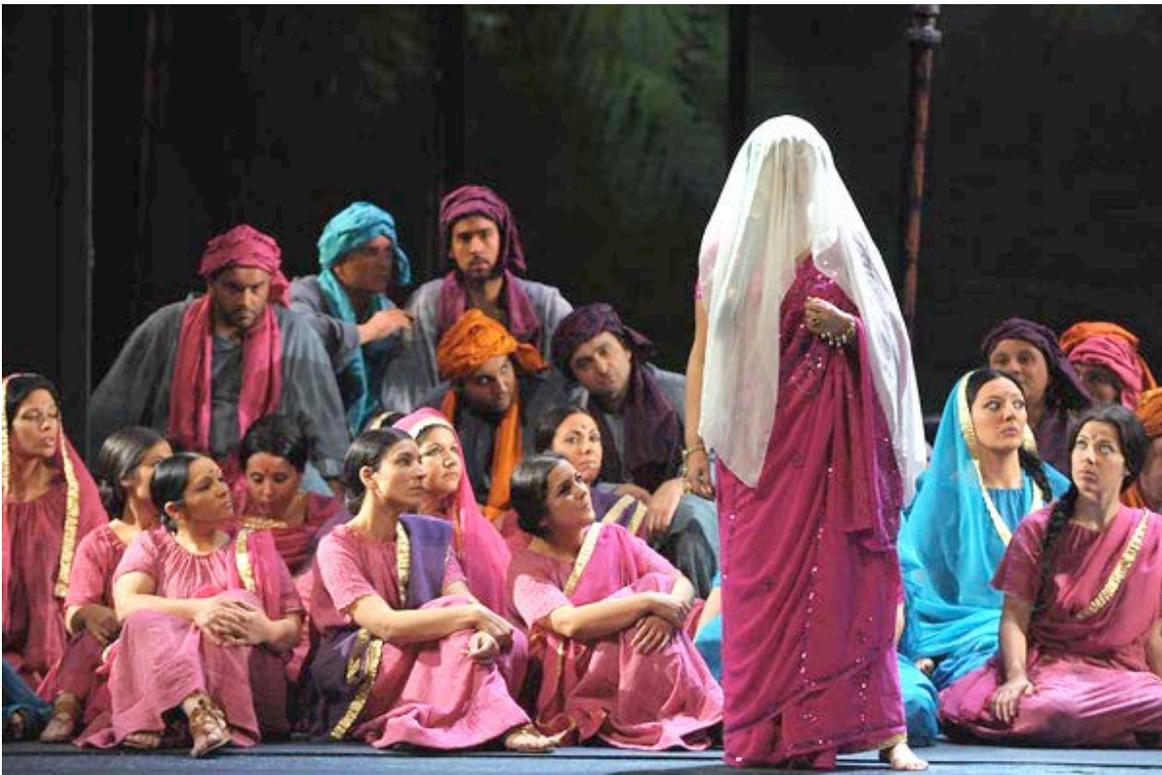
Essa richiama l'amicizia tra i due uomini ed è evocativa anche della pura figura della divina Léila, della quale sono entrambi innamorati.

Esotismo

In origine *Les pêcheurs de perles* doveva essere ambientata in Messico, dove, al posto degli Indù, sarebbero stati messi in scena gli indiani d'America.

Successivamente, l'azione fu spostata a Ceylon, anche se Bizet non sembrava concentrarsi tanto sul colore orientale, quanto sulla spontaneità di un mondo non europeo, di cui fanno parte sia la sfrenatezza delle danze religiose (introduzione al primo atto e *choeur dansé* nel terzo atto), sia la *brahmine* (primo atto), sia l'atmosfera cupa della marcia funebre (durante i preparativi per l'esecuzione nel terzo atto).

FOTO DI SCENA



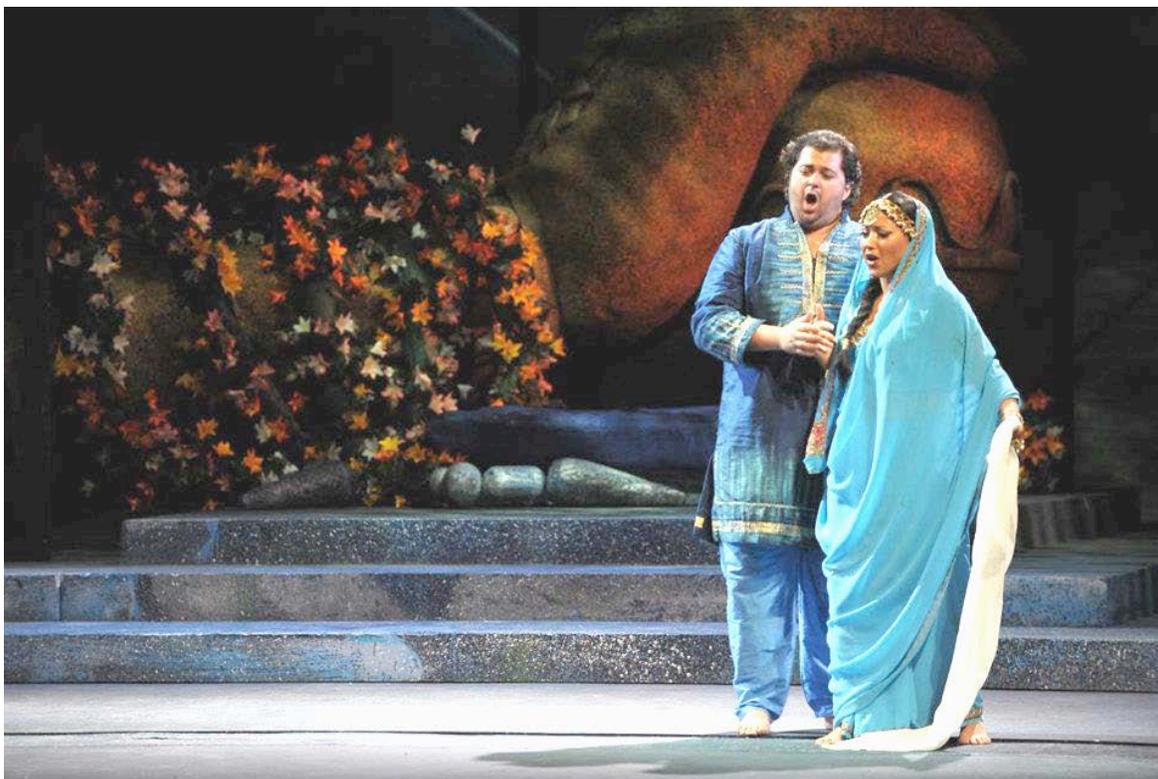
La trama

ATTO I

A Ceylon.

I pescatori danzano sulla spiaggia, in attesa di eleggere il loro nuovo capo; la scelta cade su Zurga, che con gravità accetta il compito. Giunge improvvisamente, dopo molti anni d'assenza, Nadir, grande amico di Zurga. I due si erano separati poiché, durante un viaggio a Kandy, la città capitale dell'isola, la visione di una giovane sacerdotessa del Tempio di Brahma aveva turbato la loro amicizia; ora che si sono ricongiunti, si promettono eterna fedeltà. Fra le acclamazioni della folla, approda alla spiaggia una barca: conduce una fanciulla, scelta fra le altre vergini, che con le sue preghiere dovrà vegliare e proteggere il lavoro dei pescatori; la donna è Léila, la sacerdotessa di Kandy.

FOTO DI SCENA



ATTO II

È notte. Il gran sacerdote Nourabad ricorda a Léila il suo ruolo e il suo voto di castità; la donna si dichiara pronta a rispettarlo e racconta come anni prima, pur di salvare la vita ad un fuggiasco, fosse stata pronta a sacrificare la propria.

Rimasta sola, Léila viene raggiunta da Nadir, che l'ha riconosciuta; fra i due vi è un tenero scambio di frasi amoroze bruscamente interrotte da Nourabad che, furente, li denuncia a Zurga ed agli altri pescatori.

FOTO DI SCENA



ATTO III

Zurga è ora infelice e disperato: Nadir ha tradito ancora una volta la loro amicizia ed egli deve condannarlo a morte.

Viene condotta Léila, che invano tenta di scagionare l'amato; Zurga, al colmo dell'inquietudine, la riconosce: è lei la donna che l'ha aiutato quando, fuggiasco, aveva rischiato la morte.

Per salvare i due giovani Zurga decide di incendiare il villaggio e, mentre il popolo e i sacerdoti fuggono terrorizzati, aiuta i due a salire su una barca, contemplando poi, solo e sconsolato, la loro fuga.

FOTO DI SCENA



CARMEN

Lo shock di una cruda sensualità

Come aveva presentito Cajkovskij, la *Carmen* è divenuta l'opera più popolare del mondo; le sue melodie almeno sono più note di quelle di qualsiasi altra opera, sebbene essa venga forse rappresentata con minore frequenza rispetto alle opere predilette di Mozart, Verdi o Puccini.

BOZZETTO



La familiarità dei suoi motivi, in parodie o in spot pubblicitari, o persino nelle versioni originali, rende difficile farsi una ragione dei motivi della freddezza e della perplessità con le quali fu accolta la prima rappresentazione, avvenuta a Parigi nel 1875, e più ancora immaginare l'autentico senso di shock suscitato sia dalla musica che dal libretto nei primi promotori, critici e spettatori dell'opera.

Il suo fallimento, seguito tre mesi più tardi dalla morte prematura di Bizet all'età di 36 anni, è passato alla leggenda come uno dei più crudeli errori critici della storia, poiché il successo ed il riconoscimento avrebbero potuto (ci piace pensarlo) fermare l'angina ed i reumatismi che causarono la morte dell'autore, accelerata indubbiamente dalla depressione.

Bizet era d'altronde ormai avvezzo ai fallimenti; le sue avventure teatrali infantili non erano mai state coronate dal successo, sebbene nessuna avesse posseduto la genialità che emana mirabilmente da ogni pagina della *Carmen*.

Se fosse sopravvissuto egli avrebbe certamente ampliato il numero dei suoi successi; anche Verdi dopotutto trovò la sua voce più vera alla stessa età circa di Bizet e visse fin'oltre gli ottant'anni, e a 36 anni Wagner doveva ancora scrivere le sue sette maggiori opere.

Per quanto possiamo ritenerci soddisfatti della *Carmen*, la sua allusione ad opere ancora più pregevoli mai scritte è inevitabilmente sconfortante.

La sensibilità teatrale di Bizet si palesa irregolarmente in tutte le sue opere e in modo travolgente nella *Carmen*.

Egli ebbe sempre la sfortuna di lavorare su libretti inadeguati o con organizzatori privi di comprensione, o le due cose insieme.

In *Les pecheurs de perles*, *La jolie fille de Perth* e *Djamileh* è possibile riscontrare i barlumi di quanto egli sarebbe stato in grado di creare.

Si tratta comunque di opere giovanili dalle quali egli imparò molto.

L'Arlésienne, musica di scena per il lavoro di Daudet, era audace e piena di musicalità.

Per quanto riguarda la *Carmen* egli poté contare sulla collaborazione di librettisti abili e competenti, ma ebbe scarso appoggio da parte del direttore del teatro e pochi incoraggiamenti dai colleghi.

L'idea centrale era dello stesso Bizet; essa si sarebbe basata sulla storia del romanzo *Carmen* di Mérimée. Nel 1872 venne commissionata al compositore un'opera in tre atti per l'Opéra-Comique.

Gli vennero assegnati i librettisti Meilhac e Halévy che, secondo il

costume francese, si divisero i compiti: Meilhac si sarebbe occupato dell'intreccio e dei dialoghi mentre Halévy avrebbe composto i versi per la musica.

Diversamente dall'Opéra, dove ogni parola doveva essere cantata, l'Opéra-Comique restava fedele, facendone un caposaldo del suo stato di discendente più giovane, al principio che i pezzi cantati dovevano essere inframezzati da dialoghi parlati, e ciò si addiceva perfettamente al racconto di Mérimée.

Ma si trattava anche di un teatro dove le opere dovevano avere un lieto fine, con l'infamia ed il peccato puntualmente condannati e la lealtà e la fedeltà sempre ricompensate; un teatro del tipo familiare insomma, dove il pubblico voleva essere intrattenuto e divertito, al limite eccitato, ma mai scioccato.

FOTO DI SCENA



La scelta della *Carmen* fu inevitabilmente causa di non poche difficoltà, poiché l'eroina è la malvagia, che trova la morte sul palcoscenico.

Essa ostenta le sue grazie e si vanta delle sue conquiste; fuma sulla scena, seduce soldati, corrompe funzionari doganali e fa contrabbando di nascosto.

Ma è affascinante, intelligente, fatalista ed a volte persino tenera, e la sua musica è così accattivante che è impossibile sfuggire al suo magnetismo.

Mentre la società francese preferiva mantenere una comoda, ineccepibile ma ipocrita facciata esteriore, abbandonandosi alle proprie fantasie solo nel privato, ciò che le venne presentato all' Opéra-Comique questa volta era purtroppo estremamente pubblico: la sensualità veniva qui esibita senza veli.

Nel ventesimo secolo i *mores* sociali sono mutati in modo così radicale (e così tante volte) che è diventato difficile dare ragione della complessità delle reazioni suscitate dalla *Carmen*, nelle quali confluirono un misto di ripugnanza, seduzione e senso di colpa.

Bizet non intendeva certo farsi portavoce dell'iconoclastia o tentare di abbattere barriere sociali: riconobbe semplicemente un buon soggetto da musicare e sapeva di essere in grado di farlo vivere sul palcoscenico.

La sua moralità personale non conta. Si tratta di un teatro musicale impregnato di realismo, nel quale i due protagonisti, Carmen e Don José, rappresentati in modo assai crudo, vengono distrutti dai loro appetiti e dalle loro debolezze.

I due librettisti riuscirono a fare della storia un convincente intreccio operistico grazie all'introduzione di due personaggi incaricati di stabilire l'equilibrio, nessuno dei quali rivestiva alcuna importanza nel romanzo di Mérimée.

Si trattava di Micaela con il suo affetto per Don José. La sua purezza e il suo attaccamento alla madre morente di lui, rende ancora più stridente e sfacciata la personalità di Carmen, benché non si tratti di una semplice contrapposizione di bontà e cattiveria; e di Escamillo, il cui irresistibile fascino attira Carmen allontanandola da José, sebbene il torero, a differenza del soldato, non avrebbe mai versato una lacrima per l'infedeltà di lei.

Magnificamente teatrali sono pure gli scenari: una piazza di Siviglia, dove soldati cambiano le guardie e le sigaraie si radunano; la taverna di Lillas Pastia, luogo di ritrovo di tutti i tipi di fuorilegge e rifugio dei

contrabbandieri sulle montagne ed infine l'arena, dove il massacro dei tori dietro le quinte agisce da contrappunto drammatico al disperato omicidio di José che uccide Carmen sulla scena.

Carmen è condannata, e sa di esserlo; e lo è anche José, per aver spezzato gli ordini militari, essersi unito ai contrabbandieri ed aver intenzionalmente trascurato Micaela e sua madre, per non parlare della sua fatale passione per Carmen.

BOZZETTO



Nel romanzo di Mérimée egli commette anche due omicidi.

Temendo che una storia come questa potesse spaventare il suo pubblico, devoto ma in diminuzione, Du Locle, direttore dell'Opéra-Comique, fece del suo meglio per attutire il colpo mettendo in guardia gli spettatori e facendo in modo di allontanare gli alti funzionari.

Non poté però fare nulla sulla musica, che si limitò a definire "cocincinese".

Una tale campagna di anti-propaganda da parte del direttore di un teatro è ben difficile da immaginare.

Analogamente i librettisti sembravano desiderosi di smorzare l'impatto dell'opera che avrebbe reso immortali i loro nomi.

Nel corso di tutto il lungo periodo delle prove, dall'ottobre 1874 al marzo 1875, Bizet dovette resistere alle pressioni di chi voleva estorcergli cambiamenti, e sopportare le lamentele dell'orchestra e del coro che ritenevano l'opera impossibile da eseguire.

Se nel tradizionale opéra-comique il ruolo del coro consisteva nel disporsi in blocchi e tenere il tempo, nella *Carmen* essi dovevano agire individualmente, e le donne dovevano persino fumare e sorridere compiaciute, un esempio all'epoca congeniale per ben pochi cori lirici.

Ma egli ebbe anche sostenitori: i suoi due principali cantanti infatti credettero nell'opera fin dall'inizio: Lhérie, il Don José, che nonostante le sue buone intenzioni cantò in modo estremamente piatto nella sua entrata non accompagnata nell'atto secondo, e la Galli-Marié, nella quale Bizet trovò una Carmen superlativa.

Essa riuscì a conferire al suo ruolo quel misto di ardente sensualità e fatale spacconeria che tutte le vere Carmen dovrebbero possedere.

Per i suoi tempi essa era piuttosto emancipata anche nella vita privata; si dice che abbia avuto un'avventura con Bizet, alla quale si può non senza un buon margine di probabilità attribuire lo stato di tensione in cui si svolsero i lavori e la crisi del matrimonio di Bizet.

Ulteriore appoggio venne al compositore da un paio di buoni interventi giornalistici e dalle rare espressioni d'ammirazione da parte di colleghi compositori.

Gran parte delle recensioni che fecero seguito alla sera della prima furono tuttavia ostili e tutt'altro che comprensive, una o due addirittura pesantemente offensive.

Lo spettacolo comunque non fu sospeso subito; l'opera venne replicata per oltre quaranta serate, cifra tutto sommato ragguardevole, tenuta in

vita dalla sua cattiva reputazione e, dopo il 3 giugno, dalla sublime ironia della morte di Bizet.

Se fosse sopravvissuto egli avrebbe potuto assistere allo straordinario successo dell'opera in tutto il mondo, seppure non nella forma che lui le diede, ma in quella della grande opera, con recitativi composti dall'amico Guiraud per sostituire i dettagli.

In questa forma l'opera venne allestita a Vienna subito dopo la morte di Bizet; i viennesi non avevano certo paura di quello che avrebbero potuto vedere sul palcoscenico; ad ogni modo un balletto venne da loro introdotto per addolcire la pillola.

FOTO DI SCENA



La *Carmen* s'impone rapidamente sui palcoscenici di tutto il mondo, raggiungendo persino Melbourne ed il Messico, mentre fu solo nel 1883 che i francesi si azzardarono a riproporla, solo per accoglierla questa volta inequivocabilmente nei loro cuori.

È attualmente prassi usuale recuperare i dialoghi (od almeno parte di essi) e rinunciare ai recitativi.

La partitura costituisce tuttora argomento di dibattito fra coloro che danno la priorità alle primitive intenzioni di Bizet, e coloro che prendono per buoni i risultati dei mutamenti e delle correzioni effettuate nel lungo periodo delle prove tra il 1874 e il 1875.

La questione è complessa. Per questa come per molte altre grandi opere tradizionali quali *Fidelio*, *Boris Godounov* ed i *Racconti di Hoffman* non sarà mai possibile ricostruire un testo definitivo.

Parte del fascino esercitato dalla *Carmen* risiede nella sua fulgida evocazione della Spagna. Mozart non ritenne che l'atmosfera spagnoleggiante fosse necessaria per il *Figaro* o il *Don Giovanni*, ma il XIX secolo adorava il colore locale e lo ricercava con entusiasmo.

Bizet incontrò comunque difficoltà nel trovare autentiche melodie spagnole. La famosa *Habanera* ad esempio venne adattata da un motivo del compositore spagnolo Yradier, e parte del vivace *entracte* prima della scena finale fu tratto da una raccolta di Garcia.

Gli adattamenti di Bizet sono liberi; egli stesso fu comunque in grado di creare valide musiche spagnoleggianti: la *Seguidilla* che conclude il primo atto, come pure il coro che apre l'atto successivo nella taverna di Lillas Pastia sono straordinariamente drammatici e pieni di colore. La maggior parte dell'opera è comunque tutt'altro che spagnola.

Pura nella sua originalità, essa si iscrive nella tradizione dell'Opéra-Comique francese, come dimostra il fatto che i personaggi principali si servono di *couplets* (strofe in due versi) per presentarsi agli spettatori ai due lati della ribalta; citiamo come esempi la *Habanera* di Carmen del primo atto e il *couplet* di Escamillo del secondo atto, entrambi coronati da animati ritornelli del coro.

Alla stessa tradizione risale la caratterizzazione in figure comiche dei due contrabbandieri Dancaico e Remendado.

Ma nella *Carmen* esiste anche un forte linguaggio di lirismo francese, derivato da Gounod, devoto mentore di Bizet; Gounod diceva scherzando che l'Aria di Micaela del terzo atto era stata rubata da lui.

Essa riecheggia fedelmente il suo stile di opere come *Roméo et Juliette*

(nella quale Bizet aveva lavorato come pianista ed assistente).
Lo stesso vale per la canzone del "fiore" di Don José, sebbene essa sia stata mirabilmente toccata dal genio di Bizet.

FOTO DI SCENA



Gounod non avrebbe mai introdotto un così bell'assolo in un esteso duetto, come invece fa Bizet. Pure a Gounod è possibile in qualche misura far risalire il personaggio di Escamillo, parente stretto di Ourrias, bovaro nella *Mireille* di Massenet, opera ben nota a Bizet.

La musica più squisitamente francese dell'intera opera si può forse invece ritrovare nell'incantevole *entracte* che precede il terzo atto.

Quei critici che nel 1875 riuscirono a vedere al di là dello scalpore suscitato dalla storia e a cogliere la realtà della musica furono alquanto confusi.

L'opera era originale, nel senso che le convenzioni venivano abbattute e l'immediatezza drammatica della musica era più vigorosa di quanto essi avessero mai avuto modo di sentire.

A quel tempo questo tipo di deviazione dal prestabilito era etichettata come "wagneriana", termine molto abusato in Francia; si tendeva infatti a considerare monopolio wagneriano l'armonia cromatica e gli audaci cambi di tonalità di cui Bizet ci offre un mirabile saggio dalle prime battute dell'ouverture.

Irrilevante è poi il fatto che Bizet non avesse la minima intenzione di imitare Wagner, anche se si rendeva conto dell'equivoco cui andava incontro. Bastava solo il fatto che la sua musica, almeno in alcune parti, risultasse moderna. Egli si servì inoltre di motivi associati a particolari significati, che furono purtroppo semplicisticamente definiti "Leitmotive", sebbene essi non fossero esclusiva wagneriana, essendo stati a lungo usuali nell'opera; Bizet li adotta con parsimonia ma anche con eccezionale perizia.

L'ouverture ne introduce due: il famoso motivo di Escamillo (dapprima piano, poi forte) "Toreador, en garde", un vigoroso pezzo di carattere che nel terzo atto viene trasformato con grande finezza quando Escamillo lascia il rifugio dei contrabbandieri; ed il ritornello proprio di Carmen, che ricorre nell'ouverture come motivo del destino, angoloso e colmo di presagi, per farsi poi più capriccioso quando, in un tempo vivace, accompagna il suo primo ingresso sulla scena.

Si tratta di espedienti utili e non certo adottati in modo sistematico od esauriente.

Il genio di Bizet si manifesta soprattutto nello splendore di ogni singolo episodio musicale: il primo atto racchiude da solo un ingegnoso coro d'apertura, la marcia dei bambini, l'entrata delle sigaraie, la *Habanera*, il duetto con Micaela, il coro "di disturbo" e la *Seguidilla*, ognuno dei

quali riesce ad essere a suo modo indimenticabile.
Bizet mantiene questa prodigalità d'invenzione fino alla fine dell'opera, creando melodie e stati d'animo sottilmente distinti per ogni scena.
Nessun altro compositore del tempo, nemmeno lo stesso Verdi, possedeva una capacità d'invenzione tanto fervida.
I francesi impararono ad amare la *Carmen*, ma continuarono a guardare con sospetto al suo realismo.
Negli anni '90 i tentativi di Bruneau di trasformare in opere i crudi romanzi di Zola non ebbero successo.

FOTO DI SCENA



Il "Verismo" divenne campo d'azione degli italiani; nel suo ambito si mossero Mascagni e Puccini, nei quali è comunque palese il debito nei confronti della *Carmen*.

La *Lulu* di Berg non è che una macabra distorsione della sua immediata parente spagnola.

Quello della *femme fatale*, che è ormai un personaggio familiare del palcoscenico operistico, sarebbe impensabile senza quel suo coraggioso debutto sul palcoscenico dell' Opéra-Comique avvenuto il 3 marzo 1875.

Vera e falsa Spagna nella Carmen

(Carlo Vitali e Alberto Garcia Demestres)

A colloquio (nella casa di Modena) con il compositore barcellonese Alberto Garcia Demestres, *enfant-prodige* della giovane scuola iberica, che da anni va raccogliendo materiale per uno studio sull'immagine della Spagna nella musica francese tra Ottocento e Novecento.

Indulgendo ad un suo bonario gusto del paradosso, Demestres cerca di ridimensionare le accuse di maccheronismo romantico gettate fin dall'inizio sul color locale di lavori come la "*Symphonie espagnole*" di Lalo o la *Carmen* di Bizet, presentate al pubblico parigino a distanza di appena un mese l'una dall'altra nell'inverno del 1875:

"Tanto Lalo che Bizet dimostrano di aver meditato a fondo la raccolta semi-folcloristica "Fleurs d'Espegne" pubblicata dall'ispanoamericano Sebastián de Yradier; ed anche se Bizet ha preso per buone certe invenzioni di quest'ultimo, a come la canzoncina "El arreglito", non è in fondo un peccato mortale. Altro sono le fonti popolari, altro è il potere di stilizzazione di un linguaggio nazionale, che il compositore deve comunque possedere. Cosa si dovrebbe dire allora delle composizioni coeve degli autori spagnoli influenzati dall'Impressionismo francese? Per caso sarebbero anch'esse "non autentiche"?"

E con un eccesso di cortesia che non sarebbe forse dispiaciuto all'ironico Bizet, si incarica di rifornire i suoi proverbiali contraddittori di spunti polemici freschi:

"Per esempio non mi risulta che alcuno abbia ancora fatto notare l'Habenera di Carmen, anch'essa derivata dall'Yradier, abbia una netta impronta catalana, e non andalusa - come invece dovrebbe, data l'ambientazione sivigliana. Ed altre, più grosse licenze si devono imputare ai libretti di Meilhac e Halévy: ad esempio i tanti plurali sbagliati (in-s, anziché in-es, ancora una volta alla catalana; non ci sarà di mezzo lo zampino di Vinas, l'amico catalano di Bizet?). Ma c'è n'è una davvero grossa, nella "Chanson" subito avanti il finale del prim'atto, laddove Carmen promette a Don José di portarlo nella taverna del suo amico Lillas Pastia..."

FOTO DI SCENA



Presso i bastioni di Siviglia, a cantare la seguidilla ed a bere la manzanilla?

"Appunto; e tieni presente che la manzanilla altro non è che un infuso di camomilla. Te li vedi i ceffi degli avventori di Lillas Pastia, i contrabbandieri e le donnacce Frasquita, Dancairo ed il Remendado a bersi un bicchierone di camomilla? O i due sciagurati librettisti avevano bisogno di una riga a tutti i costi, o il povero Bizet è stato ciurmato a dovere".

Se invece per caso ne era consapevole, si può anche capire come per la sera della prima si sia astenuto dall'invitare il console di Spagna a Parigi - e si che i rapporti diplomatici tra i due paesi erano stati appena ristabiliti.

"Forse avrà temuto di farli rompere una seconda volta. Ma, scherzi a parte, vorrei fosse chiarito a tutti - così come lo è sempre stato a noi spagnoli - che l'Andalusia della Carmen è anche dal punto di vista etnografico o sociologico un paese dell'anima, forse già in via d'estinzione al momento stesso in cui veniva ritratto nella novella di Merimée".

In effetti quello che interessava a Bizet come drammaturgo era soprattutto il concetto tragico del Fato come potenza irresistibile che travolge l'uomo (e beninteso anche la donna) al di là delle loro intenzioni iniziali, doveri e ragionevolezza, con il suo tema musicale ricorrente.

O almeno questo si è sempre detto, ma ultimamente cominciavo a dubitarne, vedendo in cineteca un ripescaggio di una curiosissima pellicola del 1943, la *Carmen Jones*, dove i protagonisti sono tutti neri degli Stati Uniti del Sud, Escamillo è un pugile ed i suoi amici gangster, Don José un graduato della Military Police in tempo di guerra.

I rapporti reciproci, trasportati a distanza nel tempo e nello spazio, non rimangono affatto gli stessi, e nasce un irresistibile effetto comico, come di parodia.

Non sarà questo effetto deformante sulle strutture drammatiche che un effetto della determinazione strutturale della società.....

"Vale a dire se è possibile una lettura marxista della Carmen? E perché no, visto che anche la novella di Merimée è in fondo un affresco delle mutazioni traumatiche che l'avanzare dell'industrialismo (la manifattura dei tabacchi) stava apportando alla tradizionale struttura della società andalusa, basata su un concetto dell'onore, dell'orgoglio maschile e delle gerarchie familiari quasi identico a quello della vostra Sicilia....."

Non pensavo esattamente a questo, ma devo dire che apprezzo la provocazione. Peccato che non sia stata colta fino in fondo da un regista di formazione marxista come Franco Rosi.

FOTO DI SCENA



Ma a questo punto devo ricordarti che ci fu anche una *Carmen* nazista, a Pforzheim, mentre era in corso la Guerra Civile in Spagna (e naturalmente le forze del disordine erano i guerriglieri repubblicani e Don José portava l'uniforme franchista).

Così potremo immaginarci - perché no? - una *Carmen* femminista e/o - verde-ecologista, nella quale la gitana indomabile, dal simbolo di proterva sfrenatezza, diventi un campione della libertà di scelta della donna, conculcata nel finale dal potere falloocratico, fra la violenza accoltellatrice di Don José ed influenzata da Escamillo, distratto altrove dai suoi giochi sadici alle spese del povero toro.....

"Questa è la regia che io farei più volentieri. E questa in fondo è anche la prova che la rottura drammatica funziona sempre, comunque tu la voglia trasportare nel tempo e nello spazio, così come una bella melodia cambia di colore e di effetto se la trasponi in diverse tonalità, ma rimane sempre bella".

E quindi una conclusione strutturalista? La *Carmen* funziona e funzionerà sempre finché qualcuno farà spettacolo in qualsiasi forma, perché la sua struttura di fondo tiene?

"Puoi metterla così, se ti fa piacere. Io sono un musicista e non un critico, ma un musicista che lavora per il teatro - e conosco la drammaturgia come un'ape conosce l'architettura, senza averla studiata. E spero un giorno di riuscire a costruire qualcosa che funzioni altrettanto bene".

MANIFESTO



Vietato ai minori

È difficile giudicare se la fredda reazione del pubblico alla prima rappresentazione della *Carmen* fosse dovuta più al soggetto o alla musica.

In fin dei conti, entrambi potevano dar adito ad un rifiuto. Al centro dell'azione vi è una zingara che travia un soldato spingendolo alla diserzione, fa del contrabbando, canta e danza nelle taverne e, alla fine, viene uccisa a scena aperta dal suo ex amante: tutto questo andava ben oltre i limiti delle convenzioni dell'*Opéra-Comique*.

L'ambientazione della vicenda venne considerata scandalosa e, soprattutto la protagonista fu accusata di offendere pubblicamente il buon costume.

Questo ebbe come immediata conseguenza, da parte della stampa, di vietare le rappresentazioni ai minori per ragioni morali.

In realtà Bizet, è riuscito a creare una figura archetipa, paragonabile, nel suo genere, a Don Giovanni, Amleto o Faust. Infatti, Carmen incarna un tipo di donna risoluta e libera, e per questo ha assunto un significato particolare nel XX secolo.

Carmen e la morte

La musica lascia intuire sin dall'inizio che Carmen è condannata a morte: alla sua figura, infatti, si accompagna un *Leitmotiv* premonitore denso di pathos.

Questo motivo - al quale l'intervallo di seconda aumenta e conferisce un colore esotico ed un'atmosfera minacciosa - è presente in due varianti: una versione spiritosa è annunciata già nell'introduzione dell'opera, l'altra accompagna la folgorante entrata in scena di Carmen.

Quando le zingare interrogano le carte del futuro, Frasquita e Mercédès sognano la felicità, mentre Carmen viene messa di fronte all'imminenza della morte.

Questo momento è il più profondo di tutta l'epopea e mostra come Carmen prenda coscienza delle forze ineluttabili che determineranno il suo destino.

"Femme fatale"?

Inutilmente si è tentato di far rientrare Carmen nel tipo della *femme fatale*: ella è diversa dalla *Salome* di Richard Strauss o dalla *Lulu* di Berg.

No è lei a conquistare gli uomini, sono questi ultimi che le corrono dietro.

Forse ella percepisce che ci possa essere un legame più profondo della superficiale sensualità; tuttavia, quando si rende conto che José non vuol possedere solo il suo corpo ma anche la sua anima, Carmen non può fare a meno di rifuggire questa relazione.

L'amore per José, pur essendo diverso dai suoi precedenti legami, le risulta insopportabile.

Mentre José soccombe ai sensi, a Carmen risulta fatale il conflitto con le proprie emozioni.

FOTO DI SCENA



L'impavida eroina

Carmen non conosce né passato né futuro: ella vive esclusivamente nel presente.

L'amore non è per lei una scelta di vita, ma solo un capriccio passeggero. L'essenza del suo modo di vivere è il cambiamento: proprio ciò che José odia maggiormente. Per Carmen non esiste alcun aut-aut, ma solo possibilità complementari.

Mentre aspetta José, ella amoreggia impudicamente con Zuniga ed Escamillo.

L'uno vale l'altro, a patto che ciascuno sappia attendere il suo turno.

Carmen non vuol conservare nulla, né uomini né oggetti - e proprio l'aver gettato via l'anello che aveva ricevuto da José provoca l'assassinio. Mentre per José la fonte di felicità è la stabilità, per Carmen lo è la volubilità.

L'impegno sociale non è importante per lei: non è una rivoluzionaria. Ella si colloca al di fuori della società. Per questo motivo le sue azioni non possono essere giudicate secondo le norme morali vigenti.

Come i fenomeni naturali, Carmen ha le sue proprie leggi.

Don José

Pur essendo dominata dalla figura a tutto tondo di Carmen, in realtà l'opera raccolta la storia di José. All'inizio egli è un ragazzo timido, la cui vita è imperniata sul rapporto con la madre. Il progetto di matrimonio con Micaela è solo il prolungamento del suo idillio infantile.

Ma poi esplose in lui la passione erotica tanto accuratamente repressa.

Questa gli costa, al contempo, il rango e l'onore.

Dopo esser stato rilasciato dalla prigione, egli si precipita da Carmen, canticchiando tra sé (dietro le quinte) una canzoncina che sembra il tentativo di farsi coraggio di un bambino sperduto in una foresta buia.

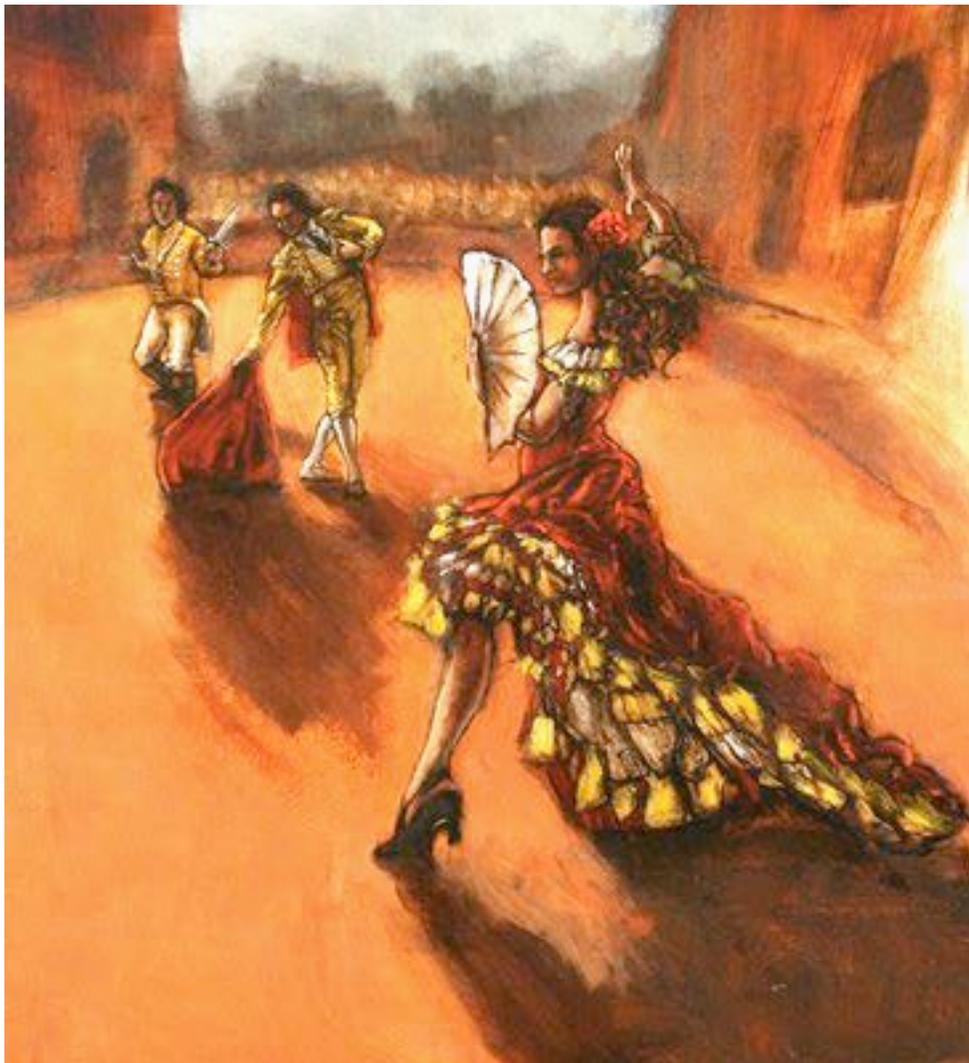
Il duetto con Carmen nel secondo atto esprime più un senso di separazione che di appagamento.

La famosa "aria del fiore" rappresenta solo un momento di questo duetto, in cui José considera il fiore lanciategli da Carmen come un pegno del proprio amore eterno.

Duello o duetto d'amore?

Nell'opera ci sono tre dialoghi tra Carmen e José.
Non si può parlare propriamente di duetti, in quanto nessuno di essi risponde alle convenzioni dei duetti d'amore italiani o francesi, nei quali le voci di due personaggi si congiungono in perfetta armonia.
I due tra Carmen e José sottolineano tre momenti della vicenda: seduzione, conflitto e soluzione tragica, mostrando come tra Carmen e José non sia possibile alcun idilliaco ricongiungimento.

BOZZETTO



Nel rappresentare l'evoluzione di un amore tanto logorante, Bizet rinuncia alle forme tradizionali dell'*Opéra-Comique*. In questo modo, anche la *seguidilla* diventa una canzone provocante, che lascia il campo ad un duetto solo nella parte centrale.

José non ha, qui, alcuna volontà: egli può solo rispondere ed obbedire a Carmen.

Simile l'andamento del grande duetto del secondo atto, il quale inizia con una canzoncina cantata da Carmen, che si accompagna da sola con le nacchere.

Bizet ebbe la geniale idea di riprendere questa melodia in seguito, accompagnandola alle trombe della ritirata in sottofondo.

José si esprime autonomamente per la prima volta solo quando il senso del dovere lo richiama in caserma. Egli dichiara il suo amore in maniera goffa e Carmen lo deride.

Dopo però, con l' "aria del fiore", José si dichiara appassionatamente.

La popolarità dell'aria fa spesso dimenticare che Carmen risponde freddamente a questa toccante melodia con le parole: "Tu non mi ami più".

D'altra parte, anche Carmen si lascia andare ad un'appassionata confessione delicata, tuttavia non a José, bensì all'ebbrezza della libertà.

Questa parte costituisce il culmine della scena, mentre José può rispondere all'entusiasmo di Carmen solo con sospiri disperati.

Questo "duetto d'amore" si chiude come nessun altro nella storia dell'opera: José decide di lasciare Carmen. Solo l'arrivo inaspettato di Zuniga dirotta gli eventi in un'altra direzione.

Nel duetto finale (quarto atto), José è costretto a prendere, per la prima volta, l'iniziativa, in quanto Carmen non ha ormai più nulla da dirgli.

L'uomo riesce ad esprimere veramente la sua passione solo in questa situazione senza prospettive.

Non ci sono più lunghe melodie, ma solo frasi mozzate ed urla improvvise cariche di disperazione.

Nel momento in cui la vittoria di Escamillo viene festeggiata rumorosamente, José uccide Carmen.

La versione con i recitativi

La vicenda della composizione di *Carmen* non si concluse con la prima rappresentazione e neppure con la morte di Bizet. La sua forma originaria, una serie di dialoghi parlati e di brani musicali, si dimostrano infatti, inadatti alle esecuzioni al di fuori della Francia. Pertanto, per la prima rappresentazione viennese, Ernest Giraud dovette inserire dei recitativi.

FOTO DI SCENA



Ed è proprio in questa forma, che rendeva l'originario *opéra-comique* simile al *grand-opéra*, che *Carmen* divenne famosa in tutto il mondo.

Solo in Francia, dove, dopo la sua ripresa nel 1883, ebbe inizio la storia trionfale dell'opera, continuò ad essere eseguita la versione originale senza alcun cambiamento.

Solo dopo il leggendario allestimento di Walter Felsenstein, nel 1949 alla Komische Oper di Berlino, alcuni teatri d'opera riproposero la versione dialogata, la quale, successivamente, fu anche incisa su disco.

Micaela ed Escamillo

Accanto alla coppia di amanti al centro della vicenda, i librettisti crearono le figure di due "rivali", Micaela ed Escamillo.

La fanciulla simboleggia il passato di José, mentre il torero rappresenta il futuro di Carmen.

Essi sono al contempo personaggi che agiscono ad allegorie di principi esistenziali diversi: il lato innocente del carattere di José da una parte, e dall'altra la mera sensualità, per lui irraggiungibile.

Dal punto di vista musicale essi appartengono a due sfere opposte: Micaela, con la sua purezza quasi di maniera, ha i suoi modelli nel profondo lirismo delle opere di Gounod.

Anche quando trova il coraggio di salvare José, ella resta una fanciulla di paese alquanto scialba.

Escamillo, invece, è una figura tipica del mondo dell'*opéra-comique*. Bizet ha scritto per la sua parte solamente una romanza a *couplet*. Il compositore era perfettamente consapevole che quelle travolgenti melodie lo avrebbero reso famoso.

Tuttavia, questa popolarità non contava molto per lui. "Avete voluto del ciarpame e lo avete avuto". Così si esprimeva a proposito dei pezzi più popolari della sua opera.....

L'ambiente musicale

Il dramma di Carmen e José si colloca in un ambiente musicale molto vivace. Inserimenti caratteristici, quali il coro dei bambini di strada, il brillante quintetto dei contrabbandieri o il concertato del terzo atto costruito su un ritmo di marcia, sono in linea con le regole dell'*opéra-comique*.

FOTO DI SCENA



Tuttavia, essi non sono da considerare come semplici concessioni ad un pubblico desideroso di effetti.

La loro funzione consiste, infatti, nel creare uno sfondo che si inserisca, in modo di volta in volta indifferente o partecipe, nei destini dei singoli protagonisti.

Un esempio di tale commistione è costituito dalla canzone degli zingari nel secondo atto, che rispecchia in pieno l'idioma di Carmen, e si trasforma, poi, in una scena di danza di grande effetto.

Colore spagnolo

È piuttosto sorprendente che la canzone zingaresca di Carmen, con la sua melodia così "spagnoleggiante", sia una invenzione di Bizet e la stessa cosa vale per tutti gli altri momenti dell'opera in cui la musica risulta particolarmente fedele al colorito locale.

Alla domanda se volesse fare un viaggio di studio in Spagna, il compositore rispose che gli sarebbe stato solo d'ostacolo.

Egli non voleva imitare l'esotismo spagnolo, bensì immaginarlo; in tal modo riuscì a conferire alla sua musica un'atmosfera ricca di fascino.

Tuttavia, la ricerca musicologica ha individuato tre melodie di chiara origine iberica.

La più famosa si trova nella prima canzone di Carmen: l'*habanera*, che ritrae così bene l'indole libera della protagonista.

Essa è attribuita al noto compositore Sebastià de Yradier e, grazie al suo contrasto tra raffinato cromatismo e solare diatonismo, si adatta perfettamente allo stile di Bizet.

Per l'introduzione del quarto atto venne rielaborata un'altra lirica da camera "colta".

La canzoncina con cui Carmen provoca Zuniga è, invece, l'unica melodia di origine popolare dell'opera.

La trama

ATTO I

Sull'animata piazza di Siviglia s'aggira Micaela, giovane provinciale in cerca del suo fidanzato, il brigadiere dei dragoni Don José.

FOTO DI SCENA



Le si fa incontro Moralès, ufficiale di un altro plotone, che la invita ad attendere José in compagnia dei soldati; ma la ragazza s'allontana, promettendo di tornare più tardi.

Il cambio della guardia è preceduto da un coro di monelli che scimmiottano i dragoni; Moralès, dando le consegne a José, gli comunica l'arrivo di Micaela.

Suona il campanello della manifattura di tabacchi e gli uomini che oziavano sulla piazza fanno ala alle sigaraie che escono fumando.

La più attesa è la gitana Carmen: discinta e sfrontata, intona una canzone sulla volubilità dell'amore; e mentre tutti la corteggiano la sua attenzione è per l'unico indifferente, José, cui lancia provocatoriamente un fiore.

Al nuovo suono del campanello la piazza si vuota ed il brigadiere, turbato, accoglie il ritorno di Micaela.

Ella viene da parte della madre di lui, che invia una lettera, un po' di danaro ed un bacio timidamente trasmesso dalla ragazza. La lettera contiene un invito alla rettitudine ed a sposare la ragazza che tanto l'ama; José sembra accettare il consiglio ma, mentre sta per buttare il fiore della gitana, dalla manifattura s'odono le grida di una rissa.

Le sigaraie irrompono nella piazza, chi per accusare, chi per difendere Carmen che risponde insolentemente all'interrogatorio del tenente Zuniga.

Affidata a José per essere tratta in prigione, Carmen non esita a circuirlo, a chiedergli di liberarla e di attenderla all'osteria di Lillas Pastia, in forza del fiore stregato col quale gli ha gettato l'incantesimo; José, ammaliato, favorisce la sua fuga.

ATTO II

Nell'osteria di Lillas Pastia, Carmen attende la scarcerazione di José, punito per complicità. Zuniga e Moralès sono fra gli avventori che ella intrattiene cantando e ballando una sfrenata canzone gitana, insieme alle zingare Mercédès e Frasquita.

Fa trionfale ingresso il torero Escamillo, che invita i presenti a brindare alle sue gesta e, invaghitosi di Carmen, le chiede galantemente un posto nel suo cuore; lei ricusa, e il torero si allontana seguito dall'intero corteo festante.

FOTO DI SCENA



Rimaste sole, le tre zingare accolgono il Dancairo e il Remendado, due contrabbandieri venuti a chiedere la loro collaborazione per un grosso affare.

Ma Carmen non li seguirà; per la prima volta, veramente innamorata, attenderà il suo amato e forse solo il giorno seguente li raggiungerà in sua compagnia.

La canzone dei dragoni, che José intona da lontano, preannuncia il suo arrivo; ma l'incontro è interrotto dal suono della tromba che segnala la ritirata militare.

Quando José fa cenno di andare, Carmen schernisce il suo senso del dovere, cui lui oppone un'accorata dichiarazione del proprio amore, alimentato in carcere dal profumo del fiore stregato.

Tuttavia rifiuta di disertare e sta per allontanarsi definitivamente quando entra il tenente Zuniga che ordina sprezzante al sottufficiale di rientrare in caserma.

Roso dalla gelosia, José sfida il superiore a duello, mentre il Dancairo e il Remendado giungono in soccorso e sequestrano Zuniga.

Travolto dalle circostanze, a José non rimane che fuggire con Carmen fra i contrabbandieri.

ATTO III

Scena I

Appostati di notte in un luogo selvaggio, i contrabbandieri attendono il momento propizio per far entrare le merci in città.

José compiangere la sua nuova condizione e pensa alla madre che lo crede ancora un ragazzo onesto.

Carmen, ormai stanca di lui, lo invita a lasciare quel genere di vita per cui non è portato; poi si unisce a Frasquita e Mercédès per interrogare le carte sul proprio destino: il presagio è di morte. La via ora è libera e la carovana può rimettersi in viaggio; José sorveglierà le retrovie. Frattanto Micaela s'aggira impaurita alla ricerca del fidanzato per riportarlo a casa, al capezzale della madre morente.

Uno sparo l'impaurisce: è José che ha mirato ad un'ombra sospetta, quella di Escamillo giunto per incontrare Carmen.

Il duello fra i due uomini è inevitabile, e mentre il torero sta per essere sopraffatto giungono a dividerli Carmen e i contrabbandieri.

Riconoscente, Escamillo invita tutti alla sua prossima corrida, mentre Micaela, scoperta dal Remendado, invita José a tornare dalla madre. Questi acconsente, ma mette in guardia Carmen per quando ritornerà.

BOZZETTO



Scena II

A Siviglia, davanti all'arena, sfila il corteo festante che precede la corrida.

A chiuderlo è Escamillo, accompagnato da Carmen, con la quale scambia parole d'amore. Frasquita e Mercédès intravedono José nascosto tra la folla e consigliano Carmen di fuggire il pericolo.

Questa, al contrario, intende affrontarlo: la folla ormai è tutta nell'arena e i due s'incontrano nella piazza deserta.

FOTO DI SCENA



Lui, stravolto, si dichiara disposto a seguirla ovunque, ma lei non esita a contrapporgli il suo nuovo amore.

Le suppliche di José si tramutano presto in minacce, cui Carmen risponde gettando via l'anello che lui le aveva donato e rivendicando la libertà che l' ha sempre contraddistinta.

Mentre dall'arena giungono urla di tripudio, vinto dall'ira e dalla gelosia José pugnala l'amata, per poi piangere sul suo corpo esanime

FOTO DI SCENA



DJAMILEH

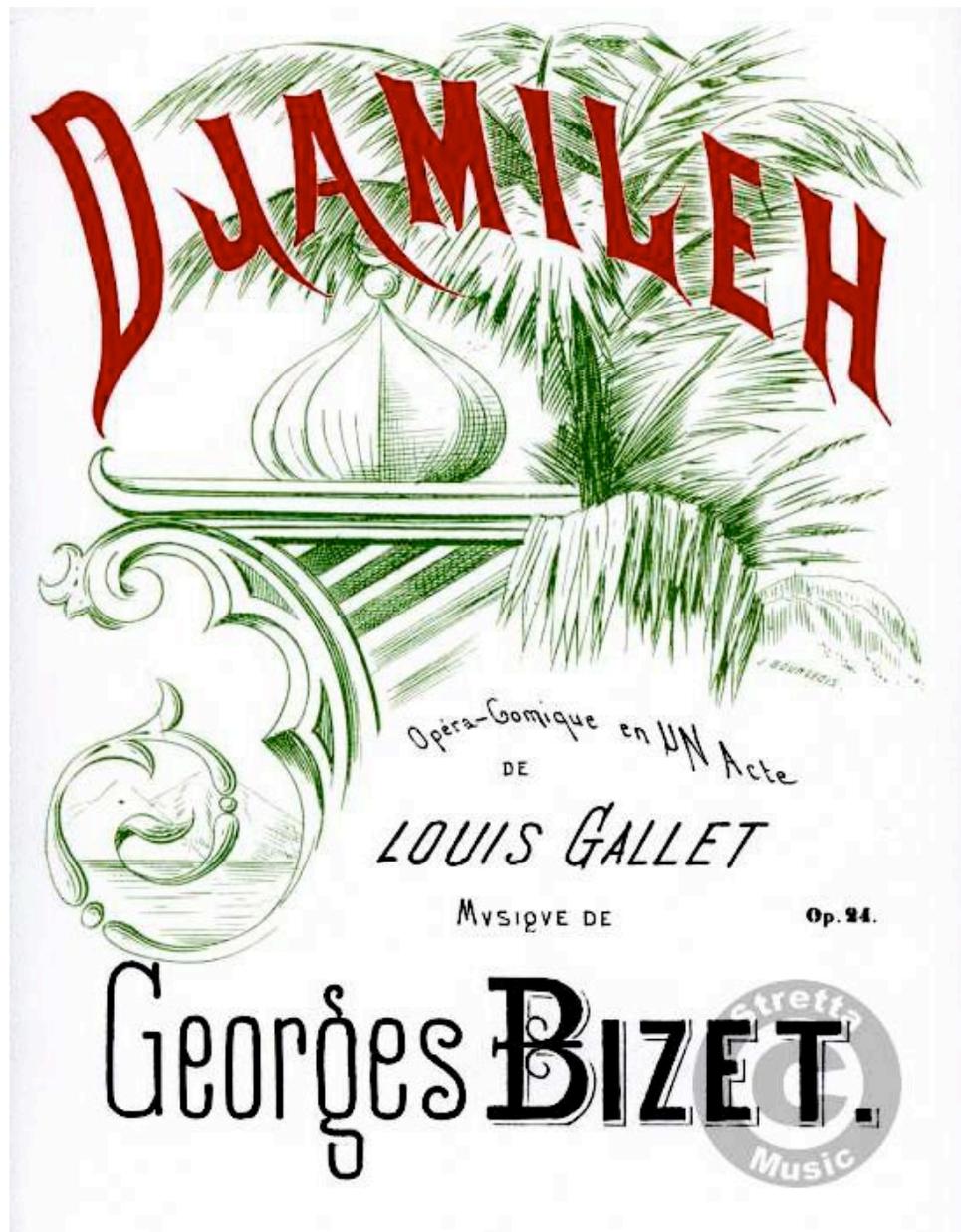
Tipo: Opéra-comique in un atto

Soggetto: libretto di Louis Gallet, dal poema Namouna di Alfred de Musset

Prima: Parigi, Opéra-Comique, 22 maggio 1872

Cast: Djamilah (Ms), Haroun (T), Splendiano (Bar)

Autore: Georges Bizet (1838-1875)



Composta per l'Opéra-Comique su un testo di Gallet (futuro librettista di Esclarmonde e Thaïs), ispirato al poema di de Musset (che doveva servire ugualmente da soggetto per il balletto Namouna di Édouard Lalo), Djamileh, nonostante l'ammirazione di Camille Saint-Saëns e di Gustav Mahler, non conobbe che un successo di stima. La ragione dell'esito infelice va forse ricercata nelle debolezze dell'intreccio, alquanto carente sotto l'aspetto teatrale, a cui la musica di Bizet cercò di porre rimedio.

STRALCIO DELLO SPARTITO

The image shows a musical score for the opera Djamileh. It consists of three systems of music. The first system is for the vocal part (DjAMILEH) and piano (PIANO). The tempo is marked 'Andantino'. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The second system shows the vocal line with the lyrics 'cre - scen - do' and a piano part with a forte (*f*) dynamic. The third system shows the vocal line with the lyrics 'Nour-Ed-din' and a piano part with a piano (*p*) dynamic, marked 'p (simplement)'. The score is published by PRIMA VOCE Editions, Paris, with the number ENE 0612.

La trama

Haroun, un giovane sultano egiziano, è annoiato da tutto: scettico nei confronti dell'amore e dell'amicizia, ha preso l'abitudine di cambiare amante una volta al mese.

FOTO DI SCENA



La sua ultima favorita, Djamileh, lo ama follemente, ma pure per lei è giunta l'ora di abbandonare il palazzo per far posto a un'altra donna. Incapace di abbandonare Haroun, Djamileh, con l'aiuto del servo Splendiano, si ripresenta a palazzo travestita, nel disperato tentativo di riconquistare il cuore del sultano che, infine commosso da tanto amore, riconosce il suo cuore non del tutto inaridito; e fra le braccia di Djamileh ritorna a vivere e sperare.

FOTO DI SCENA



La scarsa teatralità del soggetto non ha condizionato più di tanto il compositore che, anzi, ha qui modo di dar libero sfogo alla sua inclinazione per un esotismo fascinoso e languido.

Bizet non era certo nuovo a questo genere di atmosfere che, già in *Les Pêcheurs de perles* e nella più riuscita fra le sue *mélodies* per canto e pianoforte (*Les Adieux de l'hôtesse arabe*), gli avevano consentito esiti altissimi. Anche *Djamileh* può vantare momenti di assoluto fascino: il ghazel ("Nour-Eddin roi de Lahore") della protagonista, ad esempio, è una pagina fra le più rappresentative di Bizet.

A suo tempo non molto ben accolta da certa critica, a causa di alcune «arditezze armoniche», l'opera attende ancor oggi una piena rivalutazione.

FOTO DI SCENA



LA JOLIE FILLE DE PERTH

Tipo: Opera in quattro atti

Soggetto: libretto di Vernoy de Saint-Georges e Jules Adenis, da The Fair Maid of Perth di Walter Scott

Prima: Parigi, Théâtre Lyrique, 26 dicembre 1867

Cast: Catherine Glover (S), Henry Smith (T), il duca di Rothsay (Br), Ralph (B), Mab (Ms), Simon Glover (B), un maggiordomo (B), un lavorante (Bar), un signore (T); nobili, borghesi, popolani, ragazzi e ragazze

Autore: Georges Bizet (1838-1875)

FOTO DI SCENA



Accusata fin dall'esordio di incertezza stilistica ed eclettismo, la Jolie fille è costruita su un libretto che, a volte, tradisce la novella di Walter Scott introducendo sviluppi poco coerenti, come la scena della pazzia di Catherine, che probabilmente aveva lo scopo di permettere all'interprete di esibire il proprio virtuosismo grazie alla grande difficoltà esecutiva della ballata "Echo, viens sur l'air embaumé".

I personaggi non sempre sono ben definiti con le eccezioni di due figure minori, Ralph e Mab, dotati di originalità propria, espressa in particolare con i bei couplets della zingara nel primo atto "Catherine est coquette" e la canzone bacchica di Ralph nel secondo atto "Quand la flamme de l'amour". Anche la Jolie fille subì l'amara sorte, già toccata ai Pescatori di perle e che non risparmierà Carmen, degli arbitrari rifacimenti, dei rimaneggiamenti, dei tentativi di 'accorciare' l'opera.

Dopo la morte dell'autore si arriverà a pubblicazioni di spartiti (in particolare nel 1883 e nel 1890) in cui scompaiono alcune delle pagine più belle dell'opera. (il coro della ronda nel 1883 e la bellissima aria di Catherine "Vive l'hiver" nel '90). Solo in tempi recenti si é finalmente tornati a esecuzioni filologicamente rispettose dell'opera.

La trama

Atto primo

In un'officina di operai al lavoro.

Henry Smith, dopo aver concesso la giornata libera ai suoi dipendenti, resta solo nell'opificio pensando all'amata Catherine, quando entra la regina degli zingari Mab che sta fuggendo da alcuni spasimanti e che, per ringraziarlo dell'asilo concessole, si accinge a predirgli il futuro.

Arriva improvvisamente Catherine, accompagnata dal padre Glover e dall'apprendista Ralph: i tre si autoinvitano a cena a casa di Smith. Non appena i due innamorati restano soli Henry dona a Catherine una rosa in smalto e oro come pegno d'amore, ma l'idillio é interrotto dall'arrivo, in

incognito, del duca di Rothsay che chiede di far riparare la propria spada e nel frattempo corteggia la giovane.

Mentre Smith, geloso, cerca di colpire il duca, la zingara esce dal suo rifugio per fermarlo e Catherine, credendola l'amante di Smith, getta via la rosa; il fiore viene raccolto da Mab.



Atto secondo

In attesa di una grande festa di carnevale che si terrà nel palazzo del duca, questi si accorda con Mab per far sì che Catherine, indossando un domino nero e una maschera, si rechi a mezzanotte nella sua dimora. La zingara ironizza sui sentimenti dei nobili e dichiara di prestarsi al gioco, ma in realtà vuole vendicarsi dell'incostanza del duca. Nel frattempo Smith canta una serenata sotto le finestre dell'amata, che però non risponde.



Mentre lo spasimante infelice si allontana Ralph vede una donna in domino nero, che scambia per Catherine, allontanarsi accompagnata dal maggiordomo del duca. Smith, informato di quanto sta accadendo, si reca al palazzo mentre Ralph, con grande stupore, sente, sotto la casa di Catherine, la voce della ragazza riprendere il motivo ammaliatore della serenata.

Atto terzo

Nel palazzo ducale si svolge la festa e la donna in domino nero viene introdotta dal duca, che tenta di toglierle la maschera sotto la quale si cela Mab; ma questa fugge prima di essere riconosciuta. Il sopravvenuto Henry, nascosto, vede Catherine e suo padre mentre invitano il duca alle nozze della ragazza (con Smith): il duca é sconcertato poiché crede che Catherine sia la donna in domino e lo stesso Smith la insulta pubblicamente accusandola di avere passato la notte con Rothsay.

FOTO DI SCENA



Atto quarto

Smith, nonostante tutti cerchino di discolpare Catherine, non ascolta ragioni e sfida chiunque a battersi con lui: Ralph difenderà l'onore della giovane che, sconvolta da quanto sta accadendo, cade preda della follia.

A questo punto la zingara, sentendosi responsabile, mette in atto uno stratagemma per farle recuperare la ragione seguendo le teorie della nuova psicologia in voga all'epoca: solo rivivere l'esperienza del trauma permetterà di guarire dalla pazzia. Viene quindi organizzata una 'recita' in cui Mab, fingendo di essere Catherine, si affaccia al balcone e risponde alla serenata di Smith: lo choc le permette di ritornare in sé, tra la gioia di tutti.

FOTO DI SCENA



Non è certo possibile negare all'opera presenza di citazioni e rimandi: a partire da Rigoletto e Traviata fino al Weber del Freischütz , passando attraverso Mignon di Thomas e il Gounod di Mireille , oltre ad un'innegabile influenza dell'opéra-comique: un richiamo a modelli diversi che, ancora una volta, segnala allo spettatore il tentativo di Bizet di trovare una strada propria, ricerca che darà i suoi frutti di lì a poco con Carmen . Splendido è in quest'opera l'uso dei motivi conduttori, in particolare della serenata di Smith "A la voix d'un amant fidèle", che nasce da un rimaneggiamento della serenata di Odoardo nel Don Procopio; così come resta memorabile la danse bohémienne, danza zingaresca che si apre con una combinazione arpa-flauto brillantissima e che anticipa un procedimento che sarà poi di Carmen. La stessa orchestrazione presenta notevoli progressi rispetto al passato; la strumentazione è raffinata, soprattutto nel preludio, di eccezionale eleganza.

FOTO DI SCENA



L'ARLÉSIENNE, SUITES N. 1 - 2

L'indomani della prima della sua opera comica *Dyamilech* (22 maggio 1872), Bizet ricevette da Léon Carvalho, direttore del Teatro del Vaudeville (e già direttore del Teatro Lirico) l'incarico di scrivere una musica di scena per il "dramma rustico" di Alphonse Daudet, *L'Arlésienne*.

Il giovane Frédéric, contadino della Camargue, ama una Arlesiana che non comparirà mai sulla scena. Venuto a conoscenza che non è degno di lei, non saprà vincere la disperazione e si suiciderà buttandosi dall'alto del granaio della sua fattoria.

HERBERT VON KARAJAN



Già all'inizio di settembre Bizet termina la partitura e la prima è anticipata al primo di ottobre.

La critica, essenzialmente teatrale, stroncherà la composizione e non comprenderà questa musica eseguita soltanto da ventisei musicisti.

Bizet si affretta allora a riunire le pagine più belle e significative della sua partitura e, trascritte per grande orchestra, ne fa una *Suite* che, eseguita sotto la direzione di Jules Pasdeloup, a partire dal 10 novembre 1872, riscuote successi trionfali.

Nel 1879, quattro anni dopo la morte di Bizet, Ernest Guiraud appronta una *Seconda Suite*.

WIENER PHILHARMONIKER



Suite n. 1

La prima parte del *Preludio* è costituita da un tema con variazioni sulla *Marche des Rois*, melodia di un canto di Natale avignonese del XVIII sec., le cui parole sono attribuite al re René. La musica è quella della *Marche de Turenne*, attribuita a Lulli.

La seconda parte, di carattere drammatico, è divisa tra l'ammirevole frase del sassofono che evoca L'Innocent - il fratello minore di Frédéric, che si risveglia poco a poco alla lucidità e cesserà per questo motivo di essere il portafortuna della casa, e lo sviluppo del tema di Frédéric, una pagina caratteristica del genio drammatico di Bizet che già si annuncia nell'*Ouverture de La Coupe du Roi de Toulé* (1868).

Il *Minuetto* è senza rapporto diretto con l'azione.

BERLINER PHILHARMONIKER



Il grazioso ritardo della conclusione è stato aggiunto da Bizet appositamente per la *Suites*.

Gustav Mahler avrebbe tenuto conto dell'*Adagietto* de *L'Arlésienne* al momento di comporre quello della 5ª Sinfonia.

A teatro l'*Adagietto* accompagna il rinnovato incontro dei due vecchi, il pastore Balthazar e madre Renaud, che si erano amati ma che il senso del dovere aveva tenuti separati.

Il *Carillon* che annuncia gioiosamente la festa di Saint-Eloit ed il fidanzamento di Frédéric e Vivette (la fanciulla con la quale Frédéric spera di esorcizzare la sua passione per l'Arlesiana) è seguito dall'*Andantino* che sottolinea l'arrivo di madre Renaud e si ricollega ad un tipo di frase caro a Bizet (vedi la *Sérénade* de *La Jolie Fille de Perth*). Infine, dopo un poetico episodio di transizione risuona di nuovo il *Carillon*.

Suite n. 2

Guiraud ha ripreso la *Pastorale*, introducendo la scena dello stagno di Vaccarès, "evocazione di un paesaggio vasto e luminoso, dove vi evapora la calura del giorno" (Louis Laloy). Dal *Coro* che segue Guiraud ha tratto la parte centrale, orchestrandone le parti vocali.

Otto battute di transizione (di Guiraud) reintroducono quindi l'ampia perorazione della prima parte. L'*Intermezzo* introduce la scena del consiglio di famiglia dove si affermano le tradizioni d'onore della fattoria del Castellet. Questa scena termina con il ristabilirsi dell'armonia familiare e con il progetto d'unione di Frédéric con Vivette.

In tono un po' magniloquente dell'inroduzione musicale traduce questa solida tradizione del nucleo familiare di campagna, mentre nella lunga frase si esprime il tenero amore di Vivette.

Bizet aveva riservato per l'abbassarsi del sipario la ripresa abbreviata del tema di Vivette. Il *Minuetto* è estraneo alla partitura de *L'Arlésienne*, poiché l'impiego del flauto ed arpa, caro a Bizet, in un movimento moderato poteva essere interpretato in senso pastorale.

Guiraud utilizzò il duo del Duca di Rothsay e della zingara Mab nel III atto de *La Jolie Fille de Perth* che si svolge in un castello scozzese.

Il contrappunto del sassofono nella ripresa è ispirato alle parti vocali.

Tutte le idee con cui è costruita la *Farandolle* si trovano nella partitura

di Bizet, all'inizio dell'ultima scena: l'alternarsi della *Marche des Rois* e della *Farandolle*, il trattamento a canone della *Marche*, la sovrapposizione della *Farandolle* e della *Marche* in modo maggiore.

Li Chivau Frus, a cui s'è ispirato Bizet non è una vera *Farandolle* (è sempre in 4/8 anziché in 2/4), ma è una delle melodie della festa del Corpus Domini ad Aix, una danza d'uomini ballata reggendo la testa d'un cavallo di cartapesta.

