

L'opera in breve

di Emilio Sala

L'opera, che i più accreditati compilatori di classifiche giurano essere quella più rappresentata al mondo, ebbe in realtà, quando venne inscenata per la prima volta al Teatro dell'Opéra-Comique di Parigi (3 marzo 1875), un'accoglienza piuttosto freddina. L'incomprensione del pubblico ferì profondamente Bizet, che sarebbe morto tre mesi dopo, il 3 giugno, appena trentaseienne. In realtà, l'opera contò ben 48 repliche, numero tutt'altro che trascurabile, ma si giovò – paradossalmente – della fama di spettacolo indecente e delle numerose scomuniche apparse sui giornali. «Le nostre scene sono sempre più invase dalle cortigiane; è in questa classe che i nostri autori si compiacciono di reclutare le eroine dei loro drammi e dei loro *opéras-comiques*», così inizia la recensione di Achille de Lauzières pubblicata nel periodico “La Patrie” (8 marzo). E continua, poco dopo: «È la *fille* nella più ripugnante delle sue accezioni [a essere stata messa in scena]; la *fille* folle del suo corpo, che si concede al primo soldato venuto, per capriccio, a mo' di bravata, alla cieca; [...] sensuale, beffarda, sfrontata; miscredente, senza altra legge che quella del piacere; [...] insomma, una vera e propria prostituta da strada». Il cronista del “Petit Journal” (6 marzo) stigmatizzò così l'interpretazione di Carmen: «La signora Galli-Marié ha trovato il modo di involgarire e di rendere il personaggio di Carmen più odioso e abietto di quanto non fosse in Mérimée. Il suo è stato un trattamento brutalmente realista alla maniera di Courbet». Sul “realismo” e su Célestine Galli-Marié (la prima interprete di Carmen) dovremo ritor-

nare, ma va sottolineato con forza che la coazione a percepire Carmen come una *fille*, una prostituta, è una reazione difensiva, tipicamente borghese, che non ha alcun riscontro nell'opera. Tutt'altro! Carmen non si vende *mai*: è una donna *libera* (ecco il vero scandalo), di una coerenza assoluta, priva di compromessi: «Jamais Carmen ne cédera, libre elle est née et libre elle mourra».

D'altronde, se si vuole misurare la distanza che separa la *Carmen* di Bizet da un *opéra-comique* medio del suo tempo, ci si può rifare a un precedente adattamento della novella di Mérimée: *La fille d'Égypte* di Jules Barbier per la musica di Jules Beer (1862). A scorrere quest'opera insipida, scrive Hervé Lacombe, «si capisce meglio la formidabile sfida della partitura di Bizet alle convenzioni edulcoranti dell'*opéra-comique*». Ma va anche detto che la *Carmen* di Bizet si oppone contemporaneamente alla tendenza “poetizzante”, tipica di quegli anni (vedi la *Mignon* di Thomas, 1866), che spingeva l'*opéra-comique* verso il delicato sentimentalismo del genere trasversale dell'*opéra-lyrique*. In questa direzione si era mosso lo stesso Bizet con la sua *Djamileh*, rappresentata all'Opéra-Comique nel 1872. E lo stesso vale, in questo quadro, per la ripresa – curata sempre da Bizet – del *Roméo et Juliette* di Gounod andato in scena all'Opéra-Comique nel 1873. Dunque, *Carmen* costituisce una doppia presa di distanze: dall'*opéra-comique* tradizionale e dal nuovo *opéra-lyrique*. Il “genere” a cui appartiene *Carmen* resta ancor oggi piuttosto problematico e incompreso. «Dicono che sono oscuro e com-

plicato – spiega Bizet a sua suocera – ma questa volta ho scritto un’opera che è tutta *clarté* e vivacità, piena di colori e di melodia.» Una musica elementare come i meccanismi drammatici che mette in campo.

Forse si può capire meglio *Carmen* se si parte da *L’Arlésienne* di Daudet, un dramma recitato per il quale Bizet scrisse delle bellissime “musiche di scena” (1872). L’utilizzo di materiali preesistenti tolti dal patrimonio popolare provenzale, per creare una sorta di *milieu* sonoro in cui ambientare l’azione, anticipa una caratteristica di *Carmen*: non dimentichiamo che la celeberrima *habanera* del primo atto è imitata da una canzone spagnola allora molto nota (*El arreglito* di Sebastián de Iradier). Gli effetti di contrasto (se non di cortocircuito) tra l’esplosione dolorosa del dramma individuale e il tripudio sonoro di una musica di scena interna all’azione di sapore popolare e festoso appaiono strettamente il finale del primo e del quarto *tableau* dell’*Arlésienne* all’ultimo atto di *Carmen*. D’altra parte, il potenziamento della dimensione teatrale è del tutto evidente nell’ultima opera di Bizet. Se la drammaturgia mista appariva un retaggio del passato al moderno *opéra-lyrique* (il *Roméo et Juliette* già citato era stato rappresentato con i recitativi cantati), i dialoghi recitati acquistano un rilievo notevolissimo in *Carmen*. E lo stesso vale per i *mélodrames* (la presenza simultanea di recitazione e musica) già sperimentati nell’*Arlésienne*. Di ciò oggi ci rendiamo poco conto, perché anche le edizioni più “filologiche” tagliano a man bassa proprio le parti parlate. Il famoso

“realismo” di *Carmen* è innanzitutto un fatto strutturale: la quantità di musica di scena, giustificata dall’azione e interna allo spazio del suo svolgimento, è del tutto sorprendente e corrisponde al potenziamento della dimensione teatrale di cui si diceva sopra. Le canzoni di *Carmen* del primo e del secondo atto sarebbero tali anche se pensassimo l’opera nei termini del puro teatro di prosa. Senza parlare poi della canzone da fuori scena di Don José e di tutta la prima parte del suo duetto con *Carmen* (secondo atto): puro teatro, pura musica di scena. L’interpretazione “realistica” di Célestine Galli-Marié, la cantante che incarnò *Carmen* e collaborò strettamente con Bizet nella messa a punto del personaggio, era fondata, come spiega ancora una volta Hervé Lacombe, più sull’efficacia del *jeu de scène* che non sul bel timbro e sulla tecnica vocale. Non a caso il successo dell’opera (a partire dalla famosa ripresa di Vienna dell’autunno 1875) coincide anche con tutta una serie di interventi interpolazioni riscritture pratiche esecutive, più o meno giustificate, che intendono normalizzare-edulcorare il dettato bizetiano e che hanno nella versione di Ernest Guiraud il loro principale luogo di fissazione. La musicologia internazionale ha incominciato, a partire dalla discutibile edizione critica curata negli anni Sessanta da Fritz Oeser, un lavoro di riesame e di ripulitura per risalire a una versione il più possibile vicina alle intenzioni di Bizet. L’edizione di Robert Didion, che viene presentata alla Scala, costituisce senz’altro una conquista in tale senso.