

TEATRO ALLA SCALA



CARMEN

GEORGES
BIZET

STAGIONE D'OPERA 25/26

Si ringrazia Fondazione Monte di Lombardia
per il progetto di accessibilità culturale dedicato alle scuole



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

FONDAZIONE MONTE DI LOMBARDIA

per la musica, la cultura, l'arte.



Piazza della Scala, Milano 1800.

La Fondazione Monte di Lombardia, che da sempre si impegna a promuovere progetti nell'ambito culturale, sostiene e incoraggia studenti e studentesse ad avvicinarsi al mondo della danza e dell'opera lirica.

Il coinvolgimento delle giovani generazioni rappresenta, infatti, il futuro del teatro e la condivisione dei valori di arte e cultura, imprescindibili all'interno della società contemporanea, oltre che lo stimolo verso un pensiero critico e un'occasione di confronto e di crescita.

La Fondazione Monte di Lombardia è un ente di origine bancaria di diritto privato senza scopo di lucro, costituito nel 1992, che raccoglie l'eredità storica dei Monti di Pietà di Milano e Pavia. La Fondazione persegue esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico e territoriale,

sostenendo progetti nei settori di arte e cultura, educazione, istruzione e formazione, volontariato, solidarietà, sviluppo sociale, salute pubblica, medicina preventiva e riabilitativa, ricerca scientifica e tecnologica.

Il settore culturale rappresenta una delle principali aree di intervento della Fondazione, che negli anni ha sostenuto numerose iniziative di collaborazione con le principali istituzioni culturali di Pavia e Milano, contribuendo così a generare valore da destinare alla collettività.



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

CALENDARIO

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Lunedì, 8 giugno 2026 | Ore 20

Abbonamento Prime Opera

REPLICHE

Mercoledì, 10 giugno

Turno M | Ore 20

Venerdì, 12 giugno

Turno C | Ore 20

Martedì, 16 giugno

Turno B | Ore 20

Giovedì, 18 giugno

Fuori Abbonamento | Ore 20

Sabato, 20 giugno

Fuori Abbonamento | Ore 20

Lunedì, 22 giugno

Turno A | Ore 20

Martedì, 23 giugno

Fuori Abbonamento | Ore 20

Giovedì, 25 giugno

Turno D | Ore 20

Sabato, 27 giugno

Fuori Abbonamento | Ore 20

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini", si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Liana Püschel.

SOMMARIO

6 L'opera in breve

Emilio Sala

9 Il soggetto

Emilio Sala

12 La musica

Antonio Rostagno

18 Georges Bizet

Raffaele Mellace

22 In video

Laura Cosso

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



FONDATORI PERMANENTI



FONDATORI SOSTENITORI



GIORGIO ARMANI



FONDATORI EMERITI



TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Consiglieri

Giovanni Bazoli
Barbara Berlusconi
Diana Bracco

Giacomo Campora

Claudio Descalzi

Marcello Foa

Melania Rizzoli

Fortunato Ortombina

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE

DEL CORPO DI BALLO

Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente

Gianluca Albo

Membri effettivi

Lucia Calabrese

Antonio Cattaneo



PARIS, CHOUVENS PÈRE & FILS ÉDITEURS.

IMP. LAMUREUX ET DE LAUNAY, 21, PARIS.

RUE ST HONORÉ 283 (près l'Assommoir).

CARMEN

Opéra-Comique en quatre actes.

H. MEILHAC et L. HALÉVY.

MUSIQUE de GEORGES BIZET

Affiche pour l'Assommoir

L'OPERA IN BREVE

Emilio Sala

L'opera che i più accreditati compilatori di classifiche giurano essere la più rappresentata al mondo ebbe in realtà, quando venne inscenata per la prima volta al Teatro dell'Opéra-Comique di Parigi, il 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 quarantotto 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 ritornare, 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 del racconto 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 quella 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*

Emilio Sala (1959) insegna Drammaturgia e Storiografia musicale presso l'Università Statale di Milano. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. È membro del board dell'Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi, del Comitato scientifico della Fondazione Rossini e dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini. Il suo ultimo libro *Opera, neutro plurale* è stato pubblicato dall'editore il Saggiatore nel 2024.



et *Juliette* di Gounod andato in scena nello stesso teatro nel 1873. Dunque, *Carmen* costituisce una doppia presa di distanze: dall'*opéra-comique* tradizionale e dal nuovo *opéra-lyrique*. Il "genere" cui appartiene *Carmen* resta ancor oggi piuttosto problematico e incompreso. «Dicono che sono oscuro e complicato - 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 I Atto è imitata da una canzone spagnola allora molto nota (*El arreglito* di Sebastián de Yradier). 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 re-taggio 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 I e del II 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 (II 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 e 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.

IN APERTURA

Manifesto per la prima rappresentazione di *Carmen* di Bizet all'Opéra-Comique di Parigi, 3 marzo 1875.

A SINISTRA

Célestine Galli-Marié, prima interprete di Carmen.
Ritratto fotografico realizzato dallo Studio Nadar,
1875-1883 circa.

CARMEN

GENERE

Opéra-comique in quattro atti

LIBRETTO DI

Henri Meilhac e Ludovic Halévy dall'omonimo racconto di Prosper Mérimée

MUSICA DI

Georges Bizet

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

ASSOLUTA

3 marzo 1875

Parigi

Opéra-Comique

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ITALIANA

(versione ritmica italiana di Achille de Lauzières)

15 ottobre 1879

Napoli

Teatro Bellini

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Adolphe Deloffre

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Vincenzo Fornari

Don José	<i>tenore</i>	Paul Lhérie	Napoleone Gnone
Escamillo	<i>baritono</i>	Jacques Bouhy	Augusto Souvestre
Le Dancaïre	<i>baritono</i>	Pierre-Armand Potel	Sabatino Sica
Le Remendado	<i>tenore</i>	Barnolt	S. (?) Toscani
Moralès	<i>baritono</i>	Edmond Duvernoy	Giovanni Morelli
Zuniga	<i>basso</i>	Eugène Dufriche	Arcangelo (?) Rossi
Carmen	<i>mezzosoprano</i>	Célestine Galli-Marié	Célestine Galli-Marié
Micaëla	<i>soprano</i>	Marguerite Chapuy	Lucia Raimondi Nobiglionni (?)
Frasquita	<i>soprano</i>	Alice Ducasse	Elisa Marzolla (?)
Mercédès	<i>mezzosoprano</i>	Esther Chevalier	Laura Dacauris (?)
Una bohémien	<i>basso</i>	-	-
Una marchande d'oranges	<i>contralto</i>	-	-
Lillas Pastia	<i>ruolo parlato</i>	M. Nathan	-
Un guide	<i>ruolo parlato</i>	M. Teste	-
Un soldato	<i>ruolo parlato</i>	-	-

IL SOGGETTO

Emilio Sala

ATTO I

Una piazza di Siviglia.

Davanti alla manifattura dei tabacchi, i soldati del corpo di guardia osservano la gente che passa (Scena e Coro: "Sur la place, chacun passe"). Si ode da lontano una marcia militare seguita da una banda di monelli: è il cambio della guardia (Coro: "Avec la garde montante"). Suona poi la campana della manifattura: tutti si accalcano per vedere l'uscita delle sigaraie e soprattutto per corteggiare la più seducente di tutte: la gitana Carmen (Coro: "La cloche a sonné"). Sfrontata e indifferente, quest'ultima canta una canzone (Habanera: "L'amour est un oiseau rebelle") e getta un fiore a Don José, un brigadiere dei Dragoni che resta turbato da quel gesto. L'arrivo della fidanzata Micaëla, che viene a portargli il saluto della madre lontana, sembra distogliere Don José dal pensiero di Carmen (Duetto: "Parle-moi de ma mère"). Ma ecco che nella manifattura scoppia una lite furibonda provocata dall'avvenente sigaraia (Coro: "Au secours! N'entendez-vous pas?") che viene prontamente arrestata e consegnata a Don José. Durante il breve interrogatorio, condotto dal tenente Zuniga, Carmen si rifiuta di rispondere e anzi canticchia tra sé con ironica impudenza (Canzone: "Tra la la la la la"). Poi, rimasta sola con Don José, intona un'altra canzone per convincere il brigadiere a lasciarla scappare: in cambio gli promette un appuntamento nella taverna di Lillas Pastia (Seguidilla e Duetto: "Près des remparts de Séville"). Stregato dalla gitana, Don José si fa gettare a terra consentendo a Carmen di fuggire a gambe levate tra le risate delle sigaraie (Finale: "Voici l'ordre, partez").

ATTO II

Nella taverna di Lillas Pastia

Carmen canta e balla con alcune compagne (Frasquita e Mercedes) nella malfamata taverna di Lillas Pastia (Canzone: "Les triangles des sœurs tintaient"). Tra il pubblico piuttosto equivoco del locale c'è anche il tenente Zuniga che corteggia la gitana. Passa poi col suo seguito di ammiratori (Coro: "Vivat! Vivat le toréro") il *toréador* Escamillo che canta i suoi celebri *couplets* ("Vot're toast, je peux vous le rendre"). Carmen resiste anche alle sue *avances*: è innamorata di Don José e aspetta che egli esca dalla prigione dove è stato rinchiuso per averla fatta fuggire. È l'ora della chiusura: tutti escono, tranne Lillas Pastia e gli altri della banda di contrabbandieri cui appartiene anche Carmen. Stanno preparando un colpo per quella notte e cercano di convincere Carmen a parteciparvi (Quintetto: "Nous avons en tête une affaire"). Intanto si sente una canzone da fuori scena: è la voce di Don José che si avvicina man mano ("Halte-là! Qui va là?"). Il militare e la gitana rimangono soli e quest'ultima danza per lui accompagnandosi con le nacchere (Duetto: "Je vais danser en votre honneur"). S'ode suonare la ritirata e Don José, che è stato degradato a soldato semplice, dice di dover rientrare in caserma: Carmen inveisce contro di lui e lo prende in giro. Nel frattempo torna il tenente Zuniga a tentar di sedurre la bella gitana: accecato dalla gelosia, Don José si scaglia su di lui, ma entrano i contrabbandieri che li separano e conducono via Zuniga (Finale: "Holà! Carmen, holà!").

ATTO III

Luogo selvaggio e remoto.

La scena si apre nel quartier generale dei contrabbandieri: è notte (Sestetto e Coro: "Écoute, écoute, compagnon"). Don José, che ha seguito Carmen sulle montagne, si aggira inquieto pensando con rimorso alla vecchia madre. Carmen si è già stancata di lui e, voltandogli le spalle, interroga le carte con Frasquita e Mercedes (Terzetto: "Mélons! Coupons!"), ma il suo destino è segnato: le carte indicano la morte per lei e per Don José. I contrabbandieri escono di scena con le donne per andare a compiere il colpo (Pezzo d'assieme: "Quant au douanier, c'est notre affaire"). Entra Micaëla accompagnata da una guida: sta cercando Don José (Aria: "Je dis que rien ne m'épouvante"). Quest'ultimo, che ama ancora disperatamente la donna per la quale si è rovinato, si scontra con Escamillo (Duetto: "Je suis Escamillo") che è salito sulle montagne per vedere Carmen: i due stanno battendosi con i coltelli quando Carmen giunge in tempo per dividerli. Escamillo invita la gitana alla corrida ed esce di scena. Sopraggiunge Micaëla che dice a Don José che sua madre sta morendo e lo supplica di seguirla. Don José, minacciando Carmen che lo sfida con modi provocatori e beffardi, segue Micaëla straziato dal dolore e dalla gelosia (Finale: "Holà! Holà, José").

ATTO IV

Una piazza di Siviglia in prossimità dell'Arena.

La piazza è popolata da una folla variopinta e rumorosa (Coro: "À deux cuartos") che aspetta l'arrivo del torero per acclamarlo e festeggiarlo. Giunge Escamillo che entra in scena con Carmen (Marcia e Coro: "Les voici! Les voici!"). Frasquita e Mercedes mettono in guardia l'amica contro Don José che hanno visto aggirarsi da quelle parti. Tutti entrano nell'Arena tranne i due ex amanti (Duetto e Coro finale: "C'est toi? / C'est moi!"). Invano Don José supplica Carmen di tornare con lui, di amarlo ancora. La gitana è irremovibile e getta via l'anello che egli le aveva donato, mentre dall'Arena si odono le acclamazioni per la vittoria del torero. Nel momento in cui Escamillo esce dall'Arena circondato dalla folla in festa, Don José pugnala Carmen e cade singhiozzando sul corpo della donna che ha ucciso, chiamandola disperatamente per nome.



LA MUSICA

Antonio Rostagno

Nella *Carmen* di Bizet più che mai la musica crea i personaggi, la loro psicologia, i comportamenti, il confronto, persino le movenze corporee.

L'opera pone a confronto due sistemi: da un lato legami familiari, affetti radicati, affinità spirituali, sistemi di ragione, comportamenti regolati da norme sociali condivise; dall'altro libertà di ogni istinto, dominio dei sensi, assenza di legami regolati, negazione provocatoria di norme sovraindividuali. Non credo tuttavia che l'intento di Bizet sia lo sconto fra civiltà o culture: l'opposizione è invece fra due tipi umani, quello della donna sfrenata, sfrontata e libera, e quello del più debole José, che subisce quella pericolosa sensualità. Carmen non è un'alterità estranea e negatrice della civiltà occidentale, ma rappresenta il lato selvaggio, o meglio il diverso che è *dentro* ogni essere umano *all'interno* di questa civiltà e tradizione europea. Nell'opposizione simbolica Carmen-José, da che parte sta Bizet? Prima di tentare una risposta, può essere utile rileggere alcune parole di Bizet stesso, che manifestano la sua visione dei tipi umani. Dapprima, parlando della moglie Geneviève, il compositore afferma di credere come lei «nell'onore, nel dovere, in una parola nella moralità» e non in superstizioni o pregiudizi; poco dopo scrive: «giudico il prossimo [...] malevolo, perverso, avido, falso e crudele. [...] Diffido della gente [...] sto sempre sulla difensiva». Parole che vanno messe in parallelo con questa descrizione di Carmen da parte di Mérimée: «Ha sempre mentito. Non so se in vita sua quella ragazza abbia mai detto una parola sincera». È difficile che chi scrive queste parole veda

poi nel personaggio di Carmen un simbolo di positiva emancipazione, e non invece un elemento negativo e pericoloso. Allora Carmen è davvero una figura ideale a cui l'autore guarda come modello di un mondo migliore ed emancipato? Oppure è un anti-modello, che distrugge ogni cosa che tocca? Nel suo modo d'espressione musicale, Carmen ha davvero i migliori momenti della composizione bizetiana, oppure l'autore, attraverso il diverso linguaggio musicale di Don José e Micaëla, suggerisce una maggiore vicinanza spirituale nei loro confronti? Sono queste le domande a cui rispondere per dare risposta al quesito "da che parte sta Bizet?". O, detto diversamente, qual è il messaggio di *Carmen*? E le risposte non possono venire dal libretto o dalle situazioni, ma solo dalla musica.

La geometria del dramma si esaurisce nello scontro Carmen-José; Escamillo e Micaëla hanno funzione di amplificare quest'opposizione radicale. Carmen canta frequentemente musiche realistiche che Bizet coglie da fonti preesistenti: musica oggettiva insomma, con la quale affascina e trascina. In secondo luogo, le sue melodie e quelle del suo simile Escamillo insistono sui gradi fondamentali delle tonalità, con superficiali alterazioni esotiche; una semplicità ricreata *ad hoc*. In terzo luogo, l'elemento comune e predominante nelle loro parti è un'entusiasmante vitalità ritmica, e il ritmo costituisce la dimensione musicale più esteriore e immediatamente sensibile; per questo esse subito seducono e quasi costringono al movimento corporeo. Le melodie di José-Micaëla sono invece "sogettive" e costruite in modo complesso,

IN APERTURA

Una scena dell'Atto I della prima rappresentazione di *Carmen* di Bizet all'Opéra-Comique di Parigi, 3 marzo 1875. Litografia di Pierre-Auguste Lamy, 1875 circa.

con una significativa alternanza di atteggiamenti espressivi, ricche di appoggiature e ritardi commoventi; mai il loro carattere si risolve nella semplice esteriorità di un ritmo danzante, ma la parola colma di significati psicologici viene portata in primo piano. Perché?

Iniziamo con Carmen; nel racconto di Mérimée Carmen non è mai presente in prima persona, ma solo nel racconto di José; la gitana non ha una voce propria, che parli direttamente al lettore, ma è un'immagine filtrata e mediata dal ricordo del suo amante-antagonista. Bizet si pone il problema di come portare in scena un personaggio che non ha un linguaggio proprio e che vive in una memoria plagiata dal fascino sensuale paralizzante. Ed ecco l'intuizione: essa non può cantare come se stesse esprimendo una profondità interiore soggettiva, che non ha, ma deve essere il simbolo di una vuota esteriorizzazione del senso, capace di sedurre e infiammare, ma non di commuovere né di pensare. È la radicale negazione del tipo umano che pensa e sente, sostituito dal tipo umano puramente istintivo e individualistico. Questo tipo deve colpire i sensi e gli istinti; la sua musica deve trascinarsi ma non scendere in profondità; dovrà fissarsi immediatamente nella memoria, ma non sarà mai in grado di aprire prospettive interiori che personaggi altrettanto sensuali svelano con una sola battuta (possiamo immaginare Carmen che canta come Violetta "Ah, perché venni! Incauta!"). La *Habanera*, la *Chanson bohème*, la *Seguidilla*, la canzone improvvisata sulla ritirata e altri celebri momenti sono musica fiammeggiante, attraente fino

all'irresistibile; difficile stare fermi. Appunto: difficile stare fermi, ma nulla di più. Carmen è una di quelle persone fisicamente affascinanti che è impossibile non notare, ma che, una volta esaminate o, peggio, conosciute, non rivelano null'altro che quella facciata tanto seducente. Per ritrarre questo vuoto interiore Bizet non compone le sue arie solistiche, ma in larga parte le costruisce con musica popolare preesistente. Carmen canta canzoni, non esprime nulla di sé. E ciò emerge ancor più chiaramente nella versione originale con dialoghi parlati, prima che Ernest Guiraud aggiungesse i recitativi fra un numero e l'altro.

Anche in Escamillo il ritmo è tutto: fascino irresistibile che folgora al primo ascolto. Ma quanto a profondità, siamo messi peggio che con Carmen: nulla, nella sua musica, denota una psicologia di qualche interesse in un personaggio tanto estroverso e seducente quanto immediatamente conosciuto per quello che è: pura vacuità esteriore.

Esempio di musica "oggettiva" tratta da fonti preesistenti è anzitutto la *Habanera* con cui Carmen si presenta in inizio, liberamente tratta dalla canzone di Sebastián Yradier *El Arreglito* (a sua volta una "normalizzazione" europeizzante e salottiera della danza cubana). La *Seguidilla* non ha una fonte precisabile, ma rimanda alla celebre danza andalusa. La *Chanson bohème* che apre il II Atto è a sua volta una personale ricreazione delle più comuni caratteristiche del canto spagnolo, dall'accompagnamento che emula la chitarra alle frequenti acciacature, dall'insistenza su pochi gradi della scala alla costruzione in costante acce-

Antonio Rostagno (1962-2021), musicologo e pianista, è stato professore associato di Storia della musica presso l'Università "La Sapienza" di Roma. Ha prodotto importanti studi su Verdi, Puccini e Donizetti. A questo campo ha associato l'interesse per la musica del romanticismo tedesco (in particolare di Schumann, a cui

ha dedicato diversi libri, e di Liszt), e lo studio di alcuni aspetti della musica del secondo Novecento (soprattutto Ligeti, Kurtág, Rihm). Fra le collaborazioni con le maggiori enciclopedie musicali del mondo, quella con *The Cambridge Verdi Encyclopedia* (2014) e *The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music* (2017).

lerazione. Altre melodie di Carmen e di Escamillo reinventano o ricalcano musiche popolari, come la celeberrima marcia del toreador. Infine, l'*Entr'acte* che precede il IV Atto deriva da un *polo* andaluso di Manuel García.

Nei pochi momenti lasciati vuoti dalla presenza di Carmen trova spazio Micaëla, personaggio creato da Bizet e assente nel racconto di Mérimée. Essa anzitutto si esprime con una grammatica musicale più familiare, la *nostra* consueta grammatica operistica; all'interno di questo sistema linguistico, Bizet elabora però forme e contenuti più raffinati e profondi. Nessun semplicismo armonico, nessun esteriore coinvolgimento ritmico; qui la musica propone contenuti spirituali assai più complessi e radicati, dove un'appoggiatura, un'armonia, un collegamento fraseologico a sorpresa o un nuovo particolare strumentale assumono profondo valore espressivo. Il protagonista Don José si colloca in questa stessa dimensione caratteriale-espressiva, con un linguaggio musicale ancora più ricco e multiforme, poiché egli è l'unico partecipe dei due mondi quasi fino alla schizofrenia.

Credo che l'inevitabile uragano di applausi che sempre suscita la sua aria ("La fleur que tu m'avais jetée", Atto II, numero 17) sia motivato quindi non solo dalla performance dell'interprete, ma anche dalla sua funzione all'interno del dramma: anzitutto, è un momento di confessione sincera in una trama dove la diffidenza, l'aggressività e la sopraffazione hanno molto più spazio dell'amore e del rispetto. In secondo luogo, la grammatica musicale con cui José si esprime è quella a noi stessi

più familiare, che quindi riconosciamo come immediatamente nostra. Allora l'applauso non è solo rivolto al cantante, che certamente ha i suoi meriti; ma è una manifestazione di una cultura che finalmente – seppure per un attimo – riconosce se stessa, vi si identifica.

Nell'opera c'è un solo e ben noto tema conduttore, marcato dal salto modale di seconda eccedente, che unisce i due opposti tipi umani e attraversa l'intera opera dal Preludio fino all'ultima pagina. È stato definito "tema della predestinazione", che tanto Carmen quanto José sentono e subiscono. Carmen ha la chiara visione di ciò nella scena delle carte del III Atto, unica sua melodia che segue forme tradizionali, costruita simmetricamente e languida di appoggiature dolorose, non certo usuali al personaggio.

A questo punto sorge la domanda: perché *Carmen* è oggi l'opera più frequentemente eseguita nei teatri di tutto il mondo? Proprio perché la sua *musica* (non il libretto) presenta un tema che l'attuale civiltà dell'immagine (soprattutto televisiva) ha gonfiato a dismisura, portandolo a divenire *il* problema sociale attuale: colei o colui che ostenta un'apparenza di immediata, istintiva seduzione conquista tutto, predomina e vince; chi invece razionalmente modera gli istinti con comportamenti più riflessivi soccombe: il primo piano non è per lei o lui. Ma la musica di Bizet non dice affatto che questo è l'ideale positivo. Il suo messaggio è esattamente l'opposto: un sistema dove predomini l'immediatezza dei sensi e degli istinti, senza regole e senza ragione, porta *inevitabilmente* alla

Henri Meilhac e Ludovic Halévy in un ritratto fotografico realizzato da Étienne Carjat, 1875 circa.

catastrofe. Esiste tema più attuale?

La Carmen bizetiana è allora veramente la donna nuova, emancipata, libera da secolari pregiudizi e prevaricazioni, com'è stato a volte proposto? È credibile che Bizet sia convinto che l'emancipazione passi attraverso la sensualizzazione, la riduzione di un essere umano alla sua esteriore avvenenza? l'ostentazione del corpo? la liberazione degli istinti? È libera la donna che, prima di tutto bella, domini gli uomini e li seduca mettendo in vista (musicalmente) le curve? Ma questa si chiama emancipazione o conformismo? E davvero è credibile che un Bizet che ha attraversato i momenti eroici della *Commune*, che frequenta donne davvero emancipate come la semileggendaria Mogador, affidi a tali banalità il suo messaggio? Certo è che l'emancipazione non passa attraverso questa strada.

Inoltre sarebbe fare grave torto al capolavoro di Bizet ridurlo a espressione di esotismo a scopo scandalistico, o semplicemente per aizzare la prurigine di una nuova classe medio-borghese. Più o meno negli stessi anni Émile Zola affronta il medesimo problema nel romanzo *Nanà* (1880). Pur con irriducibili diversità, l'obiettivo dei due capolavori è sorprendentemente affine, derivato da un'analoga lettura della realtà della Terza Repubblica, in cui l'esteriorizzazione, lo svuotamento di contenuti etici viene indicato come causa di deriva sociale. Carmen rappresenta quindi un aspetto di *questa* nostra cultura, non è un oggetto estraneo da guardare con curiosità turistica. Lo scontro fra i due tipi umani trova la sua più esplicita manifestazione nell'ultima scena, che non a caso Bizet riscrisse almeno quattro volte: sulla trascinate marcia trion-

fale del toreador i violoncelli penetrano nelle carni del povero José (e nel nostro animo) con un'urgenza angosciosa, sonorizzando un disorientamento ormai irreversibile. Con quale personaggio, allora, la musica induce immedesimazione? La risposta è spontanea e senza ambiguità, e solo di qui scaturisce il messaggio finale. Di qui la necessità dell'urlo conclusivo di José, dove ancora campeggia una di quelle sofferenti appoggiature (*ado-ré-e*) che distinguono il suo linguaggio melodico da quello di Carmen attraverso l'intera opera.

La pagina finale lascia questo messaggio; a chi voglia poi sovrapporre sovrastanti interpretativi e fare di Carmen una donna nuova emancipata e foriera di mondi migliori, non si può negarne il diritto; ma la musica, e ripeto fino alla noia *la musica* di Bizet, non dice affatto questo.





GEORGES BIZET

Raffaele Mellace

Georges Bizet nasce a Parigi il 25 ottobre 1838 in seno a una famiglia di musicisti: il padre Adolphe-Armand e lo zio François-Alexandre Delsarte sono insegnanti di canto, la madre Aimée-Marie Delsarte pianista provetta. Indirizzato ben presto allo studio della musica, il piccolo Georges prende lezioni dall'età di nove anni dal celebre didatta e compositore Antoine-François Marmontel. Nel 1848 viene iscritto al Conservatorio di Parigi, dove è ammesso alla classe di fuga e contrappunto di Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann, allievo di Cherubini e suocero di Charles Gounod, che spesso lo sostituisce a lezione. Di Gounod il giovanissimo Bizet diventa amico e collaboratore, subendo l'influsso del collega più anziano. Emergono intanto le doti del pianista, gratificato da premi e dagli elogi di Liszt e Berlioz. Mancato Zimmermann, nel 1853 Bizet entra nella classe di composizione di Jacques-François-Fromental-Élie Halévy, scrive un primo atto unico, *La Maison du docteur*, e pubblica due *mélodies*. Al 1855, anno in cui ottiene il primo premio per l'organo e per la fuga, risale la *Sinfonia* in do maggiore, sul modello di Gounod, e forse anche l'*Ouverture* in la minore/maggiore, mentre Halévy lo raccomanda all'Opéra-Comique. Nel 1857 allestisce ai Bouffes-Parisiens *Le Docteur Miracle*, su libretto di Léon Battu e Ludovic Halévy, operetta vincitrice d'un premio indetto da Offenbach, e s'aggiudica, con la cantata *Clovis et Clotilde*, il prestigioso Prix de Rome. Il 21 dicembre 1857 intraprende quel viaggio in Italia che si rivelerà un'esperienza capitale per il compositore ventenne, ospite per tre anni presso l'Accademia di Francia di Villa

Medici a Roma (otterrà di trascorrere in Italia anche il terzo anno del premio, da spendersi di norma in Germania), tra vita sociale intensa e una *congerie* di progetti che restano spesso allo stadio di abbozzi. Come primo lavoro obbligatorio del soggiorno romano propone, in luogo della tradizionale messa, l'opera buffa *Don Procopio*, con disappunto dell'Accademia. Trascorre l'estate del 1859 tra il litorale laziale e Napoli, dove inizia a palesarsi la fragilità della sua costituzione. Raggiunto dal collega Ernest Guiraud, nel luglio 1860 lascia Roma per visitare l'Italia centro-settentrionale, mentre nascono i progetti della sinfonia *Roma* e dell'ode sinfonica *Vasco de Gama*, cui si aggiungeranno gli altri lavori obbligatori del premio: *Scherzo et Marche funèbre*, la perduta *ouverture La Chasse d'Ossian* e l'*opéra-comique La Guzla de l'émir*. A settembre si precipita a Parigi al capezzale della madre, che morirà un anno più tardi. Nel 1862 è impegnato come assistente di Gounod, col quale si reca a Baden-Baden, dove incontra Berlioz. Nel 1863, durante le prove della *Guzla de l'émir*, riceve da Léon Carvalho l'offerta di presentare al Théâtre-Lyrique, come opera prima d'un giovane artista, l'*opéra-lyrique Les Pêcheurs de perles*, su libretto di Carré e Cormon, occasione che Berlioz coglie prontamente, ritirando *La Guzla*. Nonostante il modesto successo della prima del 30 settembre, Carvalho gli commissiona un secondo lavoro, *Ivan IV*, che non vedrà tuttavia le scene per la crisi economica del Théâtre-Lyrique. Bizet acquista un terreno lungo la Senna, a Le Vésinet, che diverrà il prediletto buen retiro per trascorrere l'estate e comporre. Terminata la borsa dell'Accade-

IN APERTURA

George Bizet in un ritratto fotografico
realizzato da Étienne Carjat, 1875 circa.

A DESTRA

Ritratto fotografico della moglie di Georges Bizet,
Geneviève Halévy, figlia del suo professore
di composizione Jacques-François-Fromental-Élie Halévy.
Studio fotografico Nadar, 1887.

mia si adopera su più fronti, a ritmi assai sostenuti: trascrive opere (tra queste *Don Giovanni* e *La Reine de Saba* di Gounod), scrive musica da ballo, impartisce lezioni di pianoforte, lavora come pianista accompagnatore all'Opéra e al Théâtre-Lyrique, compone molto per la voce e per il pianoforte (*Chants du Rhin*, *Adieux de l'hôtesse arabe*, *Feuilles d'album*, *Chanson d'avril*, *Chants des Pyrénées*). Carvalho gli offre una nuova scrittura per *La Jolie Fille de Perth*, da Walter Scott, che potrà andare in scena, sempre al Théâtre-Lyrique, soltanto il 26 dicembre 1867, regalando a Bizet l'unico autentico successo di critica della sua esistenza, benché le condizioni precarie del teatro non permettano se non poche repliche (l'opera verrà però ripresa a Bruxelles l'anno dopo). Quell'anno era stato per Bizet ricco di eventi e non poco travagliato: assoldato come critico musicale della "Revue nationale et étrangère", aveva lasciato dopo la censura subita dal suo secondo articolo; il fidanzamento con Geneviève Halévy, figlia del compositore, era stato interrotto per intervento della famiglia della ragazza; il 13 dicembre era stato infine rappresentato al Théâtre de l'Athénée il I Atto dell'operetta *Malbrough s'en va-t-en guerre*, scritta in collaborazione con altri tre colleghi. Successi e delusioni si alternano rapidamente: nel 1869, anno del sospirato matrimonio con Geneviève Halévy, che non tarderà a palesarsi psicologicamente instabile, subisce la bocciatura dell'opera *La Coupe du roi de Thulé* al concorso dell'Opéra, mentre viene cooptato nella giuria del Prix de Rome; l'Opéra-Comique gli commissiona nuovi lavori e si segue al Cirque Napoléon la

sinfonia *Roma*. Allo scoppio della guerra franco-prussiana si arruola nella Guardia Nazionale: trascorre la durata del conflitto a Parigi, che lascia per Le Vésinet all'avvento della Comune. Nel 1872, anno in cui nasce il figlio Jacques ed escono i *Jeux d'enfants* per pianoforte (alcuni dei quali poi orchestrati come *Petite Suite*), ritorna alle scene col fiasco di *Djamileh*, accusata di wagnerismo, all'Opéra-Comique. Naufraga la produzione dell'*Arlesienne* di Daudet, per la quale Carvalho aveva commissionato a Bizet le musiche di scena, accolte entusiasticamente in forma di suite il 10 novembre al Cirque d'Hiver. Il condirettore dell'Opéra-Comique, Camille du Locle, propone al compositore un nuovo lavoro su libretto di Henry Meilhac e Ludovic Halévy, *Carmen*, che Bizet completerà entro l'estate 1874, mentre nell'ottobre 1873 l'incendio dell'Opéra aveva impedito l'allestimento del *Don Rodrigue*. Se viene eseguita con successo *Patrie* per orchestra, le prove di *Carmen*, iniziate nell'ottobre 1874, procedono in un clima di grande tensione, culminante nelle dimissioni dell'altro condirettore dell'Opéra-Comique. Il 3 marzo 1875, il giorno stesso in cui Bizet ottiene la Légion d'honneur, l'opera va in scena. Lo scandalo della prima fa precipitare le condizioni di salute, già precarie, del compositore. Dopo un bagno nella Senna a Bougival Bizet soffre due infarti, il secondo dei quali fatale. Muore il 3 giugno. Gounod, Thomas e Du Locle accompagneranno il feretro dall'Église de la Trinité di Montmartre al cimitero del Père Lachaise. Il 23 ottobre *Carmen* trionfa all'Opera di Vienna.

Raffaele Mellace (1969) è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Genova, di cui ha presieduto la Scuola di Scienze Umanistiche. Docente nel Master in Arts Management dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, è condirettore della rivista "Il Saggiatore musicale" e presidente della Società Bachiana Italiana. Collabora regolarmente con "Il Sole 24 Ore". Socio effettivo dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere, insignito del "Carlo Maria Martini International Award" e dello "Johann Adolf Hasse Preis", si è occupato di opera dal Settecento a oggi, di letteratura e musica nel Novecento italiano, della civiltà musicale del Settecento,

di Bach, Hasse, Metastasio, Verdi e Montemezzi su cui ha scritto libri e articoli di rilevanza internazionale. Ha pubblicato con l'editore Carocci i volumi *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi* (2017²), *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy* (2019²) e *La voce di Bach* (2022). Per Oxford University Press *Succeeding Puccini: The Operatic Career of Italo Montemezzi, 1875-1952* (2025, con David Chandler; ed. it. *Opera tra due mondi, il Saggiatore* 2025). Ha curato F. M. Piave, *La forza del destino* (Teatro alla Scala - il Saggiatore 2025) e Q. Principe, *Un wagneriano alla Scala* (LIM 2025). È Responsabile scientifico e editoriale del Teatro alla Scala.



GEORGES BIZET

LE OPERE

LA MAISON DU DOCTEUR (LA CASA DEL DOTTORE)

Opéra-comique in un atto
di Henry Boisseaux (1855 ca.)
Austin, University of Texas, 1989
(orchestrazione di William E. Girard)

LE DOCTEUR MIRACLE (IL DOTTOR MIRACOLO)

Operetta in un atto
di Léon Battu e Ludovic Halévy
(dal dramma *Saint Patrick's Day* di
Richard Brinsley Sheridan)
Parigi, Théâtre des Bouffes-Parisiens,
9 aprile 1857

DON PROCOPIO

Opera buffa in due atti
di Carlo Cambiaggio (1858-59)
Monte Carlo, Opéra, 10 marzo 1906

L'AMOUR PEINTRE (L'AMOR PITTORE)

Opéra-comique su libretto proprio
da Molière (1860)
Incompiuta, perduta

LA PRÊTRESSE (LA SACERDOTESSA)

Operetta in un atto
di Philippe Gille (1861?)
Abbozzo

LA GUZLA DE L'ÉMIR (LA GUZLA DELL'EMIRO)

Opéra-comique in un atto
di Jules Barbier e Michel Carré (1862)
Perduta

LES PÊCHEURS DE PERLES (I PESCATORI DI PERLE)

Opera in tre atti
di Michel Carré ed Eugène Cormon
Parigi, Théâtre Lyrique,
30 settembre 1863

IVAN IV

Opera in cinque atti
di François-Hippolyte Leroy
e Henri Trianon
Mühlingen, 1946

LA JOLIE FILLE DE PERTH (LA BELLA FANCIULLA DI PERTH)

Opera in quattro atti
di Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Jules Adenis (dal romanzo
The Fair Maid of Perth di Walter
Scott)
Parigi, Théâtre-Lyrique Impérial,
26 dicembre 1867

MARLBROUGH S'EN VA-T-EN GUERRE (MARLBROUGH VA IN GUERRA)

Operetta in quattro atti
di Paul Siraudin e William Busnach
Parigi, Théâtre de l'Athénée,
13 dicembre 1867
Perduta, solo il I atto di Bizet

LA COUPE DU ROI DE THULÉ (LA COPPA DEL RE DI TULE)

Opera in tre atti
di Louis Gallet e Edouard Blau (1868-9)
Frammentaria

NOÉ

Opera in tre atti
di Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1865)
Karlsruhe, 5 aprile 1885
Completamento di un'opera
incompiuta di Fromental Halévy

CLARISSE HARLOWE

Opéra-comique in tre atti
di Philippe Gille e Adolphe Jaime jr.
dal romanzo *Clarissa* di Samuel
Richardson (1870-71)
Abbozzo

GRISÉLIDIS

Opéra-comique in tre atti
di Victorien Sardou (1870-71)
Abbozzo

DJAMILEH

Opéra-comique in un atto
di Louis Gallet (dal poema orientale
Namouna di Alfred de Musset)
Parigi, Opéra-Comique,
22 maggio 1872

L'ARLÉSIENNE (L'ARLESIANA)

Musiche di scena per il dramma
di Alphonse Daudet
Parigi, Théâtre du Vaudeville,
1° ottobre 1872

SOL-SI-RÉ-PIF-PAN

Operetta in un atto
di William Busnach (1872)
Château d'eau, 16 novembre 1872
Perduta

DON RODRIGUE

Opera in cinque atti
di Louis Gallet e Edouard Blau
dalla tragicommedia *Le Cid* di Pierre
Corneille (1873)
incompiuta

CARMEN

Opéra-comique in quattro atti
di Henri Meilhac e Ludovic Halévy
(dall'omonimo racconto
di Prosper Mérimée)
Parigi, Opéra-Comique, 3 marzo 1875

IN VIDEO

Laura Cosso

Succede di rado che, nella videografia di un'opera, tra gli allestimenti imperdibili ci sia anche una trasposizione cinematografica, un film capace di imporsi per riuscita estetica e intelligenza. Nel catalogo di *Carmen* ciò accade grazie al capolavoro di Francesco Rosi: una pellicola da porre sullo stesso piano del *Flauto Magico* di Bergman o del *Don Giovanni* di Losey. Né va dimenticato che, sempre nel 1983, dopo averla portata a teatro, Peter Brook riprende con le telecamere la sua personalissima versione dell'opera di Bizet, ridotta a soli quattro personaggi e orchestra da camera: uno dei pochi casi in cui, mettendo mano a un capolavoro, si riesce quasi per germinazione a produrne un altro, tanto questa *Tragédie de Carmen* è un concentrato di potenza drammatica. Primitivo piano su un toro ferito a morte, ripreso al rallentatore (il tema della vittima sacrificale), Carmen nascosta da una coperta di stracci che porge a José la carta del destino: bastano questi due inizi per capire come sia Rosi sia Brook abbiano gettato nuova luce sul capolavoro di Bizet, ora sul versante sociale ora su quello antropologico, offrendo spunti per molte regie a venire. Senza contare che il film di Rosi ha una parte musicale pregevolissima grazie alla giustezza espressiva della direzione di Lorin Mazel, all'apporto di due "mostri sacri" come Plácido Domingo e Ruggero Raimondi, il Don José e l'Escamillo per eccellenza di quegli anni, e alla scelta di un'interprete legata al musical quale Julia Migenes (grazie al lavoro sulla voce in sala d'incisione) che offre una protagonista di formidabile bravura attoriale, giovane, minuta, giocosa e dunque lontana dalla tradizionale immagine della *femme fatale*.¹

Naturalmente, trattandosi di una delle opere più rappresentate al mondo, sono molte le edizioni video di riferimento, a partire dalla produzione viennese del 1967 (coi recitativi scritti da Ernest Guiraud), dove la direzione di Herbert von Karajan ha una magnificenza sonora da lasciare senza fiato, la voce sontuosa e la personalità di Grace Bumbry disegnano una Carmen che non si dimentica, José è splendidamente restituito dalla musicalità di Jon Vickers e Mirella Freni crea una delle migliori Micaëla di sempre.²

Segue, dieci anni dopo, la messa in scena all'Opéra del 1978, coi dialoghi parlati: quella che, sotto l'ottima direzione di Pierre Dervaux, squaderna un *parterre de roi* formato dalla Carmen di Teresa Berganza, tutta sul versante della levità sfugente e fascinosa, dalla Micaëla di Katia Ricciarelli e dai già citati Domingo e Raimondi.³ Nello stesso anno, a Vienna, Carlos Kleiber opta per una versione assai personale della partitura (con mescolanza tra i recitativi di tradizione e gli originali dialoghi parlati) e interpreta *Carmen* alla luce di una inedita spietatezza: precisione spasmodica, tempi serratissimi, esasperazione dei contrasti che finivano con lo sposarsi assai bene, per compensazione, al simil-hollywoodiano e ormai celeberrimo spettacolo di Franco Zeffirelli.⁴

Tra gli anni Ottanta e Novanta si distinguono due edizioni basate entrambe sulla stessa interprete, Maria Ewing, forse l'incarnazione più convincente della Carmen *femme fatale* per magnetismo erotico, fusione tra canto e recitazione, e fisicità della voce. Carismatica e temibilissima a Glyndebourne (1985), nello spettacolo che Peter Hall le

costruisce potentemente intorno e in comunanza di intenti con la direzione di Bernard Haitink, è altrettanto dominatrice al Covent Garden (1991), accanto all'ottima Micaëla di Leontina Vaduva e al Don José di Luis Lima, tutti guidati dalla regia sapiente di Núria Espert lungo una narrazione che Zubin Mehta rende articolata e senza requie nella sua drammaticità.⁵

Passano pochi anni e, nel 2002, di nuovo da Glyndebourne, ecco una *Carmen* da segnalare per l'equilibrio tra tutte le componenti dello spettacolo: la notevole direzione Philippe Jordan, nitida, precisa quanto ricchissima di piani espressivi, la giustezza dello spettacolo di David McVicar, dove ogni particolare contribuisce alla macchina teatrale, e il modo con cui Anne Sofie von Otter contempera i molti tratti della protagonista - sessualità esplicita, disinvoltura divertita, senso di tragica fatalità.⁶

È basata invece su due punte di diamante la produzione del Covent Garden del 2006: una *Carmen* in cui, guidati dalla sicura bacchetta di Antonio Pappano, Anna Caterina Antonacci e Jonas Kaufmann cantano e recitano così bene che non ci si riesce a staccare dal video. Finita l'epoca della *femme fatale* (in realtà già messa in crisi dal film di Rosi), la Antonacci fa del suono della lingua francese il veicolo attraverso cui far passare le più diverse *nuances* espressive, con una motilità psicologica che restituisce tutto il fascino incatturabile della protagonista. Passionalità a fior di pelle, timbro brunito ma di continuo screziato a rivelare la fragilità emotiva (da brivido il pianissimo alla

fine dell'“Aria del fiore”), Kaufmann diventa subito il Don José per antonomasia, nel cogliere fino in fondo il carattere del suo personaggio, colorandolo infine di un tratto psicotico.⁷

La Antonacci è nuovamente protagonista della produzione pagina del 2009, dove la sapienza di John Eliot Gardiner nel guidare gli strumenti antichi dell'Orchestre Révolutionnaire et Romantique estrae nuovi colori dall'orchestrazione per timbri puri di Bizet. Kaufmann lo troviamo invece nella stessa stagione alla Scala, in una di quelle edizioni che segnano una svolta, per la caratura dei protagonisti (oltre a Kaufmann, Anita Rachvelishvili al suo debutto, ma già dotata di ampiezza vocale e temperamento da vendere), per la notevole, personalissima direzione di Daniel Barenboim (tempi allargati a restituire ogni trapasso emotivo, impennate dolorose, indugi quasi estenuati), e per la regia firmata da Emma Dante. Tra le tante idee della Dante, colpisce il momento di cui Micaëla si trasforma nella vecchia madre morente di José; ma soprattutto la scelta di rappresentare la protagonista dal punto di vista femminile, eliminando l'immagine della zingara demoniaca, frutto delle fantasie maschili: eccola, infatti, sempre circondata da gruppo di ragazzine, una delle quali (il suo alter ego adolescenziale) lancerà il famigerato fiore a José.⁸

Nel 2010, da Barcellona e con la direzione di Marc Piollet, esce in video lo spettacolo concepito da Calixto Bieito undici anni prima e destinato, grazie anche alla sua diffusione internazionale, a divenire un “classico” della regia contemporanea, ambientato nella Spagna franchista, di cui si

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata

collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica. È tra i responsabili della Specialistica in canto lirico della Fondazione Accademia di Musica Torino-Pinerolo.

sottolineano il machismo, la corruzione, la rozza brutalità, e un forte messaggio politico nel ritrarre un ambiente ai margini della società, tra bambini cenciosi, ragazzine avviate alla prostituzione, e contrabbandieri su grosse auto rubate. La stessa Carmen è una donna che tira a campare, ma ha dalla sua il carisma di chi quella vita se l'è scelta, con convinzione. Lo squallore del palcoscenico vuoto è utile a mettere a nudo gli stereotipi dello spagnolismo (il pennacchio da cui sventola la bandiera, l'enorme silhouette del toro del brandy Osborn); si salvano alcuni momenti di poesia ma soprattutto è questa umanità sgangherata a salvarsi, grazie all'energia, alla fisicità prorompente, alla sete di vita che la anima. Si salverebbe anche la protagonista, non fosse la vittima designata. Béatrice Uria-Monzon, che era stata una delle Carmen eccellenti negli anni Novanta, ci regala un personaggio scavato in ogni sua inflessione; totale poi l'intesa con Roberto Alagna, il quale sembra avere come marchiato a fuoco, nell'indole e nella vocalità, qualcosa che lo destina al ruolo di José (straordinario il suo cocktail di passionalità e frustrazione).⁹ Non a caso, nello stesso 2010 lo troviamo al Metropolitan accanto a Elina Garanca, ovvero a colei che, per sensualità, bellezza timbrica e tecnica sopraffina, diventava in quegli anni la nuova Carmen di riferimento. La produzione, diretta da Yannick Nézet-Séguin e firmata da Richard Eyre fu distribuita in tutto il mondo, con grande successo.¹⁰ Posso però dire che preferisco guardare la coppia Garanca-Alagna in rete, nel video che li immortalava a Parigi, nel 2017, in

una delle tante riprese dello spettacolo di Bieito? Sempre nel 2017, ad Aix-en-Provence, Dimitri Tcherniakov rimescola le carte, scrivendo una nuova trama troppo lunga da raccontare, se non per dire che inizia come una sorta di parodia del mito di Carmen, per poi irretire José in un gioco che lo lascerà a pezzi. Lo spettacolo tiene col fiato sospeso, anche per la direzione di Pablo Heras-Casado e nonostante la solita ambientazione in stile sovietico; i protagonisti sono molto bravi (a partire dalla protagonista Stéphanie d'Oustrac) e la decostruzione che il regista fa di *Carmen* funziona: anche perché mostra come non mai quanto le ossessioni di José ci riguardino da vicino.¹¹

Di recente, nel 2024, una nuova produzione del Metropolitan ha sostituito quella di Eyre. Firmata dalla regista Carrie Craknell, è stata inaugurata dalla brillante bacchetta di Daniele Rustioni alla guida di un cast importante dove, accanto a Piotr Beczala (José) e Angel Blue (Micaëla), troviamo Aigul Akhmetshina, una Carmen che a dispetto dei suoi anni mostra grande maturità, oltre a una voce splendida e un temperamento di pari grado. Craknell colloca l'opera ai giorni nostri, tra violenze di genere e lavoro abusivo di una città industriale americana lungo il confine con il Messico;¹² un'ambientazione scelta già nel 2017 alla Terme di Caracalla da Valentina Carrasco, con Roberto Aronica (José) e le brave Sara Simeoni (Carmen) e Rosa Feola (Micaëla). Semplice coincidenza?

- 1 GAUMONT 1983: Julia Migenes (Carmen), Faith Esham (Micaëla), Plácido Domingo (José), Ruggero Raimondi (Escamillo), Coro e Orchestra Nazionale di Francia, direzione Lorin Maazel, regia Francesco Rosi.
- 2 DG 1967: Grace Bumbry (Carmen), Mirella Freni (Micaëla), Jon Vickers (José), Justino Díaz (Escamillo), Coro della Staatsoper di Vienna, Orchestra Wiener Philharmoniker, direzione Herbert von Karajan, regia Herbert von Karajan.
- 3 LLAMENTOL 1978: Teresa Berganza (Carmen), Katia Ricciarelli (Micaëla), Plácido Domingo (José), Ruggero Raimondi (Escamillo), Coro e Orchestra dell'Opéra di Parigi, direzione Pierre Dervaux, regia Piero Faggioni.
- 4 ARTHAUS 1978: Elena Obraztsova (Carmen), Isobel Buchanan (Micaëla), Plácido Domingo (José), Yuri Mazurok (Escamillo), Coro e Orchestra dell'Opera di Vienna, direzione Carlos Kleiber, regia teatrale e video di Franco Zeffirelli.
- 5 Rispettivamente: WANER 1985: Maria Ewing (Carmen), Marie McLaughlin (Micaëla), Barry McCauley (José), David Holloway (Escamillo), Coro del Festival di Glyndebourne, Orchestra London Philharmonic, direzione Bernard Haitink, regia Peter Hall; ARTHAUS 1991: Maria Ewing (Carmen), Leontina Vaduva (Micaëla), Luis Lima (José), Gino Quilico (Escamillo), Coro e Orchestra della Royal Opera House, direzione Zubin Metha, regia Núria Espert.
- 6 OPUS ARTE 2002: Anne Sofie von Otter (Carmen), Lisa Milne (Micaëla), Marcus Haddock (José), Laurent Naouri (Escamillo), Coro del Festival di Glyndebourne, Orchestra London Philharmonic, direzione Philippe Jordan, regia David McVicar.
- 7 DECCA 2006: Anna Caterina Antonacci (Carmen), Norah Amsellem (Micaëla), Jonas Kaufmann (José), Ildebrando D'Arcangelo (Escamillo), Coro e Orchestra della Royal Opera House, direzione Antonio Pappano, regia Francesca Zambello.
- 8 In rete, con Anita Rachvelishvili (Carmen), Adriana Damato (Micaëla), Jonas Kaufmann (José), Erwin Schrott (Escamillo), Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, direzione Daniel Barenboim, regia Emma Dante.
- 9 C-MAJOR 2010. Béatrice Uria-Monzon (Carmen), Marina Poplavskaja (Micaëla), Roberto Alagna (José), Erwin Schrott (Escamillo), Coro e Orchestra del Liceu di Barcellona, direzione Marc Piollet, regia Calixto Bieito.
- 10 DG 2010: Elina Garanca (Carmen), Barbara Frittoli (Micaëla), Roberto Alagna (José), Teddy Tahu Rhodes (Escamillo), Coro e Orchestra del Metropolitan, direzione Yannick Nézet-Séguin, regia Richard Eyre.
- 11 In rete (2017), con Stéphanie d'Oustrac (Carmen), Elsa Dreisig (Micaëla), Michael Fabiano (José), Michael Todd Simpson (Escamillo), Choeur Aedes, Orchestre de Paris, direzione Pablo Heras-Casado, regia Dimitri Tcherniakov.
- 12 In rete, 2024, con Aigul Akhmetshina (Carmen), Angel Blue (Micaëla), Piotr Beczala (José), Kyle Ketelsen (Escamillo), Coro e Orchestra del Metropolitan, direzione Daniele Rustioni, regia Carrie Cracknell.

TEATRO ALLA SCALA



EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Responsabile scientifico e editoriale

Raffaele Mellace

Professore ordinario

di Musicologia e Storia della musica

presso l'Università degli Studi di Genova

UFFICIO EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Capo Ufficio Edizioni

Anna Paniale

Redazione

Davide Parolin

Federico Zavarelli

RICERCA ICONOGRAFICA

Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tribe Communication

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI

Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

*Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle
immagini di cui non sia stato possibile
reperire la fonte*

Finito di stampare
nel mese di giugno 2026
presso Galli Thierry, Milano
© Copyright 2026, Teatro alla Scala

Prezzo del volume
€ 15,00 (iva inclusa)

ISSN 2611-898x