

BIZET GEORGES

**(Compositore francese - Parigi 25 X 1838 - Bougival,
Yvelines, 3 VI 1875)**



RITRATTO DEL COMPOSITORE

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.

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.

EMMY DESTINN

NEL RUOLO DI CARMEN



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).

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.

GIULIETTA SIMIONATO

NEL RUOLO DI CARMEN



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 da 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.

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

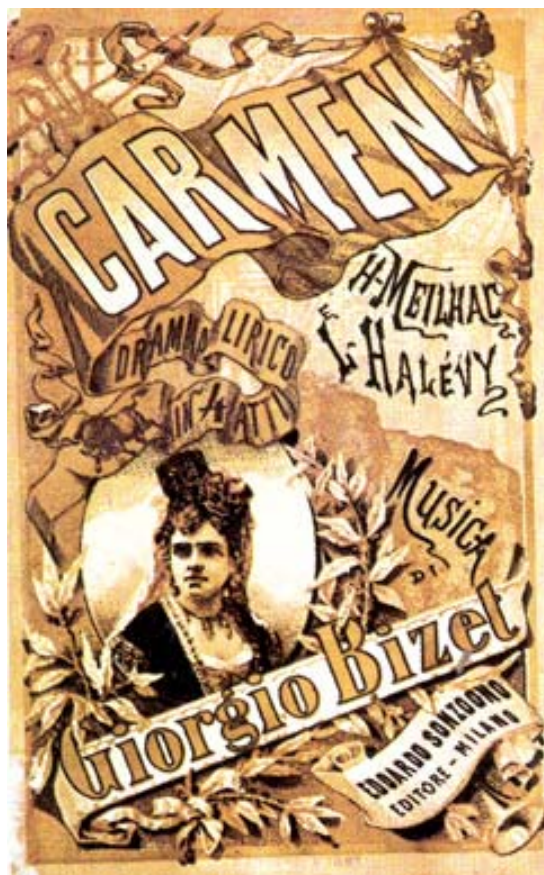
paio di critici parlarono di concessioni reazionarie al gusto volgare. Le rappresentazioni seguenti ebbero luogo a sala semivuota.

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.

COPERTINA DEL

LIBRETTO DI CARMEN



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 circa vent'anni) testimoniano solo 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.

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*.

BOZZETTO ATTO II PER 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.

Insuccesso 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.

BOZZETTO ATTO IV PER CARMEN



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.

GEORGES BIZET

PECHEURS DE PERLES, LES

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.

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 caratura vocale; 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*.

GEORGES BIZET



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 Pecheurs 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.

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.

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.


ROMANZA DI NADIR

1. Romanza di Nadir




Je crois entendre en - co - - re ca - ché sous les pal - miers

2. Duetto Léila-Nadir



Je crois entendre en - co - - re ca - ché sous les pal - miers

3. Duetto Nadir-Zurga



Oui, c'est el - le, C'est la dé - es - se plus char - mante et plus bel - le,

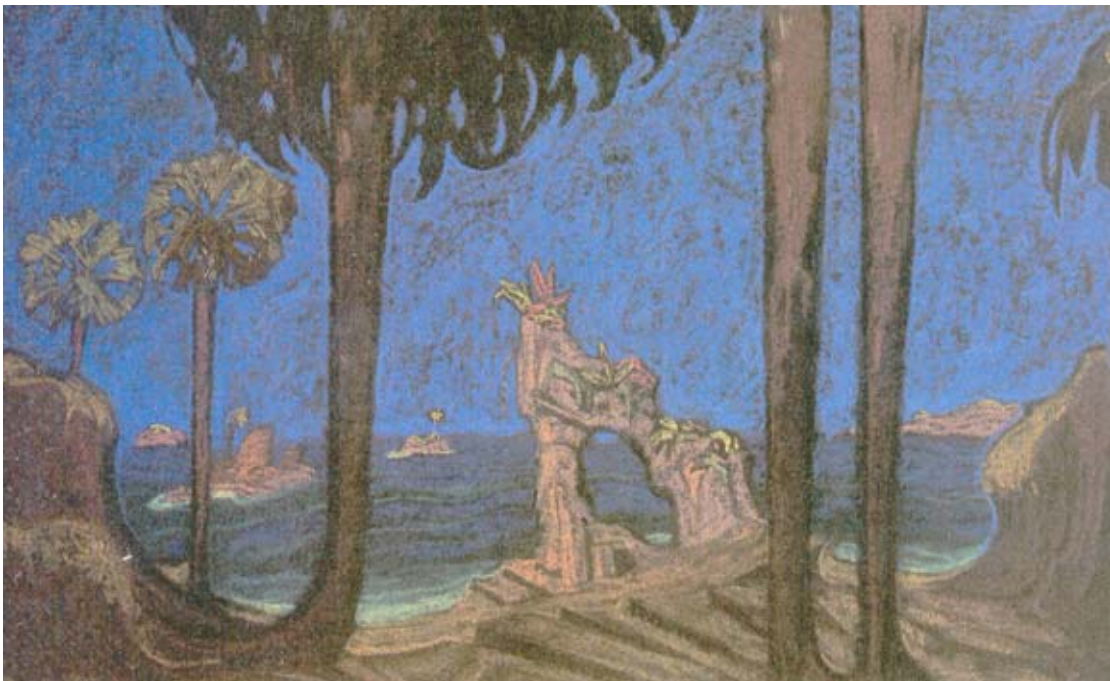
ATTO III

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 morte certa.

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



GEORGES BIZET

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.

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 compressione, 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.

FOTO DI SCENA ATTO II

TRATTA DA UN FILM



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.

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.

BOZZETTO ATTO I



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 fuorilegg 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.

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 della 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 spaconeria 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.

ARIA DEL FIORE

7. Aria del fiore (José)



La fleur que tu m'a-vas je - té - e Dans ma pri - son m'é-tait res - té - e; Flé -
trie et sè - che cet - te fleur Gar - dait tou - jours sa douce o - deur.

8. "Seguidilla" di Carmen



Près des rem - parts de Sé - vil - - le, Chez mon a - mi Li - las Pas - tia

9. Duetto Carmen-José (secondo atto)



La _____ la _ la _____ la _ la _____ la _ la _____ la _

10. Duetto Carmen-José (quarto atto)



Mais, moi, Car - men, je t'aime en - co - re, Car - men, hé - las ! moi, je t'a - do - re !

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.

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.

FOTO DI SCENA ATTO III

IN UNA RAPPRESENTAZIONE MODERNA



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.

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 Camargue di *Mireille*, 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 della storia e a cogliere la realtà della musica furono alquanto confusi.

L'opera ora 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.

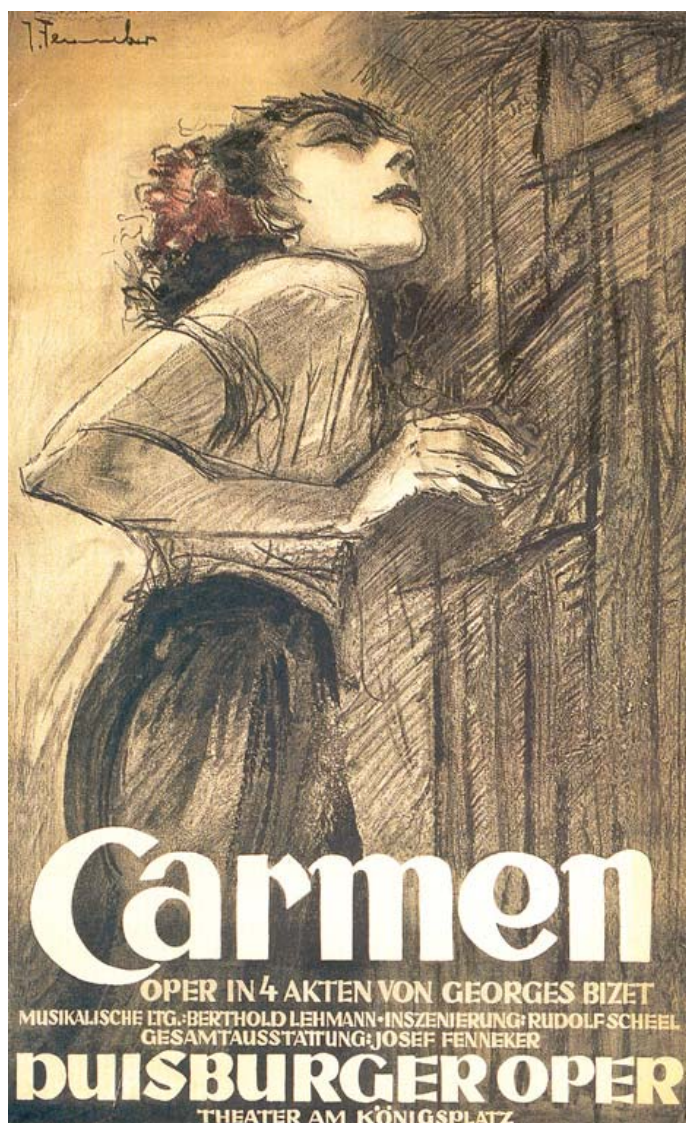
Bastava solo il fatto che la sua musica, almeno in alcune parti, risultasse moderna. Egli si servì inoltre di motivi associati a particolari significati, che furono purtroppo semplicisticamente definiti "Leitmotive", sebbene essi non fossero esclusiva wagneriana essendo stati a lungo usuali nell'opera; 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.

MANIFESTO



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.

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.

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. 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 scimmiettano 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.

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

FOTO DI SCENA ATTO III



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.

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.

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.