

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012
Lirica e Balletto

Georges Bizet

CARMEN



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



per la cultura

Gran Teatro La Fenice



UniCredit gestisce il servizio di ticketing del **Gran Teatro La Fenice** di Venezia.

Acquista il tuo biglietto online per gli spettacoli della Stagione collegandoti al sito **www.geticket.it**



La vita è fatta di alti e bassi.
Noi ci siamo in entrambi i casi.

Benvenuto in
UniCredit



Eventi a Teatro

Il Teatro la Fenice offre la possibilità a privati e aziende di organizzare eventi unici e prestigiosi nei propri spazi che si prestano ad ospitare convention aziendali, congressi, conferenze, concerti privati, cene di gala, serate esclusive, feste danzanti.

Attraverso servizi esclusivi ed altamente qualificati ogni evento viene progettato e personalizzato per soddisfare le diverse esigenze.

www.festfenice.com



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST



**TEATRO LA FENICE - pagina ufficiale
seguici su facebook e twitter
follow us on facebook and twitter**



fare un regalo alla cultura non costa nulla

dona il tuo **5 x 1000**
al Teatro La Fenice
di Venezia



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Destinare il cinque per mille
alla cultura è facile e non costa nulla.
Quando compili la tua dichiarazione dei redditi,
indica il codice fiscale della Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia:

00187480272

Aiuti la cultura, aiuti la musica.

*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677



Via Bottenigo, 64/a - 30175 Marghera Venezia

Tel. 041.5497111

direzione.generale@cavspa.it

www.cavspa.it

CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



classica

www.classica.tv



LA FENICE
CHE RIDE

di Pat Carra

LA MORTE!
LA MORTE!
ANCORA...
LA MORTE!

ALLA FINE
DEL TERZO ATTO
CHIAMO IL CENTRO
ANTIVIOLENZA.





**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it

PONTE
VOMINI E VIGNE DAL 1942
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SERVIZI TEATRALI
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com

I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing***

www.apvinvest.it

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*



classica



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIE ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Autorità portuale



APV Investimenti

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
the World's Most Innovative and Talented Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Paolo Trevisi

Francesca Zaccariotto

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

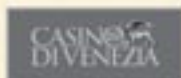
SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



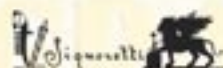
COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



Marsilio

PROCEVAERHOUSE COOPERS

RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA

l'Adige
FONDAZIONE DEGLI ALBERGHI FONDAZIONE DEL TRUCCO


ANCV

CARMEN

opéra-comique in quattro atti
libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

musica di **Georges Bizet**

Teatro La Fenice

giovedì 21 giugno 2012 ore 19.00 turno A *in diretta su* 
venerdì 22 giugno 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 23 giugno 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
domenica 24 giugno 2012 ore 17.00 turno B
martedì 26 giugno 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
mercoledì 27 giugno 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
giovedì 28 giugno 2012 ore 19.00 turno E
venerdì 29 giugno 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 30 giugno 2012 ore 17.00 turno C
domenica 1 luglio 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 7 luglio 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
martedì 10 luglio 2012 ore 19.00 turno D
giovedì 12 luglio 2012 ore 19.00 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2012 4



Bollo 2 d'altissimo



La sera di Giovedì 27 Dicembre 1888 alle ore 8 e mezzo precise

SECONDA RAPPRESENTAZIONE

dell'opera-ballo in 4 atti

CARMEN

Musica del maestro **GIORGIO BIZET**

—————

Carmen	<i>Estella De Vita</i>	Il Dancaire	<i>Enrico Giordani</i>
Micaela	<i>Giuseppina Buti</i>	Il Remendado	<i>Giovanni Arrigoni</i>
Frasquita	<i>Delfina Battaglia</i>	Zuniga, capitano	<i>Alberto Sangiorgi</i>
Mercedes	<i>Poliana Betti</i>	Morales, brigadiere	<i>Gioacchino Gigli</i>
Don José	<i>Andrea Anton</i>	Lillas Pastia	<i>N. N.</i>
Escamillo	<i>Cesare Bacchetta</i>	Una guida	<i>N. N.</i>

Ufficiali, Dragoni, Popolani, Monelli, Sigarale, Zingari, Contrabbandieri.

Maestro concertatore e direttore d'orchestra

Cav. ORESTE BIMBONI

RAFFAELE CARCANO

MARINO DANIELI

GIUSEPPE CONTI

PREZZI PER QUESTA SERA

Ingresso alla platea e palchi L. 3 - Mili dal sott'ufficiale in giù L. 1.50 - Ragazzi al di sotto degli anni 14 L. 1.50

Poltrona L. 2 - Cozzo riservato di prima fila L. 1 - Cozzi dalle altre file L. 1

Ingresso al loggione L. **UNA** - Posto numerato (oltre l'ingr.) L. **UNA**

L'IMPRESA

Indisposto il baritono sig. **GUSTAVO MORIANI** viene sostituito dal sig. **CESARE BACCHETTA**.

Locandina per il primo allestimento veneziano di *Carmen* (seconda serata), Teatro La Fenice, 1888. L'opera fu data in italiano, con i recitativi musicati da Ernest Guiraud e con l'aggiunta di un *divertissement* danzato all'inizio del quarto atto. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Le programme avec les détails»
di Michele Girardi
- 13 Michele Girardi
La libertà è un destino
- 27 Tommaso Sabbatini
Metamorfosi di *Carmen* tra Parigi e New York:
da Célestine Galli-Marié a Vicki Baum
- 45 *Carmen*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 153 *Carmen* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 155 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 161 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 171 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Sonzogno porta *Carmen* alla Fenice
a cura di Franco Rossi
- 182 Biografie



Georges Bizet in un ritratto fotografico di Nadar (c. 1863).

CARMEN

opéra-comique in quattro atti

libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

dalla novella omonima di Prosper Mérimée

musica di Georges Bizet

prima rappresentazione assoluta: Parigi, Opéra-Comique, 3 marzo 1875

personaggi e interpreti

<i>Don José</i>	Stefano Secco (21, 23, 26, 28, 30/6, 7, 10/7) Luca Lombardo (22, 24, 27, 29/6, 1, 12/7)
<i>Escamillo</i>	Alexander Vinogradov (21, 23, 26, 28, 30/6, 7, 10/7) Károly Szemerédy (22, 24, 27, 29/6, 1, 12/7)
<i>Le Dancaïre</i>	Francis Dudziak
<i>Le Remendado</i>	Rodolphe Briand
<i>Moralès</i>	Dario Ciotoli
<i>Zuniga</i>	Matteo Ferrara
<i>Lillas Pastia</i>	Cesare Baroni
<i>Carmen</i>	Béatrice Uria Monzon (21, 23, 26, 28, 30/6, 7, 10/7) Katarina Giotas (22, 24, 27, 29/6, 1, 12/7)
<i>Micaëla</i>	Ekaterina Bakanova (21, 23, 26, 28, 30/6, 7, 10/7) Virginia Wagner (22, 24, 27, 29/6, 1, 12/7)
<i>Frasquita</i>	Sonia Ciani
<i>Mercédès</i>	Chiara Fracasso

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber (21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30/6, 7, 10, 12/7)

Carlo Goldstein (29/6, 1/7)

regia **Calixto Bieito**

vincitore del Premio Abbiati 2011

per la regia di *Carmen* al Teatro Massimo di Palermo

scene **Alfons Flores** – *costumi* **Mercè Paloma**

light designer **Alberto Rodriguez Vega**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro **Diana D'Alessio**

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Gran Teatre del Liceu di Barcellona,

Fondazione Teatro Massimo di Palermo e Fondazione Teatro Regio di Torino

spettacolo sostenuto dal



con il contributo di The Conny-Maeva Charitable Foundation

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Maria Parmina Giallombardo
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>assistente del direttore dell'allestimento scenico</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Joan Anton Rechi
<i>maestri di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
	Maria Cristina Vavolo
<i>maestro alle luci</i>	Roberta Paroletti
<i>altro maestro del coro</i> <i>(Piccoli Cantori Veneziani)</i>	Elena Rossi
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene, attrezzeria, costumi, calzature</i>	Gran Teatre del Liceu (Barcellona)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia)

«Le programme avec les détails»

Carmen mi è sempre sembrato uno dei massimi capolavori del teatro di tutti i tempi. Teatro senza aggettivo: a valutarne la struttura originale, per come la lasciò Bizet morendo tre mesi dopo la prima, tanto teatro, nella migliore tradizione dell'*opéra-comique* parigino. C'è la musica, naturalmente, ed è tra le più belle, vive, ardite, ispirate e interessanti mai composte, ma c'è anche la parola: parola parlata, prosa, e di altissima qualità. Ne sono autori due fra i massimi genî del teatro satirico parigino nella seconda metà dell'Ottocento, Henri Meilhac e Ludovic Halévy, sovrani delle sale del secondo Impero e coautori di alcuni fra i maggiori capolavori di Offenbach, a cominciare dalla *Belle Hélène* (1864) per andare alla *Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), fra le satire antimilitariste più corrosive d'ogni tempo. I due fantasiosi librettisti seppero 'teatralizzare' in modo perfetto la fonte romanzesca, tanto che in molti scorcî i protagonisti recitano direttamente le pagine di Prosper Mérimée, ma in molte circostanze fu lo stesso compositore che, spinto dalla sua immaginazione drammatica, forzò i suoi collaboratori a cambiamenti cruciali (come nel caso della *habanera*) o a fedeltà inaudite – per le convenzioni operistiche del tempo – allo spirito della scandalosa novella. Accanto ai dialoghi parlati, *Carmen* offre alla ricezione numeri peculiari dell'*opéra-comique*, come i *mélodrames*, in cui il parlato si sviluppa sopra un brano orchestrale, e annovera fra i ruoli del libretto originale, con il nome del relativo interprete, anche quello esclusivamente recitato di Lillas Pastia, una parte così sviluppata da richiedere un bravo attore caratterista.

La struttura che ho descritto, in aggiunta a una vicenda dirompente basata su personaggi del tutto anticonvenzionali, concorre a determinare una delle drammaturgie più singolari e sconvolgenti di tutti i tempi, declinata in *tableaux* visuali di grande potenza espressiva. La dimensione teatrale vi è accentuata dal concorso della musica di scena, categoria nella quale rientrano le *chansons* e tutte le altre forme cantate sul palco che affollano i due atti iniziali (dal coro di monelli a ritmo di marcia militare alla *habanera*, dalla *séguedille* alla *chanson bohème* fino alla canzone militare di don José, anticipata nel primo *entr'acte* e intonata dal tenore prima di uscire in scena, II.4). Il genere *opéra-comique* non era esportabile tale e quale fuori della Francia, e la morte prematura di Bizet, fra i lutti più gravi che la musica abbia mai subito, ha reso l'allestimento di *Carmen* un problema mai del tutto risolto. Una delle complicazioni principali era ben presente allo stesso compositore, che dopo il debutto ridusse l'opera, tagliando

e aggiustando molti scorci in nome di una sintesi drammatica più efficace. Qui pubblichiamo, a cura di Emanuele Bonomi, il testo della prima rappresentazione assoluta, con le varianti della partitura approntata dall'autore stesso prima di morire: quasi cento pagine a stampa!

I dialoghi declamati, oltretutto d'insolita ampiezza, non erano previsti al di fuori dell'Opéra-Comique, perciò il discepolo e amico di Bizet, Ernest Guiraud, li trasformò in recitativi musicati, e anche i registi che mantengono i parlati li accorciano comunque più o meno drasticamente. Il problema rimane in definitiva abbastanza insolubile, a cavallo dei generi. Di questa e di altre questioni relative alla fortuna di *Carmen* si occupa Tommaso Sabbatini nel secondo saggio di questo volume. Dopo aver individuato i motivi della stroncatura riservata dalla stampa parigina alla *première* di *Carmen* nella figura scandalosa dei protagonisti, e soprattutto della gitana immorale, Sabbatini valuta il ruolo delle prime interpreti nella ricezione della drammaturgia, a partire da Célestine Galli-Marié, per seguire con Gemma Bellincioni ed Emma Calvé, spingendosi negli Stati Uniti per incontrare Geraldine Farrar e Maria Jeritza, e chiudendo la sua indagine alla Komische Oper di Berlino Est nel 1949 con l'allestimento diretto da Walter Felsenstein, che ebbe il merito di sollevare la questione della versione da mettere in scena, restaurando i recitativi parlati di Bizet. La nuova traduzione tedesca del regista viennese fu adottata dal musicologo Fritz Oeser per la sua edizione 'critica' della partitura di *Carmen* (1964) che, pur «filologicamente disastrosa», ebbe tuttavia «il merito di scuotere dal torpore della routine i teatri occidentali», scrive Sabbatini. Eravamo sulle soglie della modernità, mentre ora possiamo contare su altre edizioni realmente critiche che ci consentono il ripristino di una *Carmen* d'autore, più recitata e decisamente lontana da effetti altisonanti e veristi cui ci hanno abituato generazioni d'interpreti.

In ogni caso, visto che la tradizione esecutiva ha sancito diverse declinazioni della drammaturgia, quel che conta è l'interpretazione del testo immanente. L'analisi della partitura che propongo nel saggio iniziale prende le mosse dal peana per *Carmen* che Nietzsche scrisse *contra* Wagner, con lo scopo di individuare i segni musicali del destino mortale che grava sulla protagonista. E di riflettere sul concetto di libertà, portata in trionfo nel finale secondo da Bizet: libertà di scegliere il proprio destino a qualunque costo. La musica indica il percorso con precisione sbalorditiva e innesca la miccia di un messaggio coraggioso, indirizzato al suo pubblico da un autore che espone i fatti e non giudica. Dunque un autore realista: speriamo che la lettura di questo «programme avec les détails» (come strilla uno dei venditori ambulanti di Siviglia all'inizio dell'atto quarto) possa illuminare qualche lato ancora oscuro di questo lucente capolavoro.

Michele Girardi



Carmen (I.11; II.2) al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, settembre 2010; regia di Calixto Bieito, scene di Alfons Flores, costumi di Mercè Paloma. Foto © Antoni Bofill. L'allestimento, coprodotto dal Gran Teatre del Liceu di Barcellona, dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo, dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e dalla Fondazione Teatro Regio di Torino, è stato presentato a Palermo nel novembre 2011 ed è ora presentato a Venezia, giugno 2012.



Carmen (III. 3; III.6) al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, settembre 2010; regia di Calixto Bieito, scene di Alfons Flores, costumi di Mercè Paloma. Foto © Antoni Bofill. L'allestimento, coprodotto dal Gran Teatre del Liceu di Barcellona, dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo, dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e dalla Fondazione Teatro Regio di Torino, è stato presentato a Palermo nel novembre 2011 ed è ora presentato a Venezia, giugno 2012.



Carmen (I.5; II.6) al Teatro Massimo di Palermo, novembre 2011; regia di Calixto Bieito, scene di Alfons Flores, costumi di Mercè Paloma. Foto © Franco Lannino/Studio Camera. L'allestimento, coprodotto dal Gran Teatre del Liceu di Barcellona, dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo, dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e dalla Fondazione Teatro Regio di Torino, è stato presentato a Barcellona nel settembre 2010 ed è ora presentato a Venezia, giugno 2012.



Carmen (III.1; IV.1) al Teatro Massimo di Palermo, novembre 2011; regia di Calixto Bieito, scene di Alfons Flores, costumi di Mercè Paloma. Foto © Franco Lannino/Studio Camera. L'allestimento, coprodotto dal Gran Teatre del Liceu di Barcellona, dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo, dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e dalla Fondazione Teatro Regio di Torino, è stato presentato a Barcellona nel settembre 2010 ed è ora presentato a Venezia, giugno 2012.

Michele Girardi

La libertà è un destino*

Friedrich Nietzsche ha colto forse più di ogni altro commentatore l'essenza di *Carmen*, capolavoro di Bizet e del teatro musicale di tutti i tempi:

Questa musica è malvagia, raffinata, fatalistica: malgrado ciò essa resta popolare – ha la raffinatezza di una razza, non quella di un individuo. È ricca. È precisa. Costruisce, organizza, porta a compimento [...]. Si sono mai uditi sulle scene accenti tragici più dolorosi? E in che modo essi vengono raggiunti! Senza smorfie! Senza battere moneta falsa! Senza la *menzogna* del grande stile! – Infine questa musica considera intelligente, perfino come musicista, l'ascoltatore [...]. Finalmente l'amore, l'amore ritradotto nella *natura*! [...] L'amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò *natura*!¹

Nonostante l'intento polemico verso *Parsifal* e Wagner (anch'egli peraltro, come Brahms e quasi tutti i musicisti di allora, grande ammiratore di *Carmen*), il filosofo formula in pochi paragrafi ipotesi ermeneutiche tanto lapidarie quanto seducenti una dietro l'altra, con l'intuito e la competenza di chi conosce a meraviglia i meccanismi dell'arte tragica. Ogni asserto di Nietzsche meriterebbe una riflessione: nelle pagine seguenti mi limiterò a prendere spunto da alcuni suoi rilievi per valutare qualche aspetto di questo poliedrico capolavoro.

1. Raffinatezza, popolarità...

La *raffinatezza*, ad esempio, permea tutta l'opera o, meglio, ne costituisce la cifra. A cominciare dal livello espressivo. Bizet crea un rapporto fecondo, rimasto lettera morta per i suoi successori, fra la realtà ritratta nei suoi aspetti più crudi e la sua rappresentazione, grazie alla mediazione dello stile alto – si rifletta sull'equivoco dovuto al verismo italiano che, per dipingere passioni mortali in ambienti plebei e degradati, trasformò il canto in urlo dopo aver cristallizzato le forme del melodramma romantico.² Ne

* Una versione preliminare di questo articolo è apparsa in *Carmen di Bizet*, Bari, Teatro Petruzzelli, 2012, pp. 16-22.

¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Il caso Wagner* [*Der Fall Wagner*, 1888], in ID., *Opere*, ediz. italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, vol. VI, tomo III, Milano, Adelphi, 1970, pp. 7-9.

² Cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, atti del I Convegno internazionale di studi su Ruggero Leonca-



Auguste Lamy (1827-1880), litografia colorata di un bozzetto scenico (III.2) della prima rappresentazione assoluta di *Carmen*, Parigi, Opéra-Comique, 1875.

abbiamo una fra le tante dimostrazioni nella scena iniziale, quando Micaëla viene concupita dalla soldataglia nella piazza di Siviglia: l'ansia erotica che invade il gruppetto intento fino a quel momento a spettegolare sulla gente che passa si scontra con l'ingenuità della ragazza, che sa però tenere gli uomini a bada rinunciando a entrare nella caserma (con lo stesso piglio, e uguale innocenza – vergine fra i lupi –, la rivedremo inoltrarsi fra i contrabbandieri nell'atto terzo). Cosa le accadrebbe se accogliesse l'invito possiamo facilmente supporlo (ne sono indizio i palpiti cromatici dell'orchestra che accompagna in scena la ragazza, quasi fosse l'occhio della piazza), ma intanto il dialogo, intarsiato da *avances* esplicite, si è snodato con levità su movenze formali 'classiche', e Micaëla può trarsi d'impaccio con stile. Riprende in guisa di ritornello («Je reviendrais quand la garde montante / remplacera la garde descendante») il motivetto con cui Moralès e i suoi le annunciavano l'imminente arrivo di don José («Il y sera», ecc.), dopodiché i militi tornano a guardare il passeggio. La transizione risulta del tutto naturale perché la calibrata elaborazione formale garantisce un effetto significativo a tutto ciò che accade in scena.³

Un altro esempio, ancor più eloquente, del rapporto fra stile alto e realtà drammatica è il quintetto n. 15 nell'atto secondo («Nous avons en tête une affaire»), che impegna zingare e contrabbandieri in un'ode sfavillante alla seduzione femminile. Per l'eleganza dei tratti unita alla pregnanza drammaturgica, il brano suona come un omaggio rivolto a Mozart, condito di spezie francesi molto aromatiche, ed è interamente percorso da uno scambio antifonale fra uomini e donne: i due sessi cercano l'accordo complice, ma si contrappongono per varianti melodiche strette nella prima strofa, mentre nel ritornello (es. 1 A) le voci finalmente si riuniscono in nome di inganno imbroglio ruberia. Uno scambio incessante governa anche la seconda strofa, in cui Carmen dichiarerà con slancio di essere innamorata al culmine di una digressione tonale che dal Re_b d'impianto porta al precario Si_b di «je suis amoureuse».⁴ Ma quando la zingara inizia a ritrarsi (es. 1 B) i violini intonano una sorta di tarantella in re, la cui melodia deriva da quella del ritornello. In questo modo non soltanto l'ombra del gioco intacca la serietà del sentimento ostentato dalla protagonista, ma il quintetto guadagna anche in termini di organicità

vallo (1991), a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-31; per l'analisi di un caso specifico cfr. MICHELE GIRARDI, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di «Pagliacci» nel teatro musicale «fin de siècle»*, ivi, pp. 61-70.

³ Si tratta di otto sezioni distinte da tempo, tonalità e materiale tematico, in una sorta di forma ad arco difettiva (A-B-A-C-D-E-D-A), che descrive a meraviglia il ritorno dei soldati alla loro tediosa quotidianità (sez. A), e l'astuzia di Micaëla (D). L'analisi seguente viene condotta su GEORGES BIZET, *Carmen*, edizione critica a cura Robert Didion, Mainz, Schott, © 1992, da cui sono tratti gli esempi musicali; le parti degli strumenti traspositori sono trascritte in suoni reali, e il luogo viene identificato dal numero musicale, seguito dalle battute; le tonalità sono descritte sinteticamente con l'iniziale maiuscola, se maggiori, minuscola, se minori (e con l'aggiunta di eventuali alterazioni).

⁴ Per l'incredulità dei suoi compagni, Carmen è costretta a ripetere ed enfatizzare l'affermazione poche battute dopo, con una frase che poggia sul terreno instabile di una settima diminuita («Amoureuse à perdre l'esprit», n. 15, bb. 205-208), e che si ferma sulla dominante di Sol, in attesa di risposta. Una sequenza che tiene ancora una volta in equilibrio perfetto il linguaggio musicale e le sue valenze semantiche: la cadenza Sol v⁹-I attrae nell'orbita dell'ironia degli uomini («La chose certes nous étonne») la dichiarazione della protagonista.

formale grazie alla variante melodica calata nell'impianto dialogico generale, fino a sfociare nella ripresa, che chiude il cerchio nel segno della brillantezza.

ESEMPIO 1 A – n. 15. Quintette, bb. 48-51

Le Dancaïro
Le Remendado



ESEMPIO 1 B – ivi, bb. 129-134

Carmen

A che serva il fascino delle donne lo si comprenderà meglio nell'*ensemble* dei contrabbandieri dell'atto terzo («Quant au douanier, c'est notre affaire!», n. 21), ancora un pezzo elegantissimo animato da un arsenale di doppi sensi, in cui si sostanzia il rapporto fra le gitane che fanno le civette e i doganieri galanti (da «se laisser prendre la taille» a «aller jusqu'au sourire»).

Passando alla *popolarità*: quale melodia potrebbe reclamarne con più diritto i vertici che il ritornello solare della *habanera* («L'amour est enfant de bohème»)? Ma si riascoltino le raggelanti scale cromatiche discendenti percorse dal mezzosoprano nelle strofe, veri e propri brividi tradotti in suono, poggiate su un accompagnamento ostinato che non si sposta mai dal primo grado: *topoi* che Bizet trae dal teatro musicale parigino e che fonde con gesto linguisticamente molto avanzato, creando una tensione spasmodica. Fin dall'inizio la passione amorosa di Carmen assume un tono sinistro che lo spettatore vive come fascino e al tempo stesso timore dell'ignoto, ma anche questo risultato di potenza drammatica straordinaria è raggiunto mediante una tecnica elegantissima, che eleva stilisticamente i mezzi musicali necessari a produrre l'effetto (si provi a spostare dal pedale di tonica a quello di dominante la figura ritmica ostinata che accompagna la voce, magari al verbo «apprivoiser» dove finisce la prima frase, e tutta la tensione evapora in un baleno).

Ogni pagina della partitura, infine, dimostra che l'indubbia sapienza del compositore non è mai fine a se stessa. Bizet *costruisce, organizza, porta a compimento*, inventa combinazioni armoniche inusuali *senza la menzogna del grande stile*, si distingue «per l'imprevedibilità delle sue modulazioni, quasi schubertiana: egli riusciva a raggiungere gli angoli più remoti di una tonalità entro uno spazio minore di quello necessario a quasi tutti i suoi predecessori». ⁵ E sfoggia inoltre una tecnica contrappuntistica

⁵ WINTON DEAN, *Bizet* [1975], Torino, EDT, 1980, p. 228. Lo studioso aggiunge: «Accade sovente – come nella *seguedilla* – che sulla carta le sue modulazioni sembrano tanto ardite da disintegrare il tessuto musicale; ma in sede di esecuzione egli finisce sempre con il trionfare».

di primo piano, come buona parte dei compositori francesi del suo tempo formati alla scuola del Conservatorio di Parigi, specie se passati per la trafila del Prix de Rome, ma riesce – e questa è dote di pochissimi! – a metterla al servizio del dramma, come fa Verdi, tra l'altro, nel finale della versione parigina di *Macbeth* (1865). Si pensi al racconto della rissa fra Carmen e la Manuelita che le sigaraie fanno a Zuniga nel coro n. 8 (es. 2 A). L'ascoltatore avverte le potenzialità imitative della melodia⁶ che circola fra i due gruppi di donne, virtualità che restano inesprese fino al momento in cui don José, dopo essersi trovato per la prima volta a tu per tu con Carmen nel finale dell'atto primo e averla ascoltata «chanter pour elle-même» la seguidilla, cede al suo fascino e le consente la fuga (es. 2 B):

ESEMPIO 2 A – n. 8. Chœur, bb. 52-59

Les cigarières (II^e group)

La Manueli - ta di - sait _ et ré - pé - tait à voix hau - te qu'elle a - ché - te - rait sans fau - te un à - ne qui lui plai - sait _

ESEMPIO 2 B – n. 11. Final, bb. 1-16

Allegro vivo

Violoncelli

ppp leggierissimo

Zuniga

Voi - ci l'or - dre: par - tez. Et fai - tesbone gar - - de.

Viole

ppp leggierissimo

Violoncelli

Bizet sostiene con una reminiscenza melodica precisa e facilmente recepibile dallo spettatore il rapporto fra la rissa, che attesta il carattere selvaggio della protagonista, e la consegna dell'ordine d'arresto della gitana. Non solo: il compositore accompagna l'azione trattando come musica di scena un'intera esposizione di fuga secondo lo schema classico (soggetto e risposta alla quinta superiore insieme a un controsoggetto, fino alla quarta entrata). Inoltre, grazie al trattamento formale, qualifica musicalmente l'azione, che viene recepita come una conseguenza logica del meccanismo di seduzione messo in atto, fornendone anche un motivo ulteriore. La sequenza significativa si com-

⁶ Il soggetto dell'es. 1 è degno di figurare fra quelli riportati nel *Traité de contrepoint et de fugue* di Théodore Dubois (Paris, Heugel, 1901), oppure nel *Traité de la fugue* di André Gedalge (Paris, Enoch, 1904), allievo di Ernest Guiraud, l'amico di Bizet che ne raccolse l'eredità musicando i recitativi parlati di *Carmen* dopo la sua morte. Bizet vinse il Prix de Rome nel 1857. L'esempio di Bizet (una forma fugata per una fuga in scena) può aver suggerito a Puccini, che conosceva bene l'opera fin dagli anni di studio a Milano, una scelta analoga nel finale secondo di *Manon Lescaut*.

pleta quando, in luogo del divertimento previsto dopo l'esposizione di fuga, udiamo Carmen che riprende il ritornello della *habanera* canzonando Zuniga, l'ufficiale galante, e al tempo stesso ribadendo la sua convinzione sull'amore. In base ad essa la zingara accoglierà, nella seconda parte dell'atto secondo, il 'suo' don José, che ha passato un mese in prigione per averla aiutata. Carmen paga i suoi debiti – come dice lei stessa («Je paie mes dettes... c'est notre loi à nous autres bohémiennes...», II.5) –, ma con gl'interessi: quale miracolo d'invenzione è la sua danza, specie nel momento in cui le cornette da dietro le quinte intonano una fanfara che si contrappunta al canto della protagonista, mentre accompagna le sue evoluzioni sensuali con le nacchere. «Et vive la musique qui nous tombe du ciel!»: l'impressione di spontaneità non potrebbe essere maggiore, ma anche questa è pura perfezione dello stile messa al servizio del dramma.

2. Fatalismo

Un altro grande ammiratore del capolavoro di Bizet può aiutarci ad approfondirne un aspetto centrale, già messo a fuoco da Nietzsche. Nel gennaio del 1876 Pëtr Il'ič Čajkovskij riuscì ad assistere a una delle ultime recite di *Carmen* del primo ciclo iniziato all'Opéra-Comique nel marzo del 1875 – era dunque la versione originale –,⁷ rimanendone folgorato. Nel suo epistolario lodò più volte il talento di Bizet, e nel 1880 indirizzò alla sua mecenate Nadežda von Meck un'ampia valutazione del ruolo del compositore nel quadro della musica contemporanea, chiudendo con una profezia che si sarebbe rivelata azzeccata:

Per riposarmi della mia musica [...] ho suonato dall'inizio alla fine *Carmen* di Bizet. Ritengo che sia uno *chef-d'œuvre* nel pieno significato del termine, cioè una di quelle poche cose destinate a riflettere in sé, al più alto grado, le aspirazioni musicali di un'intera epoca. Mi pare che l'epoca che stiamo vivendo si distingua dalla precedente per quell'elemento caratteristico dato dal fatto che i compositori *perseguono* (*perseguono*, attenzione, cosa che non hanno fatto né Mozart, né Beethoven, né Schubert, né Schumann) effetti *graziosi* o *piccanti*. [...] L'idea musicale è messa in secondo piano; è diventata non il *fine*, ma il mezzo, il pretesto per inventare questo o quel gruppo di suoni. [...] Un tale processo d'invenzione musicale è, come ovvio, puramente razionale e per questo la musica contemporanea, pur essendo arguta, piccante e curiosa, è fredda, non riscaldata dal sentimento. Ed ecco che appare un francese in cui tutte queste caratteristiche piccanti e speziate non derivano da affettazione, ma sgorgano spontanee, adescano l'orecchio, e al tempo stesso commuovono e turbano. È come se ci dicesse «Non volete niente di grande, potente e maestoso, volete qualcosa di *grazioso*. Eccovi un'opera *grazio-*

⁷ Alcuni critici ritengono che Čajkovskij conoscesse solo la versione di *Carmen* con i recitativi musicati da Guiraud, ma ciò vale per la partitura e la riduzione per canto e pianoforte allora disponibili ed eventuali altre riprese, poiché il russo non vide l'opera a Vienna nell'ottobre 1875, bensì a Parigi nel gennaio dell'anno successivo (sull'ultimo ciclo di recite di *Carmen* all'Opéra-Comique cfr., in particolare, MINA CURTISS, *Bizet and His World*. London, Secker & Warburg, 1959, pp. 427-428). Non è quindi lecito sostenere che il «realismo tragico» messo in atto da Čajkovskij in *Čarodejka* (La maliarda, 1887) fosse «desunto da *Carmen* e dalla interpretazione verista conferitale nella versione corrente di Guiraud, molto diversa da quella originale» (CLAUDIO CASINI, MARIA DELOGU, *Čaikovskij. La vita. Tutte le composizioni*, Milano, Rusconi, 1993, p. 401).



Auguste Lamy (1827-1880), litografia di un bozzetto scenico (IV.1) della prima rappresentazione assoluta di *Carmen*, Parigi, Opéra-Comique, 1875.

sa». E davvero, in musica, non conosco niente che possa rappresentare meglio quell'elemento che chiamo grazioso, *le joli*. Dall'inizio alla fine è affascinante e incantevole; ci sono molte caratteristiche piccanti nell'armonia, combinazioni sonore completamente nuove, ma tutto ciò non ne costituisce lo scopo esclusivo: Bizet è un'artista che dà un contributo al secolo e al mondo contemporaneo, ma è riscaldato da una vera ispirazione. E che soggetto stupendo per un'opera! Non posso suonare la musica dell'ultima scena senza le lacrime agli occhi; da una parte, l'esultanza grossolana della folla che guarda la corrida; dall'altra la tragedia atroce e la morte dei due personaggi principali che un destino avverso, il *fatum*, ha spinto e condotto, dopo molte sofferenze, verso una fine inevitabile. Sono convinto che tra dieci anni *Carmen* sarà l'opera più popolare al mondo.⁸

⁸ Lettera a Nadežda von Meck, 17-19 luglio 1880 (calendario giuliano), in Чайковский П. И., *Пепениска с Н. Ф. фон Мекк*, Moskva, Academia, 1934-1936, II, pp. 382-383, cit. da ALEXANDRA ORLOVA, *Čajkovskij. Un autoritratto [Tchaikovsky. A self portrait]*, 1990, trad. it. di Maria Rosaria Boccuni, Torino, EDT, 1993, pp. 203-204.

«Un destino avverso, il *fatum*»: ⁹ la febbre di *Carmen* contagiò il compositore russo alla ricerca di un soggetto adatto alla sua vena lirica. Quando decise di comporre il suo capolavoro *Evgenij Onegin* nel maggio del 1877, iniziò dalla scena della lettera che Tat'jana decide di mandare a Onegin, per rivelargli il suo amore. La ragazza straccia il foglio che aveva iniziato a scrivere, poi decide di tornare al tavolino: in questo momento sorge in orchestra, affidato ai timbri puri di legni e ottoni solisti, un tema che accompagnerà, come una sorta di voce interiore, gran parte della fase della scrittura (es. 3 A).

Questa lettera deciderà le sorti della protagonista, dunque anche nell'*Evgenij Onegin* il *fatum* gioca un ruolo preminente. Forse per questo il compositore, vero e proprio cultore di riferimenti intertestuali, ¹⁰ si ricordò di *Carmen* e del suo destino mortale, rintracciandone una manifestazione nell'inizio della peripezia, quella danza orgiastica che apre l'atto secondo nella taverna di Lillas Pastia, in cui la protagonista si lancia insieme alle due amiche, Frasquita e Mercédès, come ci si butta su un percorso obbligato (es. 3 B):

ESEMPIO 3 A – *Evgenij Onegin*, n. 9.
Scena della lettera, da 7¹¹



ESEMPIO 3 B – *Carmen*, n. 12.
Chanson bohème, bb. 48-50



Se Tat'jana spera che l'amato possa cambiare il suo *fatum*, ¹² Carmen sembra conoscere il suo destino fin da quando provoca il giovane soldato dopo che, cantando e danzando l'*habanera*, ha sedotto tutti gli uomini che affollano la piazza, ma non lui. «Chien et loup ne font pas longtemps bon ménage», dichiarerà a rapporto già logora-

⁹ Oltre a essere il titolo di un poema sinfonico composto nel 1868, il *Fatum* fu una vera e propria ossessione per Čajkovskij: le sue tre ultime sinfonie sono ispirate dal tema del destino, protagonista di un programma letterario del musicista riferito alla quarta, che determina una sorta di scenografia sonora interiore, a cominciare dalla fanfara iniziale.

¹⁰ Sul tema dell'intertestualità nell'*Evgenij Onegin* rinvio alla mia relazione *Obermann o Onegin?* (letta al convegno di studi per gli ottant'anni di William Ashbrook, *Drammaturgia, vocalità e scena tra Donizetti e Puccini*, Bergamo 18-19 ottobre, Lucca 20-21 ottobre 2002; *online*, in formato PDF: [http://musicologia.unipv.it/girardi/Obermann o Onegin.pdf](http://musicologia.unipv.it/girardi/Obermann%20o%20Onegin.pdf)). Fra i tanti riferimenti di Čajkovskij a *Carmen* si pensi al n. 3. Choeur des gamins, che il russo prese come spunto per affidare ai bambini che giocano nel Giardino d'Estate a San Pietroburgo una marcetta al suono dei tamburi nella scena iniziale della *Pikovaja Dama*, anch'essa una garbata presa in giro delle maniere militari – cfr. PĚTR IL'ĪČ ČAJKOVSKIJ, *Pikovaja Dama*, Mosca, Muzgiz, 1950, n. 1 (rist. Mineola, Dover, 1999, pp. 34-50). Il capolavoro di Bizet accompagnò Čajkovskij fino alle soglie della morte, vista l'inegabile affinità fra il secondo tema della sinfonia n. 6, *Patetica*, e l'inizio dell'aria del fiore di don José (II.5, nel n. 17. Duo).

¹¹ L'esempio è tratto da PĚTR IL'ĪČ ČAJKOVSKIJ, *Evgenij Onegin*, Mosca, Muzyka, 1965 (rist. Mineola, Dover, 1997, p. 123).

¹² Questa è la frase della lettera che la protagonista dell'opera di Čajkovskij rilegge mentre risuona la melodia dell'es. 3 A: «Voi potete, lo so, / distruggermi col vostro disprezzo / ma se il mio destino triste / risveglia in voi un'ombra di pietà / non mi respingerete» («Теперь я знаю, в вашей воле / меня презреньем наказат! / Но вы, к моей несчастной доле / хоть каплю жалости храня, / вы не оставите меня», *ivi*, pp. 126-128).

to la gitana al suo amante (III.2):¹³ ora, nel momento del primo incontro, la sua sorte viene annunciata dalla melodia vibrante di clarinetti, viole e violoncelli sul *tremolo* palpitante dei violini (n. 6. Scène), che precede il lancio di un fiore di gaggia in pegno d'amore al bel militare; la sequenza musicale non risolve cadenzando sulla tonica, come alla sua prima comparsa (cfr. es. 5), ma sosta sul Sol# delle viole che galleggerà nell'aria mentre comincia il loro breve scambio parlato:

ESEMPIO 4 – n. 6. Scène, bb. 13-21: il fiore come simbolo del destino di morte

(Les jeunes gens entourent Carmen. Celle-ci le regarde, puis regarde Don José. - Elle hésite ... paraît se diriger vers la manufacture ... puis revient sur ses pas et s'en va droit à Don José, qui est toujours occupé avec son épinglette

La scena raccoglie così il testimone che l'orchestra, ossia l'autore, le aveva teso nella terza sezione del preludio, pochi istanti prima che si levasse il sipario, tracciando un vero e proprio arco drammatico, visto che per la prima volta la melodia tematica viene riproposta nella medesima forma.¹⁴

ESEMPIO 5 – Prélude, bb. 121-130: il destino di morte

Andante moderato

La melodia accompagnerà puntualmente lo sviluppo del dramma, trasposta ad altezze diverse e in forme variate, fino a esplodere nel finale, dopo che la sorte tragica è compiuta, celebrando il rito di morte.

¹³ Nel loro magnifico libretto Meilhac e Halévy impiegarono per i dialoghi parlati parti direttamente tolte dalla fonte dell'opera, il racconto *Carmen* di Prosper Mérimée, uscito prima nella «Revue de deux mondes» (1845), e poi in un volume (*Carmen par Prosper Mérimée*, Paris, Michel Lévy frères, 1846), con l'aggiunta di una quarta parte alle tre preesistenti.

¹⁴ Il tema si era udito all'ingresso di Carmen, ma in una forma differente, che prenderò in esame più oltre (cfr. ess. 6 e 7).

3. *L'amour c'est la mort*

Una musica *ricca e precisa*, dunque, che *considera intelligente, perfino come musicista, l'ascoltatore*: il *Fatum* che domina la trama e condiziona la protagonista, agisce per il tramite di richiami tematici inequivocabili, che sollecitano l'attenzione del pubblico. Bizet fu abilissimo nel sottomettere una vicenda di amore e morte a una costruzione musicale rigorosa, e tutta votata a produrre un impatto emotivo sino a quel momento mai raggiunto. La melodia in modo minore che rappresenta il destino (es. 5) colpisce nel segno perché è basata su elementi rituali riconosciuti che introducono la cadenza al relativo maggiore (la proporzione è aurea, otto battute, sei delle quali su un pedale di tonica): tre fatidiche ripetizioni di un tetracordo cromatico (cioè una sequenza discendente di quattro note tra le più longeve ed espressive dell'opera in musica, visto che dal Seicento in poi comunica dolore e tensione) che esaltano la liturgia del tragico. Nella partitura il tetracordo si presenta anche da solo (variamente ripetuto e/o combinato) in due forme diastematiche che contengono al centro (es. 6: A) e in prima posizione (es. 6: B) l'intervallo di seconda aumentata;¹⁵ tale sonorità non è solo un tocco d'inquietudine in sé, ma svolge al tempo stesso il ruolo di preciso richiamo 'esotico' rivolto all'etnia gitana di Carmen, interpretandone la natura passionale. La prima forma (es. 6: A ed ess. 4-5) corrisponde al tetracordo andaluso:¹⁶

ESEMPIO 6: il tetracordo del destino di morte

A (5) B (6)

Anche il tetracordo B viene disseminato nei momenti strategici, ma ricorre meno volte di A (diciassette invece di trentaquattro), dal quale si differenzia anche perché gravita nell'ambito di una quarta aumentata, invece che giusta: l'intervallo di tre toni interi, chiamato dai teorici medievali *diabolus in musica*, imprime alla sequenza un carattere sinistro, forse quel pizzico di *malvagità* cui accenna Nietzsche. Per potenziare la dialettica fra le diverse manifestazioni del tetracordo, Bizet utilizzò due disposizioni metriche

¹⁵ La cifra fra parentesi indica il numero dei semitoni sui quali si articola il tema, a sua volta suddiviso al suo interno (3 = seconda aumentata). Nel diagramma le diverse occorrenze sono state uniformate sulle quarta Re-La della prima esposizione (es. 1), non includendovi una variante sporadica di B (ricorre una volta sola) che copre lo spazio d'una quinta e contiene due volte l'intervallo di seconda aumentata (fra la prima e la seconda nota, e fra la terza e la quarta).

¹⁶ Il tetracordo andaluso discendente è un frigio con l'alterazione armonica del secondo grado, e sta alla base di danze popolari praticate dai Rom di Spagna, che hanno dato origine, tra l'altro, al celeberrimo *flamenco*. La protagonista è dunque connotata come gitana dalla musica, oltre che dal libretto, dove la sua etnia è sinonimo di libertà.



Tavola disegnata da Auguste Lamy (1827-1880) in occasione della prima rappresentazione assoluta di *Carmen*; pubblicata nell'«Illustration», 15 marzo 1875. La vignetta centrale illustra la taverna di Lillas Pastia (II.1).

principali: la prima in battere di carattere grave e inesorabile (es. 6: 1), quasi esclusivamente legata alla forma A; la seconda, leggermente prevalente (diciotto occorrenze, contro sedici di B), in levare (es. 6: 2, 2a, 2b), su valori in genere più rapidi, guizzante e fatua. Se la forma 1 mantiene alta la tensione perché la quartina è enclitica (dunque attacca sulla tesi), quella 2 precipita con forza sui tempi forti (la quartina è in questo caso proclitica).¹⁷

Bizet affida al tetracordo e alle melodie che lo vedono protagonista un ruolo cardine per orientare la ricezione dell'elemento tragico. Dopo l'apparizione nel preludio (es. 5), la melodia fatale si ode, come abbiamo notato, quando Carmen sta per scagliare il fiore a don José (es. 4), per tornare soltanto una volta nell'atto secondo, ma in un momento cruciale. Quando il tenore estrae dall'uniforme proprio quel fiore di gaggia (che fornisce lo spunto al suo assolo nel cuore del duetto con Carmen), esso non si limita, per via del richiamo musicale, a simboleggiare l'attesa amorosa dell'uomo, ma diviene veicolo del destino letale che grava su quell'amore. La melodia scompare nell'atto terzo, perché Bizet serba il tetracordo enclitico (= A¹) per il grande finale di morte, dove introduce il duetto conclusivo e sigla la vicenda.

La forma 2 viene piuttosto associata quasi 'fisicamente' alla figura di Carmen, sia nella versione minacciosa ma fuggevole del tetracordo con il tritono (= B²) sia in quella con la quarta giusta (= A²): entrambe si alternano nella melodia che segna l'uscita in scena della protagonista, invocata da tutto il popolo maschile che affolla la piazza («La voilà» unifica la persona fisica alla sua rappresentazione sonora):

ESEMPIO 7 – n. 4. Chœur des cigarières, bb. 160-163: l'entrata di Carmen

La forma proclitica prevale poi fino alla fine dell'atto, e sempre in relazione a Carmen; ne incarna il fascino demoniaco dopo che don José, rinfrancato dal bacio della mamma portatogli da Micaëla, s'immerge nel ricordo del paese, per poi riflettere qualche istante a voce alta sullo scampato pericolo («Qui sait de quel démon j'allais être la proie!») e infine sciogliersi in una salmodia chiesastica di ringraziamento agli affetti familiari – difficilmente un altro scorcio musicale potrebbe descrivere meglio lo scontro fra il diavolo e l'acqua santa. Ulteriori varianti metriche dei tetracordi (A^{2a} e B^{2a}) s'alternano contrappuntando la melodia dei clarinetti che accompagna Carmen al rientro in

¹⁷ L'uso di cellule e melodie proclitiche in molte pagine memorabili della letteratura drammatica verdiana (dal «Miserere» del *Trovatore* a «Prendi quest'è l'immagine» della *Traviata*) è sempre presagio di morte, e Bizet ne era perfettamente consapevole.

scena dopo la rissa, fino al momento in cui la gitana resta sola con José e senza sforzo lo seduce (e qui, in coda, ricompare ancora A², il fato inevitabile).

Nell'atto terzo il tetracordo in forma proclitica trova la sua consacrazione in uno tra i vertici del dramma. Tra le arti di una zingara vi è quella di predire il futuro e, dopo aver confermato la sua visione pessimista a colloquio con José («J'ai vu plusieurs fois dans les cartes que nous devons finir ensemble»), Carmen consulta nuovamente le carte insieme alle due amiche. Entrambe avranno un ottimo avvenire: Frasquita vivrà di amore romantico tra le braccia di un giovane capo, mentre Mercédès, più prosaicamente, sposerà un vecchio ricco ed erediterà il suo patrimonio. Le loro sorti felici fungono da catalizzatore dell'elemento tragico, e quando Carmen scopre i semi maledetti (quadri e picche) il tetracordo invade lo spazio sonoro dal registro acuto a quello medio, precipitando sul Si grave con una scala cromatica. Ancora una volta Bizet combina il destino di morte alla personalità della gitana, alternando le forme A e B:

ESEMPIO 8 – n. 20. Trio, bb. 170-181: le carte del destino

Nel grande arioso drammatico seguente («En vain, pour éviter les réponses amères») Carmen chiarisce in modo toccante come «la mort» l'attenda insieme all'amante: la zingara è qui autentico personaggio di tragedia, perché accetta il proprio destino, sapendo di aver turbato l'ordine 'naturale' del mondo, sia pure rimpicciolito nel letale microcosmo da sagrestia di don José. Non è, né può essere serena, ma non rifiuta la sfida, pur sapendo che la sua sorte è ineluttabile, ed è scritta dalla musica fino a quel momento.

4. *La liberté*

Se don José cambia profondamente nel corso della vicenda, e da galantuomo si fa bandito per passione, Carmen resta fedele a se stessa fino all'ultimo: i suoi amori non sono fatti per durare, proprio come quelli di Don Giovanni. E come l'eroe mozartiano, ma zingara e donna, dunque in una condizione resa più 'scandalosa' dal pregiudizio della collettività e da quello maschile, saprà dire di no a chi le chiede di rinunciare alla

sua libertà, pagando con la vita sino a diventare un esempio per tutti: «Jamais Carmen ne cédera! / libre elle est née et libre elle mourra!». Il tetracordo fatale invade lo spazio sonoro nelle battute finali, dopo che José ha trafitto l'amante sul motivo di «Toréador, en garde» (un gesto musicale tragicamente ironico): Carmen ha scelto la libertà e insieme ad essa il suo destino di morte.

Non è poco merito di Bizet avere affermato questi valori, contro il moralismo dei benpensanti, e averli esaltati nel finale centrale (dell'atto secondo) che in relazione all'ultimo assume un colore 'politico' riverberato su tutta l'opera:

comme c'est beau, la vie errante,
 pour pays tout l'univers,
 et pour loi sa volonté!
 et surtout, la chose enivrante:
 la liberté!

Le proporzioni di questo coro sono quelle di grande inno, tuttavia la parola che sale sul trono è tra le più pericolose di tutti i tempi, tanto che i parigini (pubblico comunque privilegiato in Europa) l'avevano ascoltata poche volte nell'Ottocento – e in una situazione particolare come quella dell'Opéra nel 1829 –, grazie a Rossini. «Liberté, redescends des cieux, / et que ton règne recommence!»:¹⁸ anche nel finale di *Guillaume Tell* viene al proscenio la natura come modello della libertà umana, e pure la tonalità, Do, è la medesima dell'atto secondo di *Carmen*. Solo che in quest'ultimo capolavoro non sale alla ribalta un popolo riconciliato, bensì un esercito di diseredati che trova un'identità nell'emancipazione da schemi sociali coercitivi.

Essere liberi vuol dire essere cittadini del mondo: che un messaggio come questo venga intonato da un coro di contrabbandieri e di zingari è pregio ulteriore di un capolavoro che non finirà mai di stupirci ed esaltarci.

¹⁸ Libertà è un termine che Nietzsche non impiega come sostantivo, limitandosi ad affermare che «la musica rende libero lo spirito» (*Il caso Wagner* cit., p. 8).

Tommaso Sabbatini

Metamorfosi di *Carmen* tra Parigi e New York: da Célestine Galli-Marié a Vicki Baum

1. Célestine Galli-Marié, l'antidonna

Se il pubblico dell'Opéra-Comique, nel 1875, rimase disorientato di fronte a *Carmen*, non fu perché il soggetto era tratto da un'opera letteraria, né perché la protagonista era un mezzosoprano, né per la pittoresca ambientazione spagnola, né per la presenza di una zingara sulla scena.

Negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento gli adattamenti di opere narrative moderne (romanzi, racconti e poemi) sono praticamente assenti dal *grand-opéra*, ma sono tipici del Théâtre-Lyrique e frequenti all'Opéra-Comique. Il mezzosoprano Célestine Galli-Marié, prima interprete di *Carmen*, era già stata l'eroina di *Mignon* di Ambroise Thomas (1866) e della *Petite Fadette* di Théodore Semet (1869), entrambi adattamenti di romanzi. Dalla Monarchia di Luglio in avanti, la Spagna aveva fatto da sfondo a numerosi *opéras-comiques*;¹ il più recente all'epoca di *Carmen* era *Don César de Bazan* (1872), il secondo lavoro del giovane Massenet. La zingara, poi, era un *topos* dell'immaginario romantico. Con *La Esmeralda* di Louise Bertin (1836) la gitana di *Notre-Dame de Paris* di Hugo era approdata all'Opéra; Marie-Caroline Miolan-Carvalho, la *vedette* del Théâtre-Lyrique, era stata acclamata nei panni di una nomade, sia pure di nobili natali, nella *Reine Topaze* di Massé (1856); sempre il Théâtre-Lyrique aveva dato nel 1858 *Preciosa* di Weber e nel 1869 *La bohémienne* (*The Bohemian girl*) di Michael William Balfe. Come ricorda Hervé Lacombe, *Carmen* di Prosper Mérimée aveva già ispirato *La fille d'Égypte* di Jacques Beer, *opéra-comique* andato in scena al Théâtre-Lyrique nel 1862.² *Carmen* non è nemmeno la prima zingara a figurare in un'opera di Bizet: c'era già stata Mab nella *Jolie fille de Perth* (1867). Galli-Marié, inoltre, era stata la regina dei girovaghi nella prima esecuzione in francese della *Bohémienne* di Balfe (a Rouen nel 1862), era stata Piccinina, figlia di una zingara e di un brigante, in *Fior d'Aliza* di Victor Massé (1866, dal romanzo di Lamartine), ed anche Mignon, il suo ruolo più fortunato, prima di essere raccolta da Wilhelm Meister è «un pauvre enfant de Bohème».

¹ Si veda HERVÉ LACOMBE, *L'Espagne à l'Opéra-Comique avant «Carmen». Du «Guitarrero» de Halévy (1841) à «Don César de Bazan» de Massenet (1872)*, in *Échanges musicaux franco-espagnols. XVII^e-XIX^e siècles*, a cura di François Lesure, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 161-193.

² HERVÉ LACOMBE, *Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice*, Paris, Fayard, 2000, p. 689.

Che *Carmen* sia in quattro atti invece dei canonici tre ed abbia un finale tragico è inconsueto per un *opéra-comique* ma non senza precedenti. L'aderenza di *Carmen* alle convenzioni del genere è provata non solo dai dialoghi in prosa e recitati, ma dall'*ouverture* costruita come un *pot-pourri* di motivi dell'opera e dai brani in forma strofica. È vero che questi ultimi sono solo quattro (la *habanera*, la *chanson bohème*, i *couplets* di Escamillo e la breve *chanson* senza accompagnamento di don José³), ma l'anno successivo *Piccolino* di Ernest Guiraud, sempre con Galli-Marié, guadagnerà il favore del pubblico tradizionalista pur avendone ancora meno. L'impiego di richiami musicali tra i numeri di *Carmen* non può essere onestamente imputato ad una nefasta influenza straniera, poiché continua la pratica di Auber e Meyerbeer, per non dire di Grétry.

Ciò che invece rendeva *Carmen* difficile da accettare era il carattere dei due protagonisti. Nelle parole dell'equanime recensore della «Revue et Gazette musicale de Paris»,

Le personnage de l'héroïne, bénéficiant dans le roman des réticences de la narration, pouvait devenir odieux et inacceptable en revêtant le réalisme du théâtre. Une Carmen en chair et en os n'était plus la Carmen fantasque, mais encore poétique, de Prosper Mérimée. Cette Manon Lescaut de carrefour, n'ayant même pas comme palliatif le reflet de sentiment de son aînée, cette virago à la toilette sale et aux chants obscènes s'offrant au premier venu sans vergogne, était-elle bien admissible, parlant et gesticulant? Le Desgrieux [*sic*] espagnol lui-même, voué d'avance au gibet, pouvait-il devenir intéressant?⁴

Una donna da marciapiede, sudicia e sfacciata, e un poco di buono sono fuori posto alla Salle Favart. E non basta: le sigaraie dell'atto primo lavorano seminude e sono oggetto delle attenzioni degli uomini; in Mérimée è detto esplicitamente che si concedono in cambio di qualche regalo. Le zingare hanno con gli ufficiali che frequentano la taverna di Lillas Pastia una confidenza sospetta; nell'atto terzo, quando c'è da corrompere i doganieri, sono pronte, stando alla lettera del libretto, a flirtare con loro. Non occorre essere particolarmente maliziosi per immaginare degli incontri sessuali dietro la proposta di Zuniga di passare un'ora a teatro o dietro la disponibilità di Carmen, Frasquita e Mercédès a «sorridere».

Se uno spettatore di oggi è portato a trovare Micaëla ed Escamillo insipidi in confronto a Carmen e don José, i cultori del vecchio *opéra-comique* erano invece rassicurati dal loro taglio monodimensionale. È istruttivo a tale proposito il consiglio di Félix Clément, nel terzo supplemento al *Dictionnaire lyrique*, su come normalizzare *Carmen*:

Il sera nécessaire de refaire le livret, d'en retrancher les vulgarités, de lui ôter ce caractère de réalisme qui ne convient pas à une œuvre lyrique, de faire de Carmen une bohémienne capricieuse et non une fille de joie, de don José un ensorcelé d'amour, mais non pas un être vil et odieux. Les deux rôles du toréador et de Micaëla sont excellents; aussi le musicien les a-t-il

³ Nel libretto sono disposti in *couplets* anche la *scène et pantomime* di Moralès, la cosiddetta aria del fiore e l'*air* di Micaëla; nel primo caso l'intonazione di Bizet mantiene la ripetizione del *refrain* (l'aria del fiore è *durchkomponiert*, l'*air* di Micaëla in forma ternaria).

⁴ PAUL BERNARD, *Théâtre national de l'Opéra-Comique. Première représentation de «Carmen»*, «Revue et Gazette musicale de Paris», 7 marzo 1875.



Ernesto Fontana (1837-1918), Célestine Galli-Marié. Ritratto pubblicato nel «Teatro illustrato», ottobre 1883, in occasione della ripresa di *Carmen* al Teatro Dal Verme di Milano. Prima interprete assoluta del ruolo di Carmen all'Opéra-Comique nel 1875 (e interprete anche della prima italiana dell'opera nel 1879 al Teatro Bellini di Napoli), la Galli-Marié (1840-1905) esordì all'Opéra-Comique (1862) nella *Serva padrona* di Pergolesi. Partecipò alle prime assolute di *Mignon* di Thomas, *Lara* (Kaled) di Maillart, *Fior d'Aliza* (Piccinina) di Massé, *Robinson Crusoe* (Vendredi) e *Fortunio* di Offenbach, *Le passant* (Zanetto) di Paladilhe, *Don César de Bazan* (Lazarille) di Massenet, *La surprise de l'amour* (Colombine) di Poise, *Le Capitaine Henriot* (Blanche) di Gevaert.

bien traités. Il a trouvé pour le premier la note énergique, franche, sonore, je dirai presque fanfaronne, et pour le second la tendresse émue et l'accent du cœur.⁵

Clément, insomma, vorrebbe una Carmen più simile alla regina Topaze o a Piccinnina. La verità è che i librettisti, Henri Meilhac e Ludovic Halévy, da accorti uomini di teatro, avevano cercato di venire ad un ragionevole compromesso con le consuetudini dell'*opéra-comique*, e che la maggiore concessione a tali consuetudini era stata appunto la creazione delle figure di Micaëla ed Escamillo. Probabilmente avrebbero prodotto un libretto anche più edulcorato se non avessero incontrato la resistenza di Bizet. Si legge nell'*Histoire de l'Opéra-Comique* di Albert Soubies e Charles Malherbe:

On n'admira pas comme il convenait le tact et la mesure avec lesquels MM. Meilhac et Ludovic Halévy avaient adapté aux nécessités du théâtre la nouvelle sombre et brutale de Mérimée; on se déclara choqué d'un réalisme que les librettistes (l'un d'eux nous en a fait l'aveu) auraient volontiers atténué, mais que le compositeur avait «férocement» maintenu.⁶

Il numero più convenzionale della partitura (nonché uno dei più popolari), i *couplets* del torero, sarebbe stato composto su insistenza di Halévy.⁷

Il lavoro di mediazione di Meilhac e Halévy era però stato vanificato, nella fase dell'allestimento, dall'entusiasmo, oltre che di Bizet, di Galli-Marié, tanto che pare che i librettisti abbiano dichiarato: «Mme Galli-Marié a peut-être joué la *Carmen* de Mérimée, elle n'a pas joué la nôtre».⁸

Come dobbiamo immaginare la Carmen di Galli-Marié (nata nel 1840, ingaggiata all'Opéra-Comique nel 1862)? Spesso si tende a considerare Carmen un'incarnazione dell'archetipo della *femme fatale* manipolatrice e castrante, accomunandola agli altri due grandi ruoli di mezzosoprano dello stesso periodo, la Dalila di Saint-Saëns e l'Hérodiade di Massenet. Blanche Deschamps-Jehin, prima Hérodiade (Bruxelles, 1881) e prima Dalila all'Opéra (1892), canterà anche Carmen. Ma Galli-Marié non aveva né il temperamento, né la voce, né il fisico per essere Dalila o Hérodiade. Se si parte dal presupposto che Carmen rappresenta la quintessenza della femminilità e della sensualità, non si può non rimanere stupiti osservando che Galli-Marié ha interpretato parti *en travesti* (in *Robinson Crusoé* e *Fantasio* di Offenbach, *Le passant* di Émile Paladilhe, *Don César de Bazan* di Massenet, *Les noces de Fernande* di Pierre-Louis Deffès, *Le char* di Émile Pessard, nonché il pastorello Andrelox nella ripresa di *Mireille* di Gounod), parti di donne in abiti maschili (in *Lara* di Aimé Maillart, in *Piccolino* di Guiraud e nella ripresa di *Les amours du diable* di Albert Grisar; anche Mignon calza le brache

⁵ FÉLIX CLÉMENT e PIERRE LAROUSSE, *Dictionnaire des opéras (Dictionnaire lyrique)*, Paris, Administration du *Grand dictionnaire universel*, Troisième supplément (1877), p. 837.

⁶ ALBERT SOUBIES e CHARLES MALHERBE, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart (1860-1887)*, Paris, Flammarion, 1893, pp. 218-219.

⁷ DANIEL HALÉVY, *Souvenirs de famille*, «Revue de Musicologie», XIX/68, 1938, pp. 129-132.

⁸ MAURICE LEFÈVRE, *Georges Bizet, le musicien*, «Musica», XI/117, 1912, pp. 102-103, citato in LACOMBE, *Georges Bizet* cit., p. 674.

nell'atto secondo), parti di adolescenti (in *Mignon* e *La petite Fadette*). Tornava a suo vantaggio, in questi casi, l'essere di corporatura minuta e con poco seno. Secondo la testimonianza lubrica di Paul Mahalin,

Madame Galli-Marié semble avoir retrouvé les bras de la Vénus de Milo, et, si elle n'a pas dérobé à la déesse ses seins hardis et ronds comme deux coupes, ç'a été tout simplement de peur qu'ils ne fissent double emploi avec les crâneries harmonieuses qui saillaient sous le surcot de velours cerise du page-diablotin» [Urielle in *Les amours du diable*].

Dans leur *collant* de soie gris perle, ses jambes rappellent celles du jeune homme pantalonné de rouge qui casse sur son genou la baguette symbolique sur la toile de Raphaël, le *Mariage de la Vierge*.⁹

Senza ombra di dubbio donne, ma lontane dai modelli borghesi dell'Ottocento, sono le sue *soubrettes*, nella *Serva padrona* e in *La surprise de l'amour* di Ferdinand Poise da Marivaux.¹⁰

Galli-Marié ha delle solide doti di attrice e dispone di un'ampia gamma di registri, ma eccelle nelle occasioni in cui può fare mostra di *espièglerie* (parola che ha la sua etimologia in Till Eulenspiegel), ovvero di una vivacità da spiritello burlone. Insomma, Galli-Marié riceve la parte di Carmen non per il suo *sex appeal*, ma per la sua capacità di incarnare il contrario della femminilità, che all'Opéra-Comique si identificava con l'eroina virtuosa, soprano e magari convenzionalmente bella (Carmen, spiega Mérimée, non rientra nei canoni estetici comuni).

Alcuni dei personaggi di Galli-Marié sono socialmente marginali, più vicini alla natura che alla civiltà, perfino circondati da una vaga aura soprannaturale: il selvaggio Venerdì di *Robinson Crusoé*, Piccinina di *Fior d'Aliza*, pazza oltre che mezza zingara, Mignon, allevata in un ambiente brutale, senza nemmeno il diritto ad avere un sesso e un nome, Fadette, ragazzina-spiritello (*fadet* è sinonimo regionale di *lutin*) temuta e fatta oggetto di scherno, la cui nonna ha fama di strega. Dei ruoli che ha ereditato, Rose Friquet di *Les dragons de Villars* di Maillart è «la plus maligne engeance de tout le pays, qui court la montagne de nuit comme de jour toute seule avec sa méchante petite chèvre, et dont tout le monde s'écarte au point que les enfants lui jettent des cailloux quand ils la rencontrent»;¹¹ Taven di *Mireille* è una strega. È con queste esperienze alle spalle che Galli-Marié affronta Carmen, zingara, operaia, prostituta, contrabbandiera e cartomante che alla domanda «Tu est le diable?» risponde con disinvoltura di sì.

⁹ PAUL MAHALIN (pseudonimo di Émile Blondet), *Les jolies actrices de Paris. Première série*, Paris, Tresse, 1878 (prima edizione Pache et Deffaux, 1868), pp. 30-31; Mahalin sta citando la propria recensione della ripresa del 1863 di *Les amours du diable* per «La presse théâtrale». Per Galli-Marié si vedano anche GEORGES D'HEYLLI, *Foyers et coulisses. Histoire anecdotique des théâtres de Paris. Opéra-Comique*, Paris, Tresse & Stock, 1885 (ma datato 1886), pp. 93-95, e HENRI DE CURZON, *Croquis d'artistes*, Paris, Fischbacher, 1898, pp. 171-182.

¹⁰ Oltre a *Piccolino*, *La surprise de l'amour*, *Les noces de Fernande* e *Le char* sono posteriori (di poco) a *Carmen*.

¹¹ *Les dragons de Villars, opéra-comique* in tre atti, libretto di Lockroy e Cormon, musica di Aimé Maillart, 1.5 (cito dal libretto pubblicato da Michel Lévy Frères nel 1858, nella collana «Théâtre contemporain illustré»).

Commentando *Carmen*, i critici accusano Galli-Marié di avere dipinto un ritratto di prostituta nel crudo stile realista di Courbet o Manet.¹² Se la cifra della sua interpretazione fosse stata la sensualità esotica, forse si sarebbero limitati a tirare in ballo Delacroix. Ma Galli-Marié aveva sottolineato, del personaggio, la sfrontatezza, il cinismo, la risposta pronta (che avevano anche Rose Friquet e Fadette). Quanto alla definizione, che abbiamo visto, di «virago», Carmen, se non è androgina come altre creature di Galli-Marié, ha dei comportamenti che nella mentalità dell'epoca sono appannaggio maschile: sfida l'autorità, si sceglie il partner, e, cosa ancora più grave, lo abbandona dopo averlo scelto.

2. «L'opera verista di Bizet»

Dopo la fredda accoglienza di Parigi, *Carmen* prende il cammino dell'estero: Vienna (1875), Bruxelles (1876), San Pietroburgo, Londra e New York (1878, in tutti e tre i casi in italiano), Napoli (1879). Perché una *opéra-comique* fosse esportabile era necessario sostituire i dialoghi parlati con i recitativi: lo avevano fatto Meyerbeer con i suoi due *opéras-comiques* e Thomas con *Mignon*; in seguito lo avrebbero fatto Delibes con *Lakmé* e Massenet con *Manon*. La morte prematura di Bizet, nella notte tra il 2 e il 3 giugno 1875, fa sì che il lavoro di adattamento venga affidato a Guiraud, suo amico e compagno di studi. Il libretto viene tradotto: curiosamente, la versione italiana è affidata ad Antonio de Lauzières, il cui padre Achille aveva vergato una memorabile stroncatura di *Carmen* sulle colonne della «Patrie».¹³ Inoltre, *Carmen* viene dotata di un *divertissement* facoltativo e nella parte della protagonista vengono suggerite delle varianti che la mettono alla portata di una primadonna soprano. Queste modifiche vengono fissate nella partitura che Choudens incide nel 1877.¹⁴ Con la sparizione dei dialoghi parlati, don José non insiste sulla nudità delle sigaraie ma commenta moralisticamente «On ne vit nulle part, filles aussi légères»; non si sa che José era destinato al sacerdozio e ha ucciso un uomo; si perdono le precise coordinate geografiche della vicenda (don José è un *hidalgo* navarrese, sua madre si è trasferita con Micaëla in un villaggio a dieci leghe da Siviglia, i contrabbandieri importano in Spagna merci sbarcate a Gibilterra); Carmen non dice più di don José che è tonto («niais»), e si potrebbe continuare. I numerosi momenti in cui il canto è intradiegetico, ovvero i personaggi compiono l'azione di cantare (nella *chanson* di Carmen «Coupe-moi, brûle-moi», nella *séguedille*, nella *chanson bohème*, nella *chanson* di don José, nella danza di Carmen per

¹² LACOMBE, *Georges Bizet* cit., pp. 702-703. Un *Dossier de presse parisienne* (1875) di *Carmen*, a cura di Leslie Wright, è stato pubblicato nel 2001 da Musik-Edition Lucie Galland.

¹³ Achille de Lauzières, noto soprattutto per la traduzione di *Don Carlos*, aveva curato le versioni italiane, con recitativi, di *Dimorah* (ovvero *Le pardon de Ploërmel*) di Meyerbeer e di *Mignon*.

¹⁴ Già nelle repliche del primo allestimento di *Carmen* era caduta la *scène et pantomime* di Morales nell'atto primo ed era stato abbreviato il duello tra don José ed Escamillo; la prima modifica aveva avuto la sanzione del compositore, forse anche la seconda. Si veda a questo proposito MICHEL POUPET, *À propos de deux fragments de la partition originale de «Carmen»*, «Revue de Musicologie», LXIII/1, 1976, pp. 139-143.

don José) hanno meno risalto; si perde il sapore parodistico del frammento di recitativo di Bizet «Je vais danser en votre honneur».

Il *divertissement* della partitura Choudens è collocato nell'atto quarto: il coro «À deux cuartos», pittoresca scena di mercato che apre la via a quelle di *Lakmé*, *Manon* e *La bohème*, viene svuotato delle parole del libretto, amputato nella coda strumentale, allungato con un ritornello e diventa un insipido «Dansez, dansez» coreografato. Il secondo numero del balletto è la *farandole* dell'*Arlésienne*, il terzo il coro che, sempre nell'*Arlésienne*, introduce il quadro dello stagno di Vaccarès, il quarto la *danse bohémienne* della *Jolie fille de Perth* (lo spartito Choudens della versione con i recitativi non include i prestiti da *Arlésienne* e *Jolie fille*; partitura e spartito permettono di eseguire «À deux cuartos» con le parole originali, ma sempre con la coda mutila). Le pagine aggiunte sono in sé splendide, ma la loro collocazione verso la fine di *Carmen* fa svanire la freschezza delle loro idee musicali: in particolare, la progressiva accelerazione del movimento della *danse bohémienne* arriva dopo che lo stesso effetto è stato sfruttato nella *chanson bohème*; nel coro dell'*Arlésienne*, l'entrata progressiva delle voci su un ostinato ritmico non ha lo stesso potere se segue a breve distanza il passo analogo di «À deux cuartos»; l'onomatopea vocale, che contraddistingue lo stesso coro, si è già udita nel coro dei monelli, nella *chanson et mélodrame* dell'atto primo, nella *chanson bohème* e nel duetto dell'atto secondo.

Ai soprani che intendono interpretare Carmen la partitura propone, oltre a numerose varianti melodiche, di evitare i passaggi più gravi cantando la parte di Mercédès quando ciò è possibile (e cioè nei *couplets* di Escamillo, nel quintetto, nel finale dell'atto secondo, nel sestetto con coro e nel *morceau d'ensemble* del terzo). La sua estensione arriva così al Do acuto.

Carmen è inoltre autorizzata a trasportare da Do a Re maggiore nel duetto dell'atto secondo la sezione «Là-bas, là-bas dans la montagne» e da Fa a Sol minore la parte centrale del trio delle carte. Quanto alle varianti melodiche, le più infelici sono probabilmente quelle suggerite per la *chanson bohème*. Bizet varia le formule cadenzali che concludono i tre *couplets* in modo che la prima abbia come nota più acuta un Do \sharp_4 , la seconda un Mi, la terza un Sol \sharp ; gli *ossia* per soprano anticipano il Mi al primo *couplet* ed il Sol \sharp al secondo, distruggendo il climax cercato dal compositore. (La *chanson bohème* è anche particolarmente sfortunata con la traduzione italiana, che elimina l'anacrusi dai primi tre versi di ogni *couplet*).

La versione con i recitativi diventa quella universalmente adottata; fanno eccezione la Salle Favart, che continua ad usare i dialoghi originali, e la Spagna, dove *Carmen* viene trasformata in *zarzuela*.¹⁵

¹⁵ JEAN SENTAURENS, «Carmen»: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887. Como nació «la España de Mérimée», «Bulletin Hispanique», CIV/2, 2002, pp. 851-872, e ELISABETH KERTESZ e MICHAEL CHRISTOFORIDIS, *Confronting «Carmen» beyond the Pyrenees: Bizet's opera in Madrid, 1887-1888*, «Cambridge Opera Journal», XX/1, 2008, pp. 79-110.

Fin qui le principali modifiche al testo; l'altro fatto di rilievo nella ricezione di *Carmen* sul finire dell'Ottocento è l'assimilazione dell'opera al naturalismo. Sul numero di marzo 1884 del «Teatro illustrato» (di proprietà dell'editore italiano di *Carmen*, Edoardo Sonzogno) esce un articolo di Amintore Galli significativamente intitolato *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista del Bizet*;¹⁶ il breve testo troverà lettori anche in Francia, poiché Camille Bellaigue lo cita nella sua storia dell'Opéra-Comique.¹⁷ Era da poco andata in scena (il 14 gennaio 1884, con Eleonora Duse) *Cavalleria rusticana* di Verga, che sarebbe approdata sulle scene liriche nel 1890; in Francia, André Antoine fonda il Théâtre Libre nel 1887, e nel 1891 *Le rêve* di Alfred Bruneau dal romanzo di Zola segna la nascita del naturalismo operistico.

Non sorprende, quindi, che il ruolo di Carmen venga fatto proprio dalle due grandi dive della stagione del verismo e del naturalismo, entrambe soprani: Gemma Bellincioni e Emma Calvé. Bellincioni è la prima interprete di *Cavalleria rusticana*, *Mala vita* di Umberto Giordano, *Nozze istriane* di Antonio Smareglia, *La Cabrera* di Gabriel Dupont, Calvé della *Navarraise* e di *Sapho* di Massenet; Calvé è inoltre la prima Santuzza francese, mentre Bellincioni è la prima Sapho italiana. Entrambe hanno iniziato cantando ruoli di coloratura ed entrambe tengono in repertorio un cavallo di battaglia in cui fare sfoggio allo stesso tempo di agilità e di intensità drammatica: per Bellincioni è *La traviata*, per Calvé *Hamlet* di Thomas. Entrambe sono donne di bellezza statuaria, entrambe sono considerate l'alter ego operistico di Eleonora Duse.

È soprattutto Calvé a segnare la storia della fortuna di *Carmen*, perché dall'Opéra-Comique, dove debutta nel ruolo nel 1892, porta la sua interpretazione letteralmente in tutto il mondo. In particolare, nel 1893 è la prima Carmen francofona al Metropolitan di New York, che si sta affermando come vetrina delle grandi star internazionali. Nel 1904, a coronamento della sua carriera, prenderà parte alla millesima rappresentazione di *Carmen* all'Opéra-Comique. È la stessa Calvé a rievocare la nascita della sua Carmen nei suoi scritti autobiografici.¹⁸ Quando, nel 1891, Léon Carvalho la chiama per *Cavalleria* all'Opéra-Comique, lei sceglie di indossare, nonostante l'ostilità dell'ambiente della Salle Favart, i poveri vestiti da contadina siciliana ed i sandali consunti che ha portato con sé dall'Italia, dove ha già riscosso successo come Santuzza (tanto che Mascagni l'ha voluta nella prima dell'*Amico Fritz*). Scritturata per *Carmen* dopo il successo di *Cavalleria*, per prepararsi addirittura intraprende un viaggio in Spagna (dove tra l'altro ha vissuto da bambina). Tra l'agosto e il settembre del 1892 è a San Sebastián, dove prova ad assistere ad una corrida (ma fugge inorridita), ad Ávila, a Madrid, dove studia i dipinti di Goya al Prado, ed infine a Granada. Là fa visita ai gitani

¹⁶ «Il teatro illustrato», IV/39, 1884, pp. 34-36, ristampato in SERGIO VIGLINO, *La fortuna italiana della «Carmen» di Bizet (1879-1900)*, Torino, EDT, 2003, pp. 105-113.

¹⁷ CAMILLE BELLAIGUE, *Un siècle de musique française*, Paris, Delagrave, 1887, pp. 130-132.

¹⁸ EMMA CALVÉ, *My life*, traduzione di Rosamond Gilder, New York-London, Appleton, 1922, e EAD., *Sous tous les ciels j'ai chanté*, Paris, Plon, 1940. Per una discussione della figura di Calvé, e per ulteriore bibliografia, si veda STEVEN HUEBNER, *La princesse paysanne du Midi*, in *Music, theater, and cultural transfer. Paris, 1830-1914*, a cura di Annegret Fauser e Mark Everist, The University of Chicago Press, 2009, pp. 361-378.



Emma Calvé nei panni di Carmen. Da «Le Théâtre», gennaio-giugno 1905. La Calvé (Calvet; 1858-1942) esordì alla Monnaie di Bruxelles (1881) in *Faust* (Marguerite). Partecipò alle prime assolute della *Navarraise* (Anita) e di *Sapho* (Fanny Legrand, detta Sapho) di Massenet, dell'*Amico Fritz* (Suzel) di Mascagni, *Medgé* di Samara, *Amy Robsart* di De Lara, *Aben Hamet* di Dubos, *Maguelonne* di Missa. Fu la prima Santuzza francese (Parigi, 1892).

che vivono nelle abitazioni rupestri dell'Albaicín, osserva le loro danze (ovvero il *flamenco*) ed assolda una di loro, tale Lola, perché le insegni i movimenti. Durante le prove di *Carmen*, Calvé impone la visione del personaggio che si è formata, a scapito della tradizione della Salle Favart: rifiuta i costumi che le vengono proposti e si avviluppa in un *mantón de Manila* che ha acquistato in Spagna; nel duetto dell'atto secondo, non vuol saperne della coreografia (secondo lei una «polka piquée») concepita per Galli-Marié e mette a frutto le sue lezioni con Lola. La recitazione di Calvé è talmente caricata sul versante del realismo che turberà non solo i suoi detrattori, ma anche un suo ammiratore dichiarato, George Bernard Shaw, che la vede nella parte al Covent Garden nel 1894. Shaw rimane impressionato dall'abiezione morale e dalla volgarità della *Carmen* di Calvé, nonché dall'agghiacciante spettacolo della sua morte:

But to see Calvé's *Carmen* changing from a live creature, with properly coordinated movements, into a reeling, staggering, flopping, disorganized thing, and finally tumble down a mere heap of carrion, is to get much the same sensation as might be given by the reality of a brutal murder.¹⁹

Calvé, però, oltre all'autorità dei *metteurs en scène*, disconosce anche quella della partitura e dei direttori. Scrive Arthur Pougin sul «Ménestrel»:

Que devient, avec M^{lle} Calvé, la musique adorable de Bizet? Que deviennent les mouvements, que deviennent les rythmes? Tout est changé, tout est bouleversé, l'orchestre est dérouteré, il ne sait plus comment la suivre, et non seulement toutes les traditions sont rompues, mais la logique, le sens musical même n'existent plus. Et puis, faut-il le dire, je trouve parfaitement inconvenant la façon de procéder de M^{lle} Calvé, se permettant de battre la mesure en scène en regardant le chef d'orchestre pour obliger celui-ci à la suivre dans tous ses caprices, comme cela lui est arrivé notamment au premier acte.²⁰

A ben vedere, Calvé è contemporaneamente portatrice di progresso e di regresso. Se da un lato ha recepito l'esigenza di autenticità del naturalismo, dall'altro mina una grande conquista del teatro lirico francese, l'unitarietà di concezione dello spettacolo (codificato nei *livrets de mise en scène*). Calvé, che ha sviluppato in Italia la propria personalità artistica e che per sua stessa ammissione ha come modello la Duse, si comporta come se fosse una capocomico italiana, ma a differenza di un capocomico ha autorità soltanto su sé stessa. In *My life*, Calvé spende parole appassionate per convincere i cantanti della necessità della preparazione individuale, ma narra anche aneddoti da cui emergono chiaramente i limiti di un sistema produttivo che privilegia il richiamo dei divi di passaggio sulla solidità delle compagnie stabili.

¹⁹ GEORGE BERNARD SHAW, *Twenty years too late*, «The World», 30 maggio 1894; in *Shaw's music. The complete musical criticism in three volumes*, a cura di Dan H. Laurence, London, Bodley Head, 1981, vol. 3, pp. 222-228; fanno uso del testo di Shaw HUEBNER, *La princesse paysanne du Midi* cit. e SUSAN RUTHERFORD, *The prima donna and opera, 1815-1930*, Cambridge University Press, 2006, pp. 268-270.

²⁰ ARTHUR POUGIN, *Opéra-Comique. M^{lle} Calvé dans «Carmen»*, «Le Ménestrel», 18 dicembre 1892, in parte citato in HUEBNER, *La princesse paysanne du Midi* cit.

3. *Grand Opera*

Il successo internazionale di Calvé in *Carmen* è tale che lei stessa scrive di essersi sentita «a prisoner to that opera. It is apparently eternally popular, particularly with the American public».²¹

Tra il 1894 ed il 1904 Calvé è a più riprese in *tournee* con la compagnia del Metropolitan a Boston, dove rimane favorevolmente colpita da due esempi di indipendenza femminile: le studentesse del Wellesley College e la stravagante «M^{me} G...», ovvero Isabella Stewart Gardner, collezionista e mecenate che ha ricostruito alle porte della città un palazzo veneziano.²² In una di queste trasferte, verosimilmente quella dell'aprile del 1897, Calvé ha tra i suoi spettatori una giovanissima ed ambiziosa studentessa di canto, figlia di un negoziante e giocatore di baseball della vicina Melrose:

The Maurice Grau Grand Opera Company, from the Metropolitan Opera House in New York, visited Boston for a spring season at Mechanics Hall. My mother decided that I must hear Calvé sing *Carmen*. The cast included Jean de Reszke, then at the height of his success; Emma Eames, Saleza, Pol Plançon as the toreador, and of course the wonderful Calvé. I completely lost my head over this remarkable performance. [...] This wonderful creature was what I hoped – nay, intended – to become. And then and there was born within me a fervent and earnest decision that, come what may, I too must some day sing *Carmen* with the most wonderful cast of grand opera artists in the world, at the Metropolitan in New York.²³

Questa figlia del New England, non meno determinata delle ragazze di Wellesley e di Gardner, è la quindicenne Geraldine Farrar. Il *cast* descritto da Farrar non è credibile, tanto più che comporta due don José, Jean de Reszke e Albert Saléza.²⁴ Ma è significativo che due cose siano rimaste impresse nella mente dell'aspirante soprano: la personalità di Calvé ed il prestigio che circonda la compagnia del Metropolitan.

Nel 1906 Farrar, dopo essersi affermata a Berlino, realizza il suo sogno di cantare al Metropolitan, e dopo la sua *Mignon* del 1908 ha la soddisfazione di vedersi paragonare al suo idolo Calvé dal critico Henry T. Finck.²⁵

A differenza di Calvé, però, Farrar non fa sua l'estetica naturalistica della *tranche de vie*. Nel 1914 è chiamata a interpretare *Julien* di Gustave Charpentier, dove la Louise dell'opera omonima passa attraverso varie trasfigurazioni, e da ultimo è una prostituta di infimo rango a Montmartre. Farrar non solo non ama l'opera né il personaggio,

²¹ CALVÉ, *My life* cit., p. 83.

²² In *Sous tous les ciels j'ai chanté* Calvé colloca la visita a «M^{me} G...» nel 1894, ma il palazzo veneziano (che non è autentico e trasportato pietra per pietra, come mostra di credere Calvé) sarà completato solo nel 1901.

²³ GERALDINE FARRAR, *The story of an American singer by herself*, Boston-New York, Houghton Mifflin, 1916, p. 27.

²⁴ La cronologia delle rappresentazioni del Metropolitan è accessibile *online* all'indirizzo <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm> (verificato il 19 maggio 2012). Tutti gli interpreti citati da Farrar hanno cantato al fianco di Calvé in *Carmen* a New York, ma mai a Boston; casomai, se ha assistito alla recita dell'8 aprile 1897, Farrar ha potuto ascoltare Jean Lassalle nella parte di Escamillo.

²⁵ HENRY C. LAHEE, *Grand opera singers of to-day*, new revised edition, Boston, The Page Company, 1922, p. 83.



Geraldine Farrar (Carmen) e Enrico Caruso (Don José) al Metropolitan di New York, 1914 (la Farrar fu la Carmen del Metropolitan sino al 1919). La Farrar (1882-1967) esordì (1901) al Königliches Opernhaus di Berlino in *Faust*, e comparve la prima volta al Metropolitan di New York (1906) in *Roméo et Juliette* di Gounod. Tra i suoi ruoli più amati: Carmen, Tosca, Mimi, Butterfly, Manon (Massenet). Partecipò alle prime assolute di *Suor Angelica* di Puccini, *Amica* di Mascagni, *Madame Sans-Gêne* (Caterina Hubscher) di Giordano, *L'ancêtre* (Margarita) di Saint-Saëns, *Il segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari, *Clown* (Zéphirine) di Isaac de Camondo. Ebbe anche una notevole carriera cinematografica.

ma il suo scetticismo di fronte ad un paragone con Carmen fa capire che non riesce a concepire l'eroina di Bizet in termini quotidiani, e quindi anche come prostituta:

That year, too, was the American *première* of the long-awaited sequel to *Louise – Julian*, a hodge-podge of operatic efforts that brought little satisfaction to anybody concerned in it. To my surprise the repellent characterization of the gutter-girl in its last act moved some critical craniums to speculate favorably on the ultimate success of *Carmen*, should I ever attempt this rôle.²⁶

Farrar è a Monaco quando scoppia la prima guerra mondiale; gli artisti del Metropolitan che si trovano in Europa (tra cui Caruso, Emmy Destinn, Toscanini) sono radunati da Gatti-Casazza, il direttore del teatro, a Napoli, dove si imbarcano tutti sullo stesso piroscafo. Durante la traversata, Farrar studia la parte di Carmen con Toscanini; l'opera inaugura la nuova stagione il 19 novembre 1914. Nel suo secondo volume di memorie Farrar rimpiange di non essersi potuta recare in Spagna per prepararsi al ruolo, ma si consola subito sostenendo che per cantare Carmen l'istinto ed il *sex appeal* sono più importanti del lavoro di composizione del personaggio:

Banal though this explanation may read, I always felt that when Carmen dashes onto the stage, her appearance alone must be so exciting and magnetic that every man will edge forward on his chair and scheme how to venture past the stage-door Minotaur with his orchids! She is so frankly physical, so insouciant, careless and cruel in the natural pursuit of her quarry and subsequent gratification of her senses to satiety, it should give no one a headache to compose a mental composition of so elemental a creature. But I have heard some eminent prima donnas remark the need of cerebral application to the study of this ardent gypsy, hence I offer the observation.²⁷

Nel segno di Carmen la fama di Farrar compie un salto di qualità: la diva debutta nel cinema nei panni della zingara, diretta da Cecil B. De Mille (*Carmen*, 1915, ovviamente muto). Il film di De Mille stimola una risposta della concorrenza (*Carmen* di Raul Walsh con Theda Bara, oggi perduto) e una parodia di Charlie Chaplin (*Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen*, con Edna Purviance); per Farrar è l'inizio di una carriera parallela a Hollywood. Le impressioni che Farrar deve avere prodotto nel pubblico sono esattamente agli antipodi di quelle suscitate da Galli-Marié trent'anni prima: la sua è una Carmen seduttrice, civettuola, conforme all'immaginario erotico maschile (che certo è molto cambiato); una Carmen che non rimanda agli strati più bassi della società contemporanea ma anzi invita all'evasione, alla fantasticheria esotica.

Farrar si ritira dalle scene nel 1922. Nel 1921 il Metropolitan ha ingaggiato una nuova star: è un segno dei tempi che gli Stati Uniti si accaparrino una gloria della defunta Austria-Ungheria, il soprano moravo Maria Jeritz, primadonna della Hofoper, Kammersängerin imperiale e regina, devota agli Asburgo. Jeritz è dotata, come Farrar,

²⁶ FARRAR, *The story of an American singer* cit., p. 109.

²⁷ GERALDINE FARRAR, *Such sweet compulsion. The autobiography of Geraldine Farrar*, New York, The Grey-stone Press, 1938, p. 138.

di grande fascino e di una presenza scenica esuberante, ma basta confrontare le memorie delle due artiste per rendersi conto che, mentre Farrar è ossessionata dal *glamour* che irradiano la sua persona e il Metropolitan, Jeritza, vissuta al centro della cultura musicale mitteleuropea, dimostra un maggiore spessore intellettuale. Infatti apprezza e difende i compositori del suo tempo (i decadenti Zemlinsky, Schreker e Korngold, il suo conterraneo Janáček); è consapevole degli svantaggi dello *star system* e tesse l'elogio delle compagnie di canto stabili europee; come Calvé, non ha paura di interpretare personaggi sgradevoli, e per *Mona Lisa* di Max von Schillings studia dal vero delle malate di mente, come aveva fatto Calvé per *Hamlet* di Thomas.²⁸

Grazie alla presenza di Jeritza, il Metropolitan darà *Die tote Stadt* e *Violanta* di Korngold, *Jenůfa* di Janáček, *Die ägyptische Helena* di Strauss e due operette di Franz von Suppé. Ma per potere essere consacrata come nuova regina del Metropolitan, dopo Calvé e Farrar, Jeritza non può esimersi, nel 1928, dal cantare *Carmen*. Se si eccettuano Wagner e Suppé, è l'unica opera precedente al 1890 in cui si esibisce a New York, ed insieme a *Thaïs* di Massenet, anch'essa ereditata da Farrar, l'unica opera francese.

Nonostante i recitativi ed il *divertissement*, *Carmen*, priva di una dimensione storica o epica, non è mai stata un *grand-opéra*. Ma al Metropolitan è diventata una *grand opera*, nella più ampia accezione anglosassone, anzi, la *grand opera* per eccellenza, in cui il teatro dà prova delle proprie risorse e le primedonne del loro carisma a beneficio di una sala immensa: l'atmosfera raccolta ed il palcoscenico angusto dell'Opéra-Comique sono distanti anni luce.²⁹

Grand Opera è anche il titolo inglese di un romanzo del 1939 di Vicki Baum, *Die grosse Pause*,³⁰ anche se verosimilmente la scelta dell'editore britannico che lo tradusse in piena seconda guerra mondiale mirava a provocare un'associazione immediata con l'opera più popolare della scrittrice, *Menschen im Hotel*, noto internazionalmente come *Grand Hotel*. Steven Huebner³¹ ha segnalato l'interessante romanzo *Signora: a Child of the Opera House* (1902) del critico Gustav Kobbé, che porta il lettore dietro le quinte di una *Carmen* al Metropolitan all'inizio del secolo, e nel quale Emma Calvé appare sotto il nome di Caravé. *Die grosse Pause* è il racconto corale di una recita di *Carmen* al Metropolitan nel 1939, e merita di essere preso in considerazione perché Vicki Baum è più di un'autrice di romanzi rosa. Nata nel 1888 (un anno dopo Jeritza)

²⁸ MARIA JERITZA, *Sunlight and song. A singer's life*, traduzione di Frederick H. Martens, New York-London, Appleton, 1924. Un profilo di Jeritza è in WILLIAM ARMSTRONG, *The romantic world of music*, New York, Dutton, 1922, pp. 197-211.

²⁹ Per le testimonianze iconografiche e la *mise en scène* della prima rappresentazione di *Carmen* si veda EVAN BAKER, *The scene designs for the first performances of Bizet's «Carmen»*, «19th-Century Music», XIII/3, 1990, pp. 230-242. I bozzetti di Joseph Urban del 1923 per *Carmen* al Metropolitan sono conservati alla Rare Book and Manuscript Library della Columbia University di New York ed in parte accessibili all'indirizzo <<http://www.columbia.edu/cu/lweb/eresources/archives/rbml/urban/html/proj-13594-gallery.html>> (verificato il 19 maggio 2012).

³⁰ *Die grosse Pause* viene pubblicato nel 1939 a Colonia da Kiepenheuer & Witsch, ma non si vede come avrebbe potuto circolare nel Reich hitleriano. Nel 1941 viene riedito, sempre in tedesco, da Bermann-Fischer, a Stoccolma. In italiano: *Intervallo d'opera*, traduzione di Aldo Ferrari, Milano, Mondadori, 1948.

³¹ HUEBNER, *La princesse paysanne du Midi* cit.

in una famiglia ebraica viennese, studia arpa al Conservatorio ed è un'assidua frequentatrice della quarta galleria della Hofoper (da queste esperienze di adolescenza trarrà spunto per il romanzo *Der Eingang zur Bühne*);³² suona nel Wiener Konzertverein sotto la direzione del giovane Bruno Walter; arpista all'opera di Darmstadt, si innamora del direttore Richard Lert, che sposa e che segue (avendo però smesso di suonare) nella sua carriera nei teatri di Kiel, Hannover e, dopo la prima guerra mondiale, Mannheim. A partire dal 1926 la coppia è a Berlino: lei lavora per l'editore Ullstein, lui dirige alla Staatsoper. Nel 1931 Baum si reca a Los Angeles, passando da New York (dove il cognato Ernst Lert è regista al Metropolitan), per contribuire all'adattamento cinematografico di *Grand Hotel*; l'anno successivo decide di trasferirsi definitivamente in America con la famiglia, mentre la Germania sprofonda nel baratro. Nei suoi ricordi³³ Baum racconta con entusiasmo del clima di rinnovamento artistico che ha respirato all'Opera di Hannover all'inizio degli anni Venti, e di cui erano artefici Lert, il regista Hanns Niedecken (che sarà al Metropolitan tra il 1931 e il 1933, dopo di che ritornerà in patria e si metterà al servizio del regime) e il coreografo svizzero Max Terpis. La danzatrice Mary Wigman visita Amburgo con la sua compagnia; Lert e Niedecken sono tra i primi a seguire Oskar Hagen sul terreno della riscoperta delle opere di Händel; i loro allestimenti sono al passo con l'universo visivo delle avanguardie storiche e «precursori della Bayreuth attuale» (Baum ha chiaramente in mente Wieland Wagner); Lert sceglie i cantanti anche in base al fisico e Terpis li educa alla padronanza del corpo (alle sue lezioni, aperte a tutti gli interessati, partecipa anche Baum). Viceversa, Baum è indignata dal conservatorismo di Mannheim, che paragona al Metropolitan del secondo dopoguerra:

In Hanover we had been living, breathing, swimming in Expressionism. In Mannheim, Lert, the reformer, found himself thrown back many years to opera as it had been before war and revolution, before Mahler's ideas had taken hold. (Apropos of this, it is incomprehensible to me that the New York Metropolitan Opera audiences, as well as the management, insist on similarly prehistoric productions, untouched by the new imaginative creativeness of ballet and musical comedy.)³⁴

A difesa del Metropolitan degli anni Trenta bisogna dire che, se non era aperto alle avanguardie, almeno aveva recepito la lezione di Mahler, grazie alla presenza di due viennesi, il regista Wilhelm von Wymetal e lo scenografo Joseph Urban.

In *Die grosse Pause* il direttore del Metropolitan è un italiano, come Gatti-Casazza; il direttore chiamato a dirigere *Carmen* nel romanzo è francese, come Louis Hassel-

³² In italiano *La via del palcoscenico*. Ne esistono due traduzioni, entrambe uscite nel 1934: una di Alfredo Pitta per Mondadori, ed una, probabilmente pirata ma che batte l'altra sul tempo, di Mario Benzi per le edizioni Mediolanum.

³³ Che appaiono postumi, prima in tedesco (*Es war alles ganz anders. Erinnerungen*, Berlin, Ullstein, 1962), poi in inglese, lingua che Baum aveva adoperato per i suoi ultimi romanzi (*It was all quite different. The memoirs of Vicki Baum*, New York, Funk & Wagnalls, 1964; l'edizione britannica si intitola *I know what I'm worth*). Baum era morta nel 1960.

³⁴ BAUM, *It was all quite different* cit., p. 250.



Maria Jeritza, Carmen al Metropolitan, dove vestì i panni della fatale gitana dal 1928 al 1931; fu inoltre a New York la prima Jenůfa (1824), la prima Violanta (1926) e la prima Helena (*Die ägyptische Helena*; 1928). La Jeritza (Jedlizka; 1887-1982) esordì a Olmütz (1910) in *Lohengrin* (Elsa). Partecipò alle prime assolute di *Ariadne auf Naxos* (prima e seconda versione) e *Die Frau ohne Schatten* (Imperatrice) di Strauss, alla prima viennese di *Die tote Stadt* (Marietta) di Korngold e alla prima assoluta di *Der Kuhreigen* di Wilhelm Kienzl. Di particolare importanza la sua partecipazione alla prima rappresentazione viennese di *Jenůfa* (1918); nella capitale asburgica era già stata (1913) la prima Minnie.

mans, a cui il Metropolitan affidava le opere francesi; Carmen è un soprano ceco, come Maria Jeritza. Gatti-Casazza, Hasselmans e Jeritza, però, appartengono a una stagione che nel 1939 è già conclusa (Jeritza lascia il Metropolitan nel 1932, Gatti-Casazza nel 1935, Hasselmans nel 1936), e sarebbe sbagliato leggere *Die grosse Pause* come un romanzo a chiave. Piuttosto, in questo allestimento immaginario di *Carmen* è interessante la dialettica tra generazioni, culture ed idee di teatro diverse. I due europei del cast sono a fine carriera: la primadonna Kati Lanik manca il Do acuto nel finale dell'atto secondo (Do che le Carmen soprano rubano a Mercédès) ed arriva senza voce alla fine dell'opera; il baritono Bhakaroff fa abbassare di un semitono i *couplets* di Escamillo, cerca invano di nascondere la propria quasi completa cecità e muore dopo essere stato colto da malore in scena (come, nella realtà, Armand Castelmarty). Relitti di due stati scomparsi, l'Austria-Ungheria e la Russia zarista, i due cantanti incarnano il declino del vecchio continente. Sono giovani e nordamericani don José e Micaëla; entrambi, però, hanno come maestri degli europei: quella di lui è la suggeritrice, un tempo celebre soprano wagneriano; lei è allieva di Bhakaroff, ed in procinto di sposarlo. Giovane, americano e presuntuoso è il basso-baritono interprete di Zuniga, che nell'atto quarto sostituisce Bhakaroff (senza bisogno di essere sostituito a sua volta, perché se si opta per il *divertissement* Zuniga non prende parte alla scena iniziale dell'atto). Il regista, invece, il dottor Mayer, è giovane ed europeo: un ebreo tedesco che ha perso un fratello nel pogrom della Notte dei Cristalli.

Al tempo di Calvé all'Opéra-Comique la diva rappresentava la novità e la *mise en scène* la tradizione: quasi cinquant'anni dopo, i ruoli si sono invertiti. Kati Lanik è un esempio di primadonna itinerante che porta con sé la propria visione del personaggio ed i propri costumi, indifferente alla concezione d'insieme dello spettacolo e recalcitrante alle prove, del resto praticamente inesistenti. Il romanzo suggerisce una continuità tra la sua interpretazione di Carmen ed il suo modo di essere: in questo c'è, da parte dell'autrice, il compiacimento letterario del gioco intertestuale, ma c'è anche un'osservazione di costume. La primadonna tipica, fa capire Baum, ha in comune più di un tratto con la protagonista di Bizet: la superstizione, l'esibizionismo e la tendenza a flirtare per cavarsi d'impiccio in ogni frangente. Non è un caso, allora, se un altro cavallo di battaglia di Kati Lanik (nonché di Jeritza e Bellincioni) è *Salome*: la principessa di Giudea, *performer* ed essere amorale (ma per colpa dell'ambiente in cui vive) che si serve senza ritegno del proprio *sex appeal*, è suscettibile di un parallelo con l'artista lirica. Il metateatro è poi esplicito in *Tosca*, opera cara a Kati Lanik come a Jeritza e Farrar.

Il dottor Mayer vuole svecchiare la prassi teatrale, imprimendo movimento alle masse corali, scegliendo cantanti fisicamente credibili, rifuggendo da una gestualità eccessiva, adoperando antinaturalistiche luci colorate e scenografie simboliche. I suoi sforzi, naturalmente, sono frustrati:

Il modo di muoversi di Carmen, i suoi costumi vecchi e la sua recitazione manierata costituivano il punto vulnerabile della sua nuova e moderna messa in scena. Le sigaraie non avevano rispettato le sue disposizioni e si erano messe lungo la ribalta con gli occhi fissi sulla bacchet-

ta di Colin, invece di giocare, di bisticciare e di muoversi. Il cambiamento di luce dal giallo al verde non era avvenuto al giusto momento drammatico, ma alcuni minuti troppo presto³⁵.

Il dottor Meyer, e con lui Vicki Baum, ha però un limite. Se mette giustamente in discussione la tradizione interpretativa, non si interroga sulla redazione dell'opera che maneggia, la *vulgata* segnata dagli interventi di Guiraud, e nemmeno prende in considerazione l'ipotesi di Mérimée. Ciò è evidente dal fatto che nel romanzo della Baum si dice, anche da parte della voce narrante, che l'atto terzo di *Carmen* è ambientato nei Pirenei. In effetti, uno spettatore della versione dell'opera con i recitativi potrebbe pensare (ed in molti lo avranno pensato) che i contrabbandieri si muovano sul confine con la Francia; meno ovvio, se non si sono letti i dialoghi parlati del libretto o il racconto di Mérimée, ricordarsi che la Spagna ha un confine terrestre con il possedimento britannico di Gibilterra, e che tra Gibilterra e Siviglia si erge la Cordigliera Betica.

Epilogo: Berlino Est

Dove non si spinge il dottor Mayer di *Die grosse Pause* si spingerà dieci anni dopo un geniale regista austro-tedesco, non nella capitalista New York, ma nel settore sovietico di Berlino. Alla Komische Oper Walter Felsenstein persegue il suo ideale di teatro musicale, dal quale sono banditi il puro intrattenimento e il divismo, e nel quale è richiesto agli interpreti di fare in modo che ogni loro azione, compreso l'atto stesso del cantare, appaia come necessaria (si sente l'eredità di Stanislavskij). I testi delle opere vengono sottoposti a un lavoro critico, e Felsenstein decide di presentare la versione originale, «realista», di *Carmen*, liberata dalle incrostazioni che il sentimentalismo «borghese» vi ha depositato per addomesticarla: via, dunque, i recitativi di Guiraud, e via la traduzione tedesca in circolazione, troppo leziosa, che Felsenstein sostituisce con una propria.³⁶ Il 4 gennaio 1949, lontana dallo sfavillio del Metropolitan, tra le macerie della guerra, *Carmen* si riavvicina alla concezione di Bizet, grazie ad un uomo che sa guardare oltre i confini dell'universo autoreferenziale del teatro d'opera. Non è il primo allestimento in assoluto della versione con i dialoghi al di fuori dell'Opéra-Comique, ma è un allestimento che fa epoca. Quindici anni dopo, Fritz Oeser si pone nel solco di Felsenstein con la sua edizione di *Carmen*, che, pur essendo filologicamente disastrosa, ha il merito di scuotere dal torpore della routine i teatri occidentali.³⁷ Ma questa è un'altra storia.

³⁵ BAUM, *Intervallo d'opera* cit., pp. 89-90.

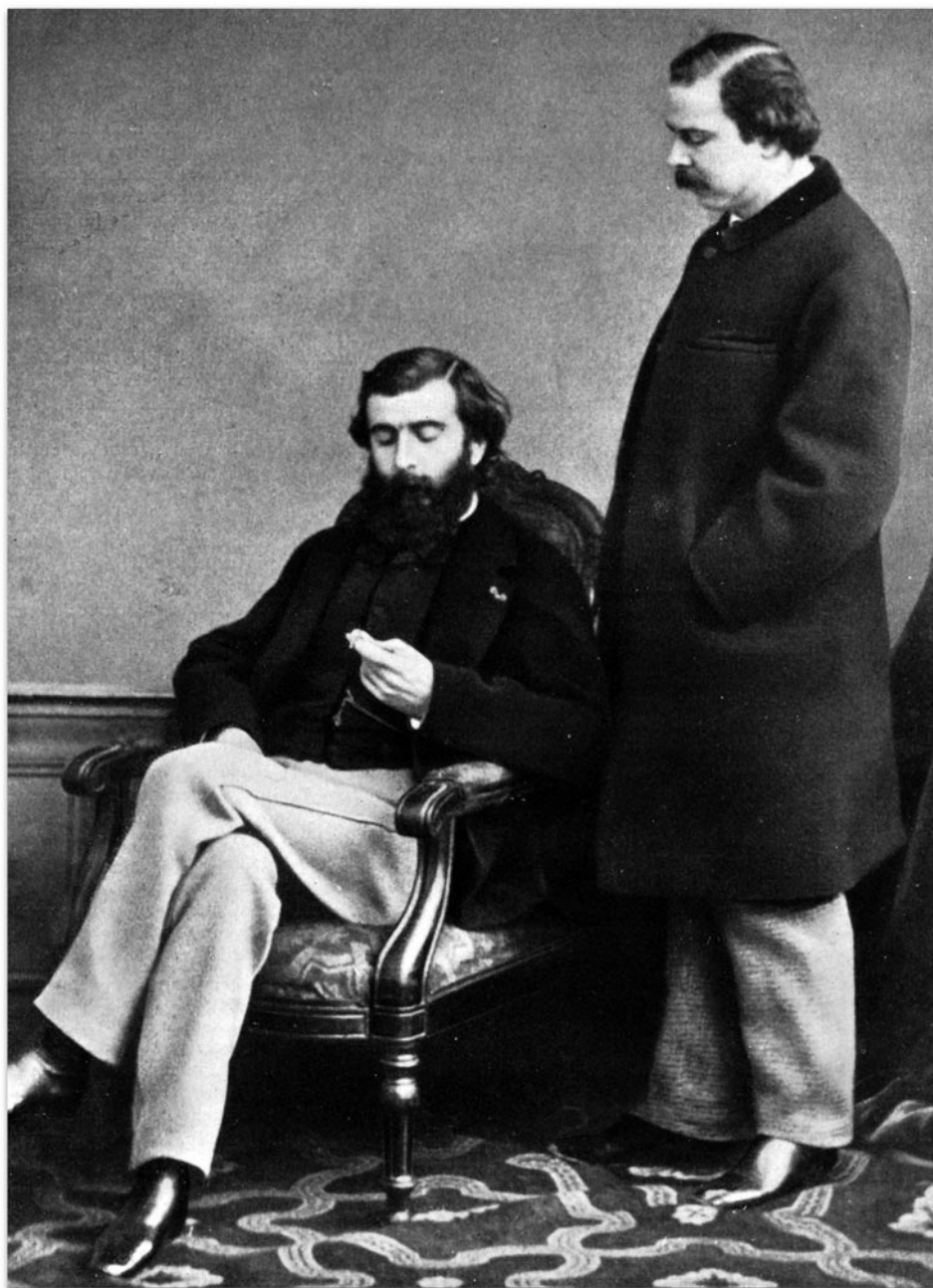
³⁶ Ho utilizzato *The music theatre of Walter Felsenstein. Collected articles, speeches and interviews by Walter Felsenstein and others*, a cura di Peter Paul Fuchs, London, Quarter Books, 1975, in cui tra l'altro sono tradotte le note di Felsenstein alle sue *Carmen* del 1949 e del 1972 (la seconda basata sull'edizione Oeser della partitura).

³⁷ GEORGES BIZET, *Carmen*, kritische Neuausgabe nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative von Fritz Oeser, deutsche Übertragung der Originalfassung von Walter Felsenstein, Kassel, Alkor, 1964. Su questa edizione si veda WINTON DEAN, *The True «Carmen»?*, «Musical Times», CVI/1473, 1965, pp. 846-855; rist. riv. in Id., *Essays on Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 281-300.

CARMEN

Libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Ludovic Halévy (1833-1908) e Henri Meilhac (1831-1897), i librettisti di *Carmen*. Insieme, Meilhac e Halévy scrissero per Offenbach *La belle Hélène*, *Barbe-Bleue*, *La vie parisienne*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *La Périochole*, *Les brigands*, *La boulangère a des écus*. Sempre per Offenbach, Halévy scrisse da solo *Ba-ta-clan* e (con Hector Crémieux) *Orphée aux Enfers*; e Meilhac (con Crémieux) *La chanson de Fortunio*. A Meilhac si deve (con Philippe Gille) il libretto di *Manon* di Massenet.

Carmen, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Rappresentato all'Opéra-Comique di Parigi poco meno di cinquanta volte a partire dal 3 marzo 1875, ma senza ottenere un vero consenso, il capolavoro di Bizet è divenuto un titolo di riferimento sin dalla prima rappresentazione all'estero, alla Hofoper di Vienna, dove venne ammirato da una moltitudine di compositori, intellettuali e artisti fra i più qualificati di allora.

Tuttavia *Carmen*, così com'era stata concepita dall'autore, non ha goduto di particolare fortuna nemmeno nei decenni seguenti, poiché una lunga serie di manipolazioni e travisamenti ne hanno infelicemente accompagnato la complessa storia della ricezione, e tuttora condizionano le scelte degli esecutori. L'allestimento della prima assoluta proponeva un'opera largamente in prosa – con dialoghi parlati molto estesi alternati alle sezioni intonate, sovente come musiche di scena – e venne curato dallo stesso autore, che in tre mesi di prove apportò molti tagli e cambiamenti alla partitura originaria. Questi e altri ripensamenti trovarono poi riflesso nella riduzione per canto e pianoforte che l'editore Choudens pubblicò appena pochi giorni dopo la *première*.¹ Nella stagione autunnale dello stesso anno *Carmen* fu inserita nei cartelloni operistici viennesi dove, secondo tradizione, non venivano accettati *opéras-comiques*. Poco prima di morire (il decesso ebbe luogo il 3 giugno 1875), Bizet aveva firmato un contratto con il teatro austriaco per musicare le parti recitate del libretto, ma del compito si dovette occupare l'amico Ernest Guiraud che, oltre a comporre i recitativi per l'imminente ripresa, curò la prima edizione a stampa della partitura, licenziata nel 1877.² A dispetto della sua vera natura ibrida di *opéra-comique*, la veste finale che Guiraud diede al lavoro, trasformato in sfarzoso *grand-opéra* – concezione quanto più lontana dagli intendimenti dell'autore –, contribuì a portare *Carmen* sulle ribalte dei palcoscenici di tutto il mondo, dove si affermò entro poco tempo come uno dei titoli più popolari dell'intero repertorio.

¹ *Carmen / opéra comique en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée / poème de H. Meilhac et L. Halévy / musique de Georges Bizet / partition chant et piano arrangée par l'auteur*, Paris, Choudens père et fils, 1875.

² GEORGES BIZET, *Carmen*, Paris, Choudens père et fils, [1877]; Guiraud vi inserì un ampio balletto nell'atto quarto, su musiche dello stesso Bizet. Una seconda edizione con i recitativi musicati, ma senza danze, fu curata da Kurt Soldan (GEORGES BIZET, *Carmen*, Leipzig, Peters, s. d. [ma 1920]; rist. New York, Dover, 1989).

Il testo adottato per questa edizione di *Carmen* è il libretto della *première* parigina,³ del quale è stata conservata la disposizione metrica originaria, con i versi differenzialmente rientrati secondo la loro lunghezza e con i dialoghi in prosa⁴ senza rientri e con i paragrafi giustificati. Abbiamo corretto tacitamente i refusi più evidenti a livello metrico e testuale,⁵ parole e versi non intonati sono resi in grassetto e color grigio nel testo, mentre le discrepanze tra libretto e partitura d'orchestra⁶ (in particolar modo le didascalie) sono state segnalate con numeri romani posti in apice; per le note corrispondenti alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.⁷

ATTO PRIMO	p. 51
ATTO SECONDO	p. 85
ATTO TERZO	p. 115
ATTO QUARTO	p. 136
APPENDICI:	
	<i>L'orchestra</i> p. 149
	<i>Le voci</i> p. 151

³ CARMEN / *opéra-comique en quatre actes / tiré de la nouvelle de / Prosper Mérimée / par / H. MEILHAC et LUD. HALÉVY / musique de / GEORGES BIZET / [fregi] / Paris / Michel Lévy Frères Éditeurs / M.DCCC.LXXV. Ringraziamo, per la collaborazione, Emanuela Grimaccia e Franco Pulcini (che ha concesso il permesso di utilizzare la traduzione italiana impiegata nella recente produzione scaligera di *Carmen*, 2009-2010, che abbiamo adattato al libretto originale con qualche necessario intervento).*

⁴ Secondo la tradizione dell'*opéra-comique*, i dialoghi in prosa del libretto non sono cantati, bensì solo parlati sulla scena, di solito sul silenzio dell'orchestra, talora su un sottofondo strumentale (*mélodrames*).

⁵ Abbiamo lasciato nel testo, e corretto in nota, l'identità di uno dei luogotenenti, Andrès, che in origine era fra i corteggiatori delle gitane nel secondo e quarto atto, e la definizione «LE LIEUTENANT» che compare nel libretto invece del nome proprio «ZUNIGA», utilizzato in partitura.

⁶ Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sull'edizione critica della partitura d'orchestra GEORGES BIZET, *Carmen. Opéra comique en quatre actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée par Henri Meilhac et Ludovic Halévy, texte établi par Josef Heinzelmann, édition critique d'après la partition chant et piano arrangée par l'auteur par Robert Didion*, Mainz, Schott, 1992; nuova edizione in formato tascabile: Mainz, Eulenburg, 2003¹. La «partition» alla quale si riferisce il curatore, di importanza fondamentale e gravemente trascurata nell'edizione 'critica' licenziata da Fritz Oeser (GEORGES BIZET, *Carmen. Kritische Neuauflage nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative von Fritz Oeser, deutsche Übertragung der Originalfassung von Walter Felsenstein*, Kassel, Alkor, 1964), è lo spartito edito nel marzo del 1875 sotto la diretta responsabilità dell'autore (cfr. nota 1). Sulla questione, e sulle varie edizioni più o meno filologiche di questo capolavoro, si tenga soprattutto in conto l'opinione di WINTON DEAN, *The True «Carmen»?*, «Musical Times», CVI/1473, 1965, pp. 846-855; rist. riv. in ID., *Essays on Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 281-300.

⁷ Nella guida all'opera ogni esempio musicale è identificato mediante il numero chiuso di appartenenza e quello di battuta; le tonalità maggiori sono contraddistinte dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori, e con l'aggiunta di eventuali alterazioni); la freccia indica modulazioni.

CARMEN

Opéra-comique en quatre actes
tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée
par Henri Meilhac et Ludovic Halévy

Musique de Georges Bizet

Personnages

DON JOSÉ [Ténor]	MM. Lhérie
ESCAMILLO [Baryton]	Bouhy
LE DANCAÏRE [Ténor]	Potel
LE REMENDADO [Ténor]	Barnolt
MORALÈS, <i>brigadier</i> [Baryton]	Duvernoy
ZUNIGA, <i>lieutenant</i> [Basse]	Dufriche
LILLAS PASTIA [rôle parlé]	Nathan
UN GUIDE [rôle parlé]	Teste
CARMEN [Mezzo-soprano]	M ^{mes} Galli-Marié
MICAËLA [Soprano]	Chapuy
FRASQUITA [Soprano]	Ducasse
MERCÉDÈS [Soprano]	Chevalier

En Espagne, vers 1820

CARMEN

Opéra-comique in quattro atti
tratto dal racconto di Prosper Mérimée
da Henri Meilhac e Ludovic Halévy
traduzione italiana di Maria Teresa Giaveri

Musica di Georges Bizet

Personaggi

DON JOSÉ	Tenore
ESCAMILLO	Baritono
IL DANCAIRO	Tenore
IL REMENDADO	Tenore
MORALES, <i>brigadiere</i>	Baritono
ZUNIGA, <i>luogotenente</i>	Basso
LILLAS PASTIA	ruolo parlato
UNA GUIDA	ruolo parlato
CARMEN	Mezzosoprano
MICAELA	Soprano
FRASQUITA	Soprano
MERCEDES	Soprano

L'azione si svolge in Spagna, intorno al 1820

ACTE PREMIER

ATTO PRIMO

Une place à Séville. – A droite, la porte de la manufacture de tabac. – Au fond, face au public, pont praticable traversant la scène dans toute son étendue. – De la scène on arrive à ce pont par un escalier tournant qui fait sa révolution à droite au-dessus de la porte de la manufacture de tabac. – Le dessous du pont est praticable. – A gauche, au premier plan, le corps-de-garde. – Devant le corps-de-garde, une petite galerie couverte, exhaussée de deux ou trois marches; près du corps-de-garde, dans un râtelier, les lances des dragons avec leurs banderolles jaunes et rouges.¹

Una piazza a Siviglia. A destra, la porta della manifattura di tabacco. In fondo, di fronte al pubblico, un ponte praticabile che attraversa la scena in tutta la sua larghezza. Dalla scena si arriva a questo ponte mediante una scala che gira a destra sotto la porta della manifattura. La parte sottostante il ponte è praticabile. A sinistra, in primo piano, il corpo di guardia. Davanti al corpo di guardia una piccola galleria coperta, alla quale si accede mediante due o tre scalini; presso il corpo di guardia, in una rastrelliera, le lance dei dragoni con le loro bandiere gialle e rosse.

¹ «Au milieu une fontaine. – Au fond un» – «Al centro una fontana. Al fondo».

¹ *Prélude. Allegro giocoso* – $\frac{2}{4}$, La-Fa-La; *Andante moderato* – $\frac{3}{4}$, re.

Il preludio orchestrale, articolato in un rondeau con ritornello e due episodi in La maggiore più un breve e sconcertante episodio modulante in re minore, esemplifica con mirabile economia di mezzi musicali la straordinaria maestria dell'autore nel delineare subito la cifra espressiva dell'intero lavoro – un violento dramma passionale sullo sfondo di una Spagna ricreata con colori sgargianti – e presenta al contempo alcuni dei principali motivi ricorrenti. Il tema d'apertura anticipa quasi letteralmente il festoso corteo che nel finale dell'opera accompagna il trionfale ingresso della *cuadrilla* nella *plaza de toros* di Siviglia,

ESEMPIO 1a (Prélude, bb. 1-4)

Allegro giocoso

Ott.
Fl.
Ob.
VI. I
Cl.
VI. II

ff

mentre gli accordi *ben ritmati* degli ottoni introducono come secondo episodio del rondeau il tema del ritornello dei *couplets* intonati dal *toreador* Escamillo nell'atto secondo, una musica fatua ed elegante.

ESEMPIO 1b (bb. 55-77)

VI. I-II
Vle
Vlc.

p

Una nuova e sconvolgente sezione irrompe infine per introdurre, in un'atmosfera fattasi tragica, un tema cromatico discendente eseguito da clarinetto, fagotto, cornetta e violoncelli sul nervoso *tremolo* di violini e viole. Basato sull'intervallo di seconda eccedente, peculiare della scala andalusa (la regione della protagonista), e associato alla fatale influenza di Carmen su José, il motivo viene più volte ripetuto in un vigoroso crescendo orchestrale che culmina su un brutale accordo di settima diminuita:

SCÈNE PREMIÈRE

(MORALES, MICAËLA, soldats, passants. Au lever du rideau, une quinzaine de soldats, dragons du régiment d'Almanza^{II} sont groupés devant le corps-de-garde. Les uns assis et fumant, les autres accoudés sur la balustrade de la galerie. Mouvement de passants^{III} sur la place. Des gens pressés, affairés, vont, viennent, se rencontrent, se saluent, se bousculent, etc.)

CHŒUR

Sur la place²
chacun passe,
chacun vient, chacun va;
drôles de gens que ces gens-là.

MORALES^{IV}

À la porte du corps-de-garde,
pour tuer le temps,
on fume, on jase, l'on regarde
passer les passants.

SCENA PRIMA

(MORALES, MICAELA, soldati, passanti. All'alzarsi del sipario una quindicina di soldati, dragoni del reggimento di Almanza, sono raggruppati davanti al corpo di guardia. Alcuni sono seduti e fumano, altri sono appoggiati alla balaustra della galleria. Movimento di passanti sulla piazza. Gente frettolosa, indaffarata che va, viene, si incontra, si saluta, si urta, ecc.)

CORO

Sulla piazza
ognun passa,
c'è chi vien, c'è chi va;
che strana gente, quella là!

MORALES

Sulla porta del corpo di guardia,
per ammazzare il tempo,
si fuma, si commenta, si guarda
passare i passanti.

segue nota 1

ESEMPIO 1c (bb. 121-130)

^{II} «le brigadier Moralès et les soldats sont groupés devant le corps de garde.» – «il brigadiere Morales e i soldati sono raggruppati davanti al corpo di guardia».

^{III} «promeneurs» – «gente che passeggia».

² n. 1. Scène et chœur. Allegretto – G, Sib.

Introdotta da delicati disegni di archi e legni sopra un pedale di dominante, il coro iniziale ritrae su ritmi marcati un annoiato gruppo di soldati intento a osservare il chiososo brulicare di una folla a passeggio:

ESEMPIO 2a (n. 1, bb. 20-23)

p légèrement

Sur la pla- ce cha-cun pas- se. Cha-cun vient, cha-cun va; _____

^{IV} Aggiunta: «(nonchalamment)» – «(con noncuranza)».

REPRISE DU CHŒUR

Sur la place
chacun passe,
chacun vient, chacun va;
drôles de gens que ces gens-là.

(*Depuis quelques minutes Micaëla est entrée. Jupe bleue, nattes tombant sur les épaules, hésitante, embarrassée, elle regarde les soldats, avance, recule, etc.*)³

MORALÈS (*aux soldats*)

Regardez donc cette petite
qui semble vouloir nous parler;
voyez, elle tourne, elle hésite.

CHŒUR

A son secours il faut aller.

MORALÈS (*à Micaëla*)^{VI}

Que cherchez-vous, la belle?

MICAËLA

Je^{VII} cherche un brigadier.

RIPRESA DEL CORO

Sulla piazza
ognuno passa,
c'è chi vien, c'è chi va;
che strana gente, quella là!

(*Da qualche minuto è entrata Micaela. Gonna turchina, trecce sulle spalle – esitante, imbarazzata, guarda i soldati, avanza, retrocede, ecc.*)

MORALES (*ai soldati*)

Guardate un po' quella piccina
che sembra volerci parlare;
vedete! gira... esita...

CORO

Al suo soccorso bisogna andare!

MORALES (*a Micaela*)

Che cercate, bella mia?

MICAELA

Cerco un brigadiere.

^v «Entrée de Micaëla» – «Entrata di Micaela».

³ Con l'uscita in scena della giovane Micaëla, accompagnata da un inquieto motivo cromatico dei legni, il clima si anima subito e prende l'avvio un'ampia sezione centrale costruita intorno a un esteso vagare tonale cadenzato da oasi melodiche ben riconoscibili. Dapprima Moralès, già distintosi per baldanza dall'assonnata compagnia, osservata l'avvenenza della ragazza (*Animez un peu* – la→Mi), le spiega *con galanteria* sopra un gioioso temino marziale, ripreso poco dopo dal coro (*Même mouvement* – $\frac{2}{4}$, Mi), che il suo José arriverà con il prossimo cambio della guardia:

ESEMPIO 2b (bb. 93-101)

Même mouv.t

pp léger, mais bien rythmé

Moralès Il y se - ra _____ quand la gar - de mon - tan - te rem -

pla - ce - ra la gar - de de - scen - dan - - - - - - - - te

Quindi invita la giovane a trattenerli con loro nell'attesa, sfoggiando accenti galanti che lasciano ben intravedere lo scopo erotico della sua gentilezza, una prospettiva che esalta anche i suoi commilitoni (*Un peu retenu* – do#→si); ma a dispetto dell'età, Micaëla si rivela decisa e perspicace e, dopo aver rifiutato gl'inviti sul medesimo motivo marziale del corteggiatore, si dilegua sopra agili volate dell'orchestra (*Un peu plus vite* – Mi-Sol) mentre i soldati si rimettono a guardare pigramente i passanti (*r. Tempo. Allegretto* – c, Sib).

^{VI} Aggiunta: «*galamment*» – «con galanteria».

^{VII} «*(simplement) / Moi, je*» – «con semplicità) / Io?».

MORALÈS

Je suis là,
voilà!

MICAËLA

Mon brigadier, à moi, s'appelle
don José... le connaissez-vous?

MORALÈS

José^{viii} nous le connaissons tous.

MICAËLA

Est-il^{ix} avec vous, je vous prie?

MORALÈS

Il n'est pas brigadier dans notre compagnie.

MICAËLA (*désolée*^x)

Alors il n'est pas là.

MORALÈS

Non, ma charmante, il n'est pas là,
mais tout à l'heure il y sera.

Il y sera quand la garde montante
remplacera la garde descendante.

TOUS

Il y sera quand la garde montante
remplacera la garde descendante.

MORALÈS^{xi}

Mais en attendant qu'il vienne,
voulez-vous, la belle enfant,
voulez-vous prendre la peine
d'entrer chez nous un instant?

MICAËLA

Chez vous!

LES SOLDATS

Chez nous.

MICAËLA^{xii}

Non pas, non pas.
Grand merci, messieurs les soldats.

MORALÈS

Entrez sans crainte, mignonne,
je vous promets qu'on aura,
pour votre chère personne,
tous les égards qu'il faudra.

MORALES

Son qua...
eccomi!

MICAELA

Il mio brigadiere si chiama
don José. Lo conoscete?

MORALES

José? Lo conosciamo tutti.

MICAELA

È con voi, per favore?

MORALES

Non è brigadiere nella nostra compagnia.

MICAELA (*delusa*)

Allora non c'è.

MORALES

No, non c'è, mia bella;
ma fra poco ci sarà.

Ci sarà quando la guardia che monta
sostituirà la guardia che smonta.

TUTTI

Ci sarà quando la guardia che monta
sostituirà la guardia che smonta.

MORALES

Ma, attendendo il suo arrivo,
non volete, bimba bella,
aver la compiacenza
di entrare un momento da noi?

MICAELA

Da voi!

I SOLDATI

Da noi.

MICAELA

No no, no no.
Grazie tante, signori soldati.

MORALES

Entrate senza timore, tesoro:
vi prometto che avremo
per la vostra personcina
tutti i riguardi possibili.

^{viii} «Don José».

^{ix} «(*vivement*) / Vraiment? Est-il» – «(*vivacemente*) / Davvero? È».

^x «(*désappointée*)».

^{xi} Aggiunta: «(*très galant*)» – «(*tutto galante*)».

^{xii} Aggiunta: «(*finement*)» – «(*abilmente*)».

MICAËLA

Je n'en doute pas; cependant
je reviendrai, c'est plus prudent.

(Reprenant en riant la phrase du sergent)

Je reviendrai quand la garde montante
remplacera la garde descendante.

LES SOLDATS *(entourant Micaëla)*

Vous resterez.

MICAËLA *(cherchant à se dégager)*

Non pas! non pas!

LES SOLDATS

Vous resterez.

MICAËLA

Non pas! non pas!

Au revoir, messieurs les soldats.

(Elle s'échappe et se sauve en courant)

MORALÈS

L'oiseau s'envole,
on s'en console.

Reprenons notre passe-temps,
et regardons passer les gens.

REPRISE [DU CHŒUR]

Sur la place
chacun passe,
chacun vient, chacun va;
drôles de gens que ces gens-là.

(Le mouvement des passants qui avait cessé pendant la scène de Micaëla a repris avec une certaine animation. Parmi les gens qui vont et viennent, un vieux monsieur donnant le bras à une jeune dame... Le vieux monsieur voudrait continuer sa promenade, mais la jeune dame fait tout ce qu'elle peut pour le retenir sur la place. Elle paraît émue, inquiète. Elle regarde à droite, à gauche. Elle attend quelqu'un et ce quelqu'un ne vient pas. Cette pantomime doit cadrer très-exactement avec le couplet suivant.)

MORALÈS

I

Attention! chut!^{xiii} Taisons-nous!⁴
Voici venir un vieil époux,
œil soupçonneux, mine jalouse!

MICAELA

Non ne dubito, però,
è più prudente, tornerò.

(Riprende ridendo la frase del sergente)

Tornerò quando la guardia che monta
sostituirà la guardia che smonta.

I SOLDATI *(circondando Micaela)*

Voi resterete.

MICAELA *(cercando di svincolarsi)*

No no, no no!

I SOLDATI

Voi resterete.

MICAELA

No no, no no!

Arrivederci, signori soldati!

(Sfugge e si mette in salvo correndo)

MORALES

L'uccello vola via...

Ci si consola...

Riprendiamo il nostro passatempo,
e guardiamo passare la gente.

RIPRESA [DEL CORO]

Sulla piazza
ognun passa,
c'è chi vien, c'è chi va;
strana gente, quella là!

(Il movimento dei passanti, che era cessato durante il dialogo con Micaëla, è ripreso con una certa animazione. Fra la gente che va e che viene, un vecchio signore che dà il braccio a una giovane signora... Il vecchio signore vorrebbe continuare la sua passeggiata, ma la giovane dama fa di tutto per restare nella piazza. Ella sembra emozionata, inquieta. Si guarda a destra e a sinistra. Ella aspetta qualcuno e quel qualcuno non viene. Questa pantomima deve corrispondere esattamente ai couplets che seguono)

MORALES

I

Attenzione! Sst! Silenzio!..
Ecco giungere un vecchio marito,
sguardo sospettoso, aria gelosa!...

^{xiii} Aggiunta: «(presque parlé)» – «(quasi parlato)».

⁴ n. 2. Scène et pantomime. Allegro – c, →.

Incuriosito dalla comparsa di una giovane sposa che con fare agitato cerca di sottrarsi alle attenzioni del vecchio marito, Moralès intona poi tre vivaci couplets (8, Mi) per commentare ironicamente la pantomima successiva,

il tient au bras sa jeune épouse;
l'amant sans doute n'est pas loin;
il va sortir de quelque coin.

(En ce moment un jeune homme entre rapidement sur la place^{XIV})

Ah! ah! ah! ah!

Le voilà.

Voyons comment ça tournera.

II

(Le second couplet continue et s'adapte fidèlement à la scène mimée par les trois personnages. Le jeune homme s'approche du vieux monsieur et de la jeune dame, salue et échange quelques mots à voix basse, etc...)

(Imitant le salut empressé de jeune homme)

Vous trouver ici, quel bonheur!

(Prenant l'air réchigné du vieux mari^{XV})

Je suis bien votre serviteur.

(Reprenant l'air du^{XVI} jeune homme)

Il salue, il parle avec grâce.

(Puis l'air du vieux mari^{XVII})

Le vieux mari fait la grimace;

(Imitant les mines souriantes de la^{XVIII} dame)

mais d'un air fort^{XIX} encourageant
la dame accueille le galant.

(Le jeune homme, à ce moment, tire de sa poche un billet qu'il fait voir à la dame)

Ah! ah! ah! ah!

L'y voilà.

Voyons comment ça tournera.

Si tiene al braccio la giovane sposa...
L'amante, certo, non è lontano;
verrà fuori da qualche angolino!

(A questo punto, un giovane entra rapido in piazza)

Ah! ah! ah! ah!

Eccolo là!

Si vede che succederà!

II

(Il secondo couplet continua e si adatta fedelmente alla scena mimata dai tre personaggi. Il giovanotto si avvicina al vecchio signore e alla giovane signora, saluta e scambia qualche parola a bassa voce)

(Imitando il saluto premuroso del giovanotto)

Trovarvi qui, che gioia!

(Assumendo l'aria arcigna del vecchio marito)

Servo vostro.

(Riprendendo l'aria del giovanotto)

Lui saluta, parla con grazia.

(Poi l'aria del vecchio marito)

Il vecchio marito fa la faccia scura;

(Imitando l'espressione sorridente della giovane signora)

ma, con un'aria molto incoraggiante,
la dama accoglie il corteggiatore.

(Il giovanotto, in quel momento, tira fuori di tasca un biglietto che mostra alla signora)

Ah! ah! ah! ah!

Eccolo là!

Si vede che succederà!

segue nota 4

nella quale la donna riesce con l'inganno a far pervenire un biglietto d'amore al giovane spasimante. Scritta per il baritono Edmond Duvernoy, primo interprete del personaggio, ed eseguita durante le prime trenta rappresentazioni dell'opera, la scena venne poi tagliata per non allungare eccessivamente la durata dell'atto, anche se ha l'indiscutibile vantaggio di riempire lo spazio tra la fuga precipitosa di Micaëla e l'arrivo di José e di consolidare un'immagine della piazza all'insegna della *joie de vivre*, fra corteggiamenti e pettegolezzi.

^{XIV} Aggiunta: «*Toute cette pantomime doit cadrer exactement avec le récit de Morales qui en indique tous les mouvements. / Riant*» – «*Tutta questa pantomima deve corrispondere esattamente alle parole di Morales che ne indica tutti i movimenti./ Ridendo*».

^{XV} «*Imitant le vieux monsieur*» – «*Imitando il vecchio*».

^{XVI} «*Le*» – «*Il*».

^{XVII} «*Le vieux monsieur*» – «*Il vecchio*».

^{XVIII} «*la jeune*» – «*la giovane*».

^{XIX} «*très*».

Ah! ah! ah! ah!

L'y voilà.

Voyons comment ça tournera.

III

(Le mari, la femme et le galant font tous les trois très-lentement un petit tour sur la place. Le jeune homme cherchant à remettre son billet doux à la dame)

Ils font ensemble quelques pas;
notre amoureux, levant le bras,
fait voir au mari quelque chose,
et le mari toujours morose
regarde en l'air... Le tour est fait,
car la dame a pris le billet.

(Le jeune homme, d'une main, montre quelque chose en l'air au vieux monsieur et, de l'autre, passe le billet à la dame)

Ah! ah! ah! ah!

Et voilà,

on voit comment ça tournera.

TOUS *(riant)*

Ah! ah! ah! ah!

Et voilà,

on voit comment ça tournera.

(On entend au loin, très au loin, une marche militaire, clairons et fifres.⁵ C'est la garde montante qui arrive. Le vieux monsieur et le jeune homme échangent une cordiale poignée de main. Salut respectueux du jeune homme à la dame. Un officier sort du poste. Les soldats du poste vont prendre leurs lances et se rangent en ligne devant le corps de garde. Les passants à droite forment un groupe pour assister à la parade. La marche militaire se rapproche, se rapproche... La garde montante débouche enfin venant de la gauche et traverse le pont. Deux clairons et deux fifres d'abord. Puis une bande de petits gamins qui s'efforcent de faire de grandes enjambées pour marcher au pas des dragons. – Aussi petits que possible les enfants. Derrière les enfants, le lieutenant

Ah! ah! ah! ah!

Eccolo là!

Si vede che succederà!

III

(Il marito, la signora e il galante fanno tutti e tre molto lentamente un piccolo giro per la piazza, il giovane cercando di rimettere il dolce biglietto alla signora)

Fanno insieme qualche passo.
Il nostro innamorato, alzando il braccio,
fa vedere al marito qualche cosa,
e il marito, sempre imbronciato,
guarda in aria... Il gioco è fatto,
poiché la signora ha preso il biglietto!

(Il giovanotto con una mano mostra qualche cosa nell'aria al vecchio, e con l'altra passa il biglietto alla signora)

Ah! ah! ah! ah!

Eccolo là!

Si vede che succederà!

TUTTI *(ridendo)*

Ah! ah! ah! ah!

Eccolo là!

Si vede che succederà!

(Si sente da lontano, da molto lontano, una marcia militare, trombe e pifferi. E la guardia montante che arriva. Il vecchio signore e il giovanotto si scambiano una cordiale stretta di mano. Il giovanotto porge i suoi saluti rispettosi alla signora. Un ufficiale esce dal posto di guardia. Il soldati del posto di guardia vanno a prendere le loro lance e si allineano davanti al corpo di guardia. A destra, i passanti formano un gruppo per assistere alla parata. La marcia militare s'avvicina sempre più. Alla fine la guardia montante sbuca provenendo da sinistra e attraversa il ponte. Davanti due trombe e due pifferi, seguiti da una banda di monelli, che si sforzano di camminare a gran passi per marciare alla cadenza dei dragoni –

⁵ n. 3. Chœur des gamins. *Allegro* – $\frac{3}{4}$, re.

Mentre la scenetta piccante si sta concludendo, annunciato da un squillo di cornetta fuori scena echeggiato in orchestra, arriva finalmente il cambio della guardia, ma per evitare un nuovo coro marziale Bizet affida la scena a un vivace gruppo di monelli che, introdotti da due ottavini e una cornetta sul *pizzicato* degli archi, rifanno il verso ai soldati marciando alle loro spalle – dell'espedito si ricorderà poi anche Čajkovskij, grandissimo estimatore di *Carmen*, per l'analoga scena nell'atto iniziale della sua *Pikovaja dama*.

Zuniga et le brigadier don José, puis les dragons avec leurs lances^{xx})

i bambini quanto più piccoli possibile. Dietro i ragazzi, il luogotenente Zuniga e il brigadiere don José, poi i dragoni con le lance)

SCÈNE II

(Les mêmes, DON JOSÉ, LE LIEUTENANT)

CHŒUR DES GAMINS

Avec la garde montante
nous arrivons, nous voilà...
Sonne, trompette éclatante,
ta ra ta ta, ta ra ta ta;
nous marchons la tête haute
comme de petits soldats,
marquant sans faire de faute,
une, deux, marquant le pas.
Les épaules en arrière
et la poitrine en dehors,
les bras de cette manière
tombant tout le long du corps;
avec la garde montante
nous arrivons, nous voilà,
sonne, trompette éclatante,
ta ra ta ta, ta ra ta ta.

(La garde montante va se ranger à droite en face de la garde descendante. Dès que les petits gamins qui se sont arrêtés à droite devant les curieux ont fini de chanter, les officiers se saluent de l'épée et se mettent à causer à voix basse. On relève les sentinelles)

SCENA II

(Gli stessi, DON JOSÉ, IL LUOGOTENENTE)

CORO DI MONELLI

Con la guardia che monta,
arriviamo, eccoci qua!
Suona, tromba squillante,
ta ra ta ta, ta ra ta ta.
Noi marciamo, a testa alta,
come piccoli soldati,
segnando, senza sbagliare,
un, due, segnando il passo.
Le spalle indietro
e il petto in fuori,
le braccia così,
dritte lungo il corpo;
con la guardia che monta
arriviamo, eccoci qua!
Suona, tromba squillante,
ta ra ta ta, ta ra ta ta.

(La guardia montante va ad allinearsi a destra di fronte alla guardia smontante. Quando i monelli, che si sono fermati a destra davanti ai curiosi, han finito di cantare, gli ufficiali si salutano con la spada e si mettono a conversare a bassa voce. Vengono rilette le sentinelle)

segue nota 5

ESEMPIO 3 (n. 3, bb. 17-24)

Ott.
Fl.

ppp *ten.* *ten.* *tr.* *Corn.*

Un buon modo di ironizzare sulla vita militare e sui suoi riti, ma anche un'occasione per esibire un contrappunto vocale di grana fine.

^{xx} «Appel de clairon en scène. – Les soldats se rangent en ligne devant le poste. – La garde montante paraît; un clairon et un fifre d'abord; puis une bande de petits gamins. – Derrière les enfants le lieutenant Zuniga et le brigadier don José, puis les dragons. – Durant le chœur des gamins, la garde montante va se placer vis-à-vis la garde descendante» – «Squillo di tromba in scena. I soldati si allineano in fila davanti al posto di guardia. Appare la guardia che monta; prima una tromba e un piffero; poi una banda di monelli. Dietro ai bambini, il tenente Zuniga e il brigadiere don José, poi i dragoni. Durante il coro dei monelli, la guardia che monta va a mettersi di fronte a quella che smonta».

MORALÈS (*à don José*)

Il y a une jolie^{xxi} fille qui est venue te demander. Elle a dit qu'elle reviendrait...⁶

DON JOSÉ

Une jolie^{xxi} fille?...

MORALÈS

Oui, et gentiment habillée: une jupe bleue, des nattes tombant sur les épaules...

DON JOSÉ

C'est Micaëla! Ce ne peut être que Micaëla.

MORALÈS

Elle n'a pas dit son nom.

(Les factionnaires sont relevés. Sonneries des clairons. La^{xxii} garde descendante passe devant la garde montante. – Les gamins en troupe reprennent derrière les clairons et les fifres de la garde descendante la place qu'ils occupaient derrière les tambours et les fifres de la garde montante)

REPRISE DU CHŒUR DES GAMINS

Et la garde descendante
rentre chez elle et s'en va.
Sonne, trompette éclatante,
ta ra ta ta, ta ra ta ta.
Nous partons la tête haute
comme de petits soldats,
marquant, sans faire de faute,
une... deux... marquant le pas.
Les épaules en arrière
et la poitrine en dehors,
les bras de cette manière
tombant tout le long du corps.
Et la garde descendante
rentre chez elle et s'en va.
Sonne, trompette éclatante,
ta ra ta ta, ta ra ta ta.

(Soldats, gamins et curieux s'éloignent par le fond; chœur, fifres et clairons vont diminuant. L'officier de la

MORALES (*a don José*)

C'è una bella ragazza che è venuta a chiedere di te. Ha detto che sarebbe tornata...

DON JOSÉ

Una bella ragazza?...

MORALES

Sì, e ben vestita, gonna turchina, trecce sulle spalle...

DON JOSÉ

È Micaela! Non può essere che Micaela.

MORALES

Non ha detto il suo nome.

(Le sentinelle sono rilevate. Squilli di trombe. La guardia smontante sfila davanti alla guardia montante. I monelli in crocchio riprendono, dietro le trombe e i pifferi della guardia smontante, il posto che occupavano dietro le trombe e i pifferi della guardia montante)

RIPRESA DEL CORO DI MONELLI

E la guardia che smonta
rientra e se ne va.
Suona, tromba squillante,
ta ra ta ta, ta ra ta ta.
Noi partiamo, a testa alta,
come piccoli soldati,
segnando, senza sbagliare,
un, due, segnando il passo.
Le spalle indietro
e il petto in fuori,
le braccia così,
dritte lungo il corpo.
E la guardia che smonta
rientra e se ne va.
Suona, tromba squillante,
ta ra ta ta, ta ra ta ta.

(Soldati, monelli e curiosi s'allontanano dalla parte del fondo; coro, pifferi e trombe vanno diminuendo

^{xxi} «jeune» – «giovane».

⁶ Al fine di collegare l'arrivo e la partenza della guardia, accompagnata ancora una volta dal coro dei bambini, il compositore inserì un breve *mélodrame* (testo parlato su accompagnamento orchestrale: *Un peu moins vite* – sol) con violino e violoncello (e archi in *pizzicato*) in forma di canone all'ottava sopra la melodia dei monelli, durante il quale Moralès, prima di smontare dal servizio, ha giusto il tempo di informare José che una ragazza è venuta a cercarlo. Lo stesso Bizet pensò tuttavia in un secondo tempo di eliminare il *mélodrame*, prevedendo che lo scorcio fosse solo recitato, come testimonia lo spartito a stampa del 1875.

^{xxii} «Départ de la» – «Partenza della».

garde montante, pendant ce temps, passe silencieusement^{xxiii} l'inspection de ses hommes. Quand le chœur des gamins et les fifres ont cessé de se faire entendre, le lieutenant dit: «Présentez lances... Haut lances... Rompez les rangs». Les dragons vont tous déposer leurs lances dans le râtelier, puis ils rentrent dans le corps-de-garde. Don José et le lieutenant restent seuls en scène^{xxiv})

SCÈNE III

(LE LIEUTENANT, DON JOSÉ)

LE LIEUTENANT

Dites-moi, brigadier?⁷JOSÉ (*se levant*)

Mon lieutenant.

LE LIEUTENANT

Je ne suis dans le régiment que depuis deux jours et jamais je n'étais venu à Séville. Qu'est-ce que c'est que ce grand bâtiment?

JOSÉ

C'est la manufacture de tabacs...

LE LIEUTENANT

Ce sont des femmes qui travaillent là?...

JOSÉ

Oui, mon lieutenant. Elles n'y sont pas maintenant; tout à l'heure, après leur diner, elles vont revenir. Et je vous répons qu'alors il y aura du monde pour les voir passer.

LE LIEUTENANT

Elles sont beaucoup?

di intensità. Durante questo tempo, l'ufficiale della guardia montante passa silenziosamente in rassegna i suoi uomini. Quando non si sentono più il coro dei monelli e i pifferi, il luogotenente dice: «Presentat-arm! Lance su! Rompete le righe!». I dragoni vanno a riporre le lance nella rastrelliera, poi rientrano nel corpo di guardia. Restano soli in scena don José e il luogotenente)

SCENA III

(IL LUOGOTENENTE, DON JOSÉ)

IL LUOGOTENENTE

Ehi, brigadiere?

JOSÉ (*alzandosi*)

Comandi, tenente.

IL LUOGOTENENTE

Sono arrivato nel reggimento solamente da un paio di giorni, e non ero mai venuto prima a Siviglia. Cos'è quel grande edificio?

JOSÉ

È la manifattura di tabacchi...

IL LUOGOTENENTE

Sono donne, quelle che ci lavorano?

JOSÉ

Sì, signor tenente. Adesso non ci sono; torneranno fra poco, dopo il pranzo. E vi dico che ce ne sarà di gente, allora, per vederle passare.

IL LUOGOTENENTE

Sono in molte?

^{xxiii} «a passé» – «ha passato».

^{xxiv} «À son signe, les dragons rompent les rangs et rentrent dans le corps de garde» – «Al suo segnale, i dragoni rompono le file e rientrano nel corpo di guardia».

⁷ Rimasto solo con Zuniga, luogotenente da poco giunto in servizio nella caotica città spagnola, José intrattiene con questi un lungo dialogo parlato che permette a Bizet di lasciare la parola a Mérimée (a cui i librettisti si tengono qui molto vicini). L'ottima prosa scolpisce con efficacia estrema la contrapposizione fra i due: se il primo confessa di temere, o quasi, le donne che lavorano nella vicina manifattura di tabacco, il secondo, che ha udito lo scambio precedente con il disinvolto Moralès, si permette un'allusione *cochon* alla giovane età di Micaëla, dopo che José ha spiegato il suo legame con la ragazza, un'orfana cresciuta dalla madre vedova – si noti inoltre la fiera con cui José rivendica la propria origine «navarraise», contrapponendo il proprio contegno di «vieux chrétien» all'innata litigiosità dell'indole andalusa. L'«épinglette» che tanto impegnerà il giovane anche quando Carmen si rivolge a lui con fare seduttivo, è uno spilletto (o spillo) attaccato con una catenella all'arma, che serve per pulire il focone del fucile.

JOSÉ

Ma foi, elles sont bien quatre ou cinq cents qui roulent des cigares dans une grande salle...

LE LIEUTENANT

Ce doit être curieux.

JOSÉ

Oui, mais les hommes ne peuvent pas entrer dans cette salle sans une permission...

LE LIEUTENANT

Ah!

JOSÉ

Parce que, lorsqu'il fait chaud, ces ouvrières se mettent à leur aise, surtout les jeunes.

LE LIEUTENANT

Il y en a de jeunes?

JOSÉ

Mais oui, mon lieutenant.

LE LIEUTENANT

Et de jolies?

JOSÉ (*en riant*)

Je le suppose... Mais à vous dire vrai, et bien que j'aie été de garde ici plusieurs fois déjà, je n'en suis pas bien sûr, car je ne les ai jamais beaucoup regardées...

LE LIEUTENANT

Allons donc!...

JOSÉ

Que voulez-vous?... ces Andalouses me font peur. Je ne suis pas fait à leurs manières, toujours à railler... jamais un mot de raison...

LE LIEUTENANT

Et puis nous avons un faible pour les jupes bleues, et pour les nattes tombant sur les épaules...

JOSÉ (*riant*)

Ah! mon lieutenant a entendu ce que me disait Morales?...

LE LIEUTENANT

Oui...

JOSÉ

Je ne le nierai pas... la jupe bleue, les nattes... c'est le costume de la Navarre... ça me rappelle le pays...

LE LIEUTENANT

Vous êtes Navarrais?

JOSÉ

Et vieux chrétien. Don José Lizzarabengoa, c'est mon nom... On voulait que je fusse d'église, et l'on

JOSÉ

In fede mia, saranno in quattro o cinquecento ad arrotolare sigari in uno stanzone...

IL LUOGOTENENTE

Dev'essere curioso.

JOSÉ

Sì, ma gli uomini non possono entrare in quella stanza senza un permesso speciale...

IL LUOGOTENENTE

Ah!

JOSÉ

Perché, quando fa caldo, le operaie si mettono a loro agio, soprattutto le giovani.

IL LUOGOTENENTE

E ce ne sono di giovani?

JOSÉ

Certo, tenente.

IL LUOGOTENENTE

E di belle?

JOSÉ (*ridendo*)

Credo di sì... Ma, a dirvi la verità, e anche se sono stato qui di guardia già molte volte, non ne sono proprio sicuro, poiché non le ho mai guardate molto...

IL LUOGOTENENTE

Ma non è possibile!...

JOSÉ

Che volete?... queste andaluse mi fanno paura. Non riesco ad abituarvi ai loro modi, sempre beffarde... mai una parola sensata...

IL LUOGOTENENTE

E poi abbiamo un debole per le gonne turchine, e per le trecce sulle spalle...

JOSÉ (*ridendo*)

Ah! il signor tenente ha sentito quel che mi diceva Morales?...

IL LUOGOTENENTE

Sì...

JOSÉ

Non lo nego... la gonna turchina, le trecce... è il costume della Navarra... mi ricorda il paese...

IL LUOGOTENENTE

Siete navarrese?

JOSÉ

E cristiano di pura schiatta. Don José Lizzarabengoa è il mio nome... Mi volevano uomo di chiesa, e

m'a fait étudier. Mais je ne profitais guère, j'aimais trop jouer à la paume... Un jour que j'avais gagné, un gars de l'Alava me chercha querelle; j'eus encore l'avantage, mais cela m'obligea de quitter le pays. Je me fis soldat! Je n'avais plus mon père; ma mère me suivit et vint s'établir à dix lieues de Séville... avec la petite Micaëla... c'est une orpheline que ma mère a recueillie, et qui n'a pas voulu se séparer d'elle...

LE LIEUTENANT

Et quel âge a-t-elle, la petite Micaëla?...

JOSÉ

Dix-sept ans...

LE LIEUTENANT

Il fallait dire cela tout de suite... Je comprends maintenant pourquoi vous ne pouvez pas me dire si les ouvrières de la manufacture sont jolies ou laides...

(La cloche de la manufacture se fait entendre)

JOSÉ

Voici la cloche qui sonne, mon lieutenant, et vous allez pouvoir juger par vous-même... Quant à moi je vais faire une chaîne pour attacher mon épinglette.

SCÈNE IV

(DON JOSÉ, soldats, jeunes gens et cigarières. La place se remplit de jeunes gens qui viennent se placer sur le passage des cigarières. Les soldats sortent du poste.^{xxv} Don José s'assied sur une chaise, et reste là fort indifférent à toutes ces allées et venues, travaillant à son épinglette)

CHŒUR

La cloche a sonné, nous, des ouvrières⁸
nous venons ici guetter le retour;
et nous vous suivrons, brunes cigarières,
en vous murmurant des propos d'amour.

mi hanno fatto studiare. Ma non ne traevo profitto, mi piaceva troppo giocare alla pelota... Un giorno che avevo vinto, un tipo dell'Álava mi provoca; lo batto, ma devo lasciare il paese. Così mi feci soldato! Non avevo più mio padre; mia madre mi seguì e venne ad abitare a dieci leghe da Siviglia... con la piccola Micaela... è un'orfana che mia madre ha raccolto, e che non ha voluto separarsi da lei...

IL LUOGOTENENTE

E che età ha, la piccola Micaela?

JOSÉ

Diciassette anni...

IL LUOGOTENENTE

Bisognava dirlo subito... Adesso capisco perché non mi potete dire se le operaie della manifattura sono carine oppure no...

(Si sente suonare la campana della manifattura)

JOSÉ

Ecco la campana che suona, tenente, e voi potrete giudicare da solo... Quanto a me, mi farò una catena per attaccarci il mio spilletto...

SCENA IV

(DON JOSÉ, soldati, giovanotti, sigaraie. La piazza si riempie di giovanotti, che si dispongono lungo il passaggio delle sigaraie. I soldati escono dalla guardiola. Don José si sistema su una sedia e resta là, indifferente a tutto l'andirivieni, col naso sullo spilletto del suo fucile)

CORO

La campana ha suonato; noi, delle operaie
qui veniamo a osservare il ritorno;
e vi seguiremo, brune sigaraie,
mormorandovi frasi d'amore!

^{xxv} «Entrée des jeunes gens, des hommes du peuple et des soldats. – La cloche s'arrête» – «Entrano giovanotti, popolani e soldati. La campana si ferma».

⁸ n. 4. Chœur des cigarières. *Allegro* – $\frac{6}{8}$, Do.

Al suono della campana della fabbrica le donne si apprestano a ritornare al lavoro dopo la pausa pranzo, mentre una fiamana di ragazzi infoiati si accalca sulla piazza. Tuttavia l'elaborato coro che segue ha tutta la grazia di un corteggiamento raffinato, nel quale alle *avances* sempre più appassionate degli uomini (*Allegretto moderato* – $\frac{2}{4}$, Do) le operaie rispondono con frasi seducenti inneggiando alle delizie degli amanti infedeli e paragonando tutto a un'effimera boccata della sigaretta che hanno appena acceso, in segno di indipendenza (*Andantino* – $\frac{6}{8}$, Mi) – si noti in particolare la sinuosa melodia di flauto e clarinetti sugli arabeschi di violini primi e violoncelli che pare suggerire il diffondersi nell'aria delle volute di fumo.

(À ce moment paraissent les cigarières, la cigarette aux lèvres. Elles passent sous le pont et descendent lentement en scène)

LES SOLDATS

Voyez-les... Regards impudents,
mine coquette,
fumant toutes du bout des dents
la cigarette.

LES CIGARIÈRES

Dans l'air, nous suivons des yeux
la fumée
qui vers les cieux
monte, monte parfumée.
Dans l'air nous suivons des yeux
la fumée,
la fumée,
la fumée,
la fumée.

Cela monte doucement
à la tête,
cela vous met gentiment^{xxvi}
l'âme en fête,
dans l'air nous suivons des yeux
la fumée,
la fumée,
la fumée,
la fumée.

Le doux parler des amants
c'est fumée;
leurs transports et leurs serments
c'est fumée.
dans l'air nous suivons des yeux
la fumée,
la fumée,
la fumée,
la fumée.

LES JEUNES GENS (*aux cigarières*)

Sans faire les cruelles,
écoutez-nous, les belles,
^{xxvii}vous que nous adorons,
que nous idolâtrons.

(A questo punto appaiono le sigaraie, con la sigaretta in bocca. Passano sotto il ponte e scendono lentamente in scena)

I SOLDATI

Guardatele... sguardi impudenti,
aria da civetta,
fumando tutte sulla punta dei denti
la sigaretta.

LE SIGARAIE

Nell'aria seguiamo con gli occhi
il fumo,
che verso il cielo
sale, denso di profumo.
Nell'aria seguiamo con gli occhi
il fumo,
il fumo,
il fumo,
il fumo.

Va pian piano
alla testa,
vi mette pian piano
l'anima in festa!
Nell'aria seguiamo con gli occhi
il fumo,
il fumo,
il fumo,
il fumo.

Le dolci parole degli amanti,
è tutto fumo!
I loro trasporti e giuramenti,
è tutto fumo!
Nell'aria seguiamo con gli occhi
il fumo,
il fumo,
il fumo,
il fumo.

I GIOVANOTTI (*alle sigaraie*)

Senza fare le crudeli,
ascoltateci, belle,
voi che adoriamo,
che idolatriamo!

^{xxvi} «gentiment / à la tête, / tout doucement, / cela vous met».

^{xxvii} Aggiunta: «ô» – «o».

LES JEUNES GENS (*entrés avec*^{xxxI} *Carmen*)

Carmen, sur tes pas, nous nous pressons tous;
Carmen, sois gentille, au moins réponds-nous,
et dis-nous quel jour tu nous aimeras.

CARMEN (*les regardant*^{xxxII})

Quand je vous aimerai, ma foi, je ne sais pas.
Peut-être jamais, peut-être demain;
mais pas aujourd'hui, c'est certain.

L'amour est un oiseau rebelle¹⁰
que nul ne peut apprivoiser,
et c'est bien en vain qu'on l'appelle
s'il lui convient de refuser.

Rien n'y fait; menace ou prière,
l'un parle bien, l'autre se tait;

I GIOVANOTTI (*entrati con Carmen*)

Carmen! eccoci tutti qui a seguirti!
Carmen! sii gentile; almeno rispondici,
e di' quando ci amerai!

CARMEN (*guardandoli*)

Quando vi amerò? Non so davvero...
Forse mai, forse domani;
ma non oggi, no, di certo.

L'amore è un uccello selvatico
che nessuno può addomesticare,
e invano lo si chiama,
se gli va di rifiutare.
Nulla vale, minaccia o preghiera;
l'uno parla bene, l'altro tace;

^{xxxI} «à» – «a».

^{xxxII} «après avoir rapidement regardé don José; gaîment» – «dopo aver lanciato un'occhiata rapida a don José; con allegria».

¹⁰ n. 5. Habanera. *Allegretto quasi andantino* – $\frac{2}{4}$, re-Re.

Pressata dalle richieste dei presenti, la protagonista si lancia poi in una provocante *habanera* – una danza orgiastica di origine afro-cubana dalle esplicite movenze sensuali – con cui esprime la propria concezione dell'amore, che bisogna saper cogliere al volo quando passa. Per la melodia Bizet si servì, credendola tradizionale, di quella di *El arreglito*, una *canción habanera* del compositore basco Sebastián Yradier, ma potenziò la modesta romanza per trasformarla in un efficacissimo strumento di caratterizzazione drammatica. Pur rispettando lo schema originario – strofa in minore, ritornello in maggiore –, abbellì la linea vocale accentuandone il cromatismo (e rafforzando così il suo legame con il personaggio).

ESEMPIO 5a (S. Yradier, *El arreglito*, bb. 8-12)



ESEMPIO 5 b (n. 5, bb. 4-8)



Inoltre modificò la triplice ripetizione nel ritornello, rendendone ben più elaborato lo sviluppo armonico:

ESEMPIO 5c (*El arreglito*, bb. 32-36)



ESEMPIO 5d (n. 5, bb. 28-32)



et c'est l'autre que je préfère,
il n'a rien dit, mais il me plaît.

L'amour est enfant de Bohème,
il n'a jamais connu de loi;
si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
si je t'aime, prends garde à toi!...

L'oiseau que tu croyais surprendre
battit de l'aile et s'envola...
L'amour est loin, tu peux l'attendre;
tu ne l'attends plus... il est là...

Tout autour de toi, vite, vite,
il vient, s'en va, puis il revient...
Tu crois le tenir, il t'évite,
tu veux l'éviter, il te tient.

L'amour est enfant de Bohème,
il n'a jamais connu de loi;
si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
si je t'aime, prends garde à toi!

LES JEUNES GENS

Carmen, sur tes pas nous nous pressons tous;¹¹
Carmen, sois gentille, au moins réponds-nous.

(Moment de silence. Les jeunes gens entourent Car-

ed è l'altro che preferisco,
non ha detto niente, ma mi piace.

L'amore è zingaro,
non ha mai conosciuto legge,
se tu non m'ami, io ti amo;
e se t'amo, sta' attento a te!

L'uccello che credevi di sorprendere
batté le ali e volò via...
l'amore è lontano, lo puoi attendere;
non lo attendi più... ed eccolo...

Intorno a te in fretta, in fretta,
viene, se ne va, poi ritorna...
credi di averlo, ti evita;
vuoi evitarlo, ti ha preso!

L'amore è zingaro,
non ha mai conosciuto legge,
se tu non m'ami, io ti amo;
e se t'amo, sta' attento a te!

I GIOVANOTTI

Carmen! eccoci tutti qui a seguirti!
Carmen! sii gentile, almeno rispondici!

(Attimo di silenzio. I giovanotti circondano Car-

segue nota 10

Per amplificare poi la carica ipnotica della melodia (e del suo pericoloso messaggio) Bizet sfruttò con grande efficacia l'ostinato sincopato dell'accompagnamento che gravita sulla tonica, affidato ai violoncelli, mentre la partecipazione corale dei presenti dopo ogni ritornello conferma la straordinaria abilità del soprano nel soggiogare i suoi interlocutori.

¹¹ n. 6. Scène. *Allegro moderato* – $\frac{6}{8}$, la.

A differenza del coro di giovani che preme di nuovo perché Carmen risponda alle loro suppliche, José è rimasto per tutto il tempo indifferente, intento a costruirsi una catenella per fissare lo spilletto (il punteruolo che i soldati dovevano avere sempre a portata di mano per pulire il focone del fucile). La donna, provocata dal suo atteggiamento, lo sceglie come nuova preda e, mentre clarinetti, viole e violoncelli espongono per intero il suo tema (*Andante moderato* – $\frac{3}{4}$, mi→; cfr. es. 1c), inizia a dialogare con lui e gli getta un fiore prima di rientrare correndo nella manifattura. Schernito per l'attimo di vivo imbarazzo anche dai soprani, che intonano tra le risa il ritornello della *habanera* (*Allegretto* – $\frac{2}{4}$, La), José lo raccoglie turbato dall'insolenza della donna, ma conscio al contempo delle sue doti fatali di seduzione come testimonia la splendida e appassionata melodia degli archi (*Andantino quasi allegretto* – $\frac{3}{4}$, la) contrappuntata in chiusura dal motivo di Carmen affidato ai legni in un suggestivo *diminuendo*:

ESEMPIO 6 (n. 6, bb. 35-43)

VI. I
VI. II
Vlc.

f espress. *dim.* *p*

Rimasto solo, il brigadiere mostra già i primi segni di cedimento, apprezzando il profumo del fiore.

men, celle-ci les regarde l'un après l'autre, sort du cercle qu'ils forment autour d'elle^{xxxiii} et s'en va droit à don José qui est toujours occupé de son épinglette)

CARMEN

Eh! compère, qu'est-ce que tu fais là?...

JOSÉ

Je fais une chaîne avec du fil de laiton, une chaîne pour attacher mon épinglette.

CARMEN (*riant*)

Ton épinglette, vraiment! Ton épinglette... épinglier de mon âme...

(Elle^{xxxiv} arrache de son corsage la fleur de cassie et la lance à don José. Il se lève brusquement. La fleur de cassie est tombée à ses pieds. Éclat de rire général; la cloche de la manufacture sonne une deuxième fois. Sortie des ouvrières et des jeunes gens sur la reprise de:^{xxxv})

[LES CIGARIÈRES]^{xxxvi}

L'amour est enfant de Bohême,
il n'a jamais connu de loi;
si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
si je t'aime, prends garde à toi!

(Carmen sort la première en courant et elle entre dans la manufacture. Les jeunes gens sortent à droite et à gauche. – Le lieutenant qui, pendant cette scène, bavardait avec deux ou trois ouvrières, les quitte et rentre dans le poste après que les soldats y sont rentrés.^{xxxvii} Don José reste seul)

SCÈNE VI

JOSÉ

Qu'est-ce cela veut dire, ces façons-là?... Quelle effronterie!... (*En souriant*) Tout ça parce que je ne faisais pas attention à elle!... Alors, suivant l'usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas,

men. Lei li guarda uno dopo l'altro, rompe il cerchio e se ne va diritta verso don José che è sempre occupato con il suo spilletto)

CARMEN

Ehi! Compare, cosa stai facendo?...

DON JOSÉ

Faccio una catena di filo d'ottone, una catena per attaccarci il mio spilletto.

CARMEN (*ridendo*)

Il tuo spilletto, davvero! Il tuo spilletto... spillettaio dell'anima mia!...

(Si strappa dal corsetto il fiore di gaggia e lo lancia a don José. Questi si alza bruscamente. Il fiore di gaggia è caduto ai suoi piedi. Scoppio di risa generale; la campana della manifattura suona una seconda volta. Uscita delle operaie e dei giovanotti sulla ripresa di:)

[LE SIGARAIE]

L'amore è zingaro,
non ha mai conosciuto legge,
se tu non m'ami, io ti amo;
e se t'amo, sta' attento a te!

(Carmen esce per prima correndo ed entra nella manifattura. I giovanotti escono a destra e a sinistra. Il luogotenente, che durante questa scena aveva chiacchierato con due o tre operaie, le lascia e rientra nel corpo di guardia dopo i soldati. Don José resta solo)

SCENA VI

JOSÉ

Ma cosa avrà voluto dire, con quei modi?... Che sfrontatezza!... (*Sorridendo*) Tutto questo perché non prestavo attenzione a lei!... Allora, come fanno sempre le donne e i gatti che non vengono quando li chiami e vengono quando non li chiami, lei è venu-

^{xxxiii} «puis regarde don José. – Elle hésite... paraît se diriger vers la manufacture... puis revient sur ses pas – «poi guarda don José. Esita... sembra dirigersi verso la manifattura... poi torna sui suoi passi».

^{xxxiv} «En disant ces mots elle» – «Dicendo queste parole».

^{xxxv} «Carmen se sauve en courant» – «Carmen scappa di corsa».

^{xxxvi} Aggiunta: «(riant légèrement et entourant don José)» – «(ridendo frivolamente e circondando don José)».

^{xxxvii} «Éclat de rire général. – La cloche de la manufacture sonne une 2^e fois. Sortie des ouvrières, des jeunes gens et des hommes du peuple. Les soldats rentrent au poste» – «Scoppio di risa generale. La campana della manifattura suona una seconda volta. Uscita delle operaie, dei giovanotti e dei popolani. I soldati rientrano al posto di guardia».

elle est venue... (*Il regarde la fleur de cassie qui est par terre à ses pieds. Il la ramasse*) Avec quelle adresse elle me l'a lancée, cette fleur... là, juste entre les deux yeux... ça m'a fait l'effet d'une balle qui m'arrivait... (*Il respire le parfum de la fleur*) Comme c'est fort!... certainement s'il y a des sorcières, cette fille-là en est une.

(*Entre Micaëla*)

SCÈNE VII

(DON JOSÉ, MICAËLA)

MICAËLA

Monsieur le brigadier?

JOSÉ (*cachant précipitamment la fleur de cassie*)

Quoi?... Qu'est-ce que c'est?... Micaëla!... c'est toi...

MICAËLA

C'est moi!...

JOSÉ

Et tu viens de là-bas?...

MICAËLA

Et je viens de là-bas... c'est votre mère qui m'envoie...

JOSÉ^{XXXVIII}

Ma mère...

DUO¹²

JOSÉ

Eh bien, parle...^{XXXIX} ma mère?

ta... (*Guarda il fiore di gaggia che è in terra, ai suoi piedi. Lo raccoglie*) E con quanta abilità me l'ha gettato, questo fiore... qui, proprio in mezzo agli occhi... mi ha fatto l'effetto di un proiettile che mi penetrava... (*Respira il profumo del fiore*) Com'è forte!... Se esistono le streghe, quella ragazza è certamente una di loro.

(*Entra Micaela.*)

SCENA VII

(DON JOSÉ, MICAELA)

MICAELA

Signor brigadiere?

JOSÉ (*nascondendo precipitosamente il fiore di gaggia*)

Cosa?... Che c'è?... Micaela!... sei tu...

MICAELA

Sono io!...

JOSÉ

E vieni da laggiù?...

MICAELA

E vengo da laggiù... mi manda vostra madre...

JOSÉ

Mia madre!

DUETTO

JOSÉ

Ebbene, parla... mia madre?

^{XXXVIII} Aggiunta: «(parlé)» – «(parlato)».

^{XXXIX} «Parle-moi de» – «Parlami di».

¹² n. 7. Duo. *Andantino non troppo* – $\frac{3}{4}$, Sib→.

La ricomparsa di Micaëla interrompe d'un tratto le fantasticherie di José – che infatti nasconde il fiore di tutta fretta nell'uniforme – e conduce a un tenero duetto, la cui vena delicata pare sublimare il sentimento che unisce entrambi nel segno degli affetti familiari. Dopo aver esordito con timidezza rivelando di avere con sé una lettera della madre e un po' di denaro, la ragazza si emoziona, come se la vedova lontana parlasse tramite lei. Dapprima è il fragile sostegno dei soli archi ad accompagnare le parole della madre (*Allegro moderato* – $\frac{2}{4}$, sol→re), quindi su un repentino cambio di tempo (*Un peu moins vite* – e, Sib) la melodia si espande, rinforzata dai morbidi arpeggi dell'arpa sugli accordi dei fiati, in una splendida sezione lirica sulla quale Micaëla porge a José il dono più gradito, un bacio della genitrice:

ESEMPIO 7a (n. 7, bb. 57-65).

p mais avec la voix et très expressif

Micaëla

Et tu lui di-ras que sa mè-re son-ge nuit et jour à l'ab-sent, _____

MICAËLA^{XI}

J'apporte de sa part, fidèle messagère,
cette lettre.

JOSÉ (*regardant la lettre*^{XLI})

Une lettre.

MICAËLA

Et puis un peu d'argent
(*Elle lui remet une petite bourse*)
pour ajouter à votre traitement.^{XLII}
Et puis...

JOSÉ

Et puis?

MICAËLA

Et puis... vraiment je n'ose,
et puis... encore une autre chose
qui vaut mieux que l'argent et qui, pour un bon
[fils,
aura sans doute plus de prix.

MICAELA

Reco da parte sua, fedele messaggera,
questa lettera.

JOSÉ (*guardando la lettera*)

Una lettera!

MICAELA

E anche un po' di denaro
(*Gli consegna una piccola borsa*)
da aggiungere al vostro soldo.
E poi...

JOSÉ

E poi?...

MICAELA

E poi... davvero, non oso!...
e poi... un'altra cosa ancora
che vale più del denaro e che, per un buon figlio,
sarà sicuramente più preziosa.

segue nota 12



qu'el-le re-grette et qu'elle es-pè-re, qu'el-le par-donne et qu'elle at-tend. —

L'uomo non può resistere al dolce pensiero della casa natale e si lancia in un commosso ricordo degli affetti lontani (*Allegro moderato* – $\frac{3}{4}$, Sol), mentre il soprano gli fa subito eco:

ESEMPIO 7b (bb. 82-90).

Allegro moderato

pp (*avec émotion*)

José

Ma mère je la vois! — Oui, je re-vois — mon vil -
cresc. *dim.*
la - ge! O sou-ve - nirs — d'au-tre - fois, — doux sou-ve - nirs du pa - ys! —

La prepotente carica emotiva del duetto si interrompe soltanto per un momento (*Un peu plus lent* – c, Sol→Re) quando José ripensa impaurito al «démon» Carmen – e sul lugubre rullo del timpano l'orchestra espone di nuovo il tema della gitana –, quindi egli riprende la melodia di Micaëla (es. 7a), che non ha affatto compreso il significato delle parole dell'uomo, chiedendole di trasmettere il suo bacio alla madre, prima di riandare con la mente all'infanzia perduta, e con la voce al motivo del duetto. Quando infine, cessata la musica, egli inizia a leggere la lettera della madre che gli consiglia di sposare Micaëla, la fanciulla lo lascia di fretta, tutta imbarazzata.

^{XI} Aggiunta: «(*simplement*)» – «(*con semplicità*)».

^{XLII} «*joyeux*» – «*con gioia*».

JOSÉ

Cette autre chose, quelle est-elle?
Parle donc...

MICAËLA

Oui, je parlerai.
Ce que l'on m'a donné, je vous le donnerai.
Votre mère avec moi sortait de la chapelle,
et c'est alors qu'en m'embrassant,
tu vas, m'a-t-elle dit, t'en aller à la ville:
la route n'est pas longue, une fois à Séville,
tu chercheras mon fils, mon José, mon enfant...
et tu lui diras que sa mère
songe nuit et jour à l'absent...
qu'elle regrette et qu'elle espère,
qu'elle pardonne et qu'elle attend;
tout cela, n'est-ce pas? mignonne,
de ma part tu le lui diras,
et ce baiser que je te donne
de ma part tu le lui rendras.

JOSÉ (*très-ému*)

Un baiser de ma mère?

MICAËLA

Un baiser pour son fils.

^{XLIII}José, je vous le rends comme je l'ai promis.
(*Micaëla se hausse un peu sur la pointe des pieds et donne à^{XLIV} don José un baiser bien franc, bien maternel. Don José très-ému la laisse faire. Il la regarde bien dans les yeux. – Un moment de silence*)

JOSÉ (*continuant de regarder Micaëla^{XLV}*)

Ma mère, je la vois... je revois mon village.
^{XLVI}Souvenirs d'autrefois! ^{XLVII}souvenirs du pays!
vous remplissez mon cœur de force et de courage.
Ô souvenirs chéris,
souvenirs d'autrefois! souvenirs du pays!

ENSEMBLE

Ma mère, je la vois... je revois mon village!
Sa mère, il la revoit... il revoit son village!

JOSÉ

Quest'altra cosa, qual è?
Parla, su...

MICAELA

Sì, parlerò.

Ciò che mi è stato dato, ve lo darò.
Vostra madre usciva con me dalla cappella,
e fu allora che abbracciandomi:
ti metterai in cammino, mi disse, verso la città;
la strada non è lunga, una volta a Siviglia
cercherai mio figlio, il mio José, il mio ragazzo...
e gli dirai che sua madre
pensa notte e giorno all'assente,
che rimpiange e spera,
perdona e aspetta.
Tutto questo, vero?, cara,
da parte mia tu gli dirai;
e questo bacio che ti do
da parte mia gli renderai!

JOSÉ (*molto commosso*)

Un bacio di mia madre?

MICAELA

Un bacio per suo figlio!

José, come ho promesso, ve lo rendo!
(*Micaëla si solleva un poco sulla punta dei piedi e dà a don José un bacio schietto, molto materno. Don José molto commosso la lascia fare e la guarda negli occhi. Un istante di silenzio*)

JOSÉ (*seguitando a guardare Micaëla*)

Vedo mia madre!... Sì, rivedo il mio villaggio!
Ricordi di un tempo! ricordi del paese!
voi mi riempite il cuore di forza e di coraggio.
O cari ricordi,
ricordi di un tempo! ricordi del paese!

A DUE

Vedo mia madre... rivedo il mio villaggio!
Rivede sua madre... rivede il suo villaggio!

^{XLII} Aggiunta: «(*bésitant*)» – «(*esitante*)».

^{XLIII} Aggiunta: «(*Simplement*)» – «(*Con semplicità*)».

^{XLIV} «*Elle embrasse*» – «*Bacia*».

^{XLV} «*avec émotion*» – «*con emozione*».

^{XLVI} Aggiunta: «*Ô*» – «*Oh*».

^{XLVII} Aggiunta: «*doux*» – «*dolci*».

Souvenirs d'autrefois! souvenirs du pays!
vous remplissez ^{mon} _{son} cœur de force et de courage.
Ô souvenirs chéris,
souvenirs d'autrefois! souvenirs du pays!

JOSÉ

Attends un peu maintenant... je vais lire sa lettre...

MICAËLA

J'attendrai, monsieur le brigadier, j'attendrai...

JOSÉ (*embrassant^{LIV} la lettre avant de commencer à lire*)

Ah! (*Lisant*) «Continue à te bien conduire, mon enfant! L'on t'a promis de te faire maréchal-des-logis. Peut-être alors pourrais-tu quitter le service, te faire donner une petite place et revenir près de moi. Je commence à me faire bien vieille. Tu reviendrais près de moi et tu te marierais, nous n'aurions pas, je pense, grand'peine à te trouver une femme, et je sais bien, quant à moi, celle que je te conseillerais de choisir: c'est tout justement celle qui te porte ma lettre... Il n'y en a pas de plus sage ni de plus gentille...»

MICAËLA (*l'interrompant*)

Il vaut mieux que je ne sois pas là!...

JOSÉ

Pourquoi donc?...

MICAËLA (*troublée*)

Je viens de me rappeler que votre mère m'a chargée de quelques petits achats: je vais m'en occuper tout de suite.

JOSÉ

Attends un peu, j'ai fini...

MICAËLA

Vous finirez quand je ne serai plus là...

JOSÉ

Mais la réponse?...

MICAËLA

Je viendrai la prendre avant mon départ et je le porterai à votre mère... Adieu.

JOSÉ

Micaëla!

Ricordi di un tempo! ricordi del paese!

voi ^{mi} _{gli} riempite il cuore di forza e di coraggio.

O cari ricordi,

ricordi di un tempo! ricordi del paese!

JOSÉ

Aspetta un momento ora... leggo la sua lettera...

MICAELA

Aspetterò, signor brigadiere, aspetterò...

DON JOSÉ (*baciando la lettera prima di cominciare a leggere*)

Ah! (*Leggendo*) «Continua a comportarti bene, figlio mio! Ti hanno promesso di promuoverti maresciallo d'alloggio. Forse allora potrai lasciare il servizio, farti dare un posticino e tornare qui da me. Comincio davvero a invecchiare. Ritorneresti qui, vicino a me e ti sposeresti... Non faremmo molta fatica, penso, a trovarti una moglie, e per quanto mi riguarda, so bene chi ti consiglieri di scegliere: proprio quella che ti porta la mia lettera... Non ce n'è una di più saggia, né di più bella...»

MICAELA (*interrompendolo*)

È meglio che io non stia qua!...

JOSÉ

Perché mai?

MICAELA (*turbata*)

Mi è appena venuto in mente che vostra madre mi ha incaricato di fare alcune piccole spese: me ne occupo subito.

JOSÉ

Aspetta un momento, ho finito...

MICAELA

Finirete quando non sarò più qua...

JOSÉ

Ma la risposta?...

MICAELA

Verrò a prenderla prima della mia partenza e la porterò a vostra madre... Addio.

JOSÉ

Micaela!

^{LIV} «baisant».

MICAËLA

Non, non... je reviendrais, j'aime mieux cela... je reviendrais, je reviendrais...

(Elle sort)

MICAELA

No, no... Ritornereò, preferisco così... ritornerò...

(Esce)

SCÈNE VIII

*(JOSÉ, puis les ouvrières, LE LIEUTENANT, soldats)*JOSÉ *(lisant)*

«Il n'y en a pas de plus sage, ni de plus gentille... il n'y en a pas surtout qui t'aime davantage... et si tu voulais...» Oui, ma mère, oui, je ferai ce que tu désires... j'épouserai Micaëla, et quant à cette bohémienne, avec ses fleurs qui ensorcellent... *(Au moment où il va arracher les fleurs de sa veste, grande rumeur dans l'intérieur de la manufacture. – Entre le lieutenant suivi des soldats)*¹³

LE LIEUTENANT¹⁴

Eh bien! eh bien! qu'est-ce qui arrive?...

(Les ouvrières sortent¹⁵ rapidement et en désordre)

SCENA VIII

*(DON JOSÉ, poi le operaie, IL LUOGOTENENTE, soldati)*JOSÉ *(leggendo)*

«Non ce n'è una più di più saggia, né di più bella... soprattutto non ce n'è una che ti ami più di lei... e se tu volessi...» Sì, madre mia, sì, farò quel che desideri tu... sposerò Micaela, e quanto a quella zingara, con i suoi fiori che ti ammaliano... *(Nel momento in cui sta per strapparsi i fiori dalla giubba, un gran rumore si leva dall'interno della manifattura. Entra il luogotenente seguito dai soldati)*.

IL LUOGOTENENTE

Ebbene! Ebbene! cosa succede?

*(Le sigaraie escono rapidamente e in disordine.)*¹³ n. 8. Chœur. *Allegro vivace* – $\frac{3}{4}$, fa#.

Mentre José, per rispettare la volontà materna, è sul punto di gettare il fiore, grida e schiamazzi provengono dalla fabbrica. Giunti alla rinfusa in scena e azzuffandosi furienti nella confusione generale, due gruppi di donne chiedono l'aiuto dei soldati e, sostenuti da furiose figurazioni reiterate degli archi, descrivono in modo opposto la lite scoppiata tra la protagonista e un'altra sigaraia:

ESEMPIO 8 (n. 8, bb. 52-59)

(tirant Zuniga de leur côté)

Soprani II

La Ma-nue-li-ta di-sait, et ré-pé-tait à voix hau-te

qu'elle a-chè-te-raït sans fau-te un â-ne qui lui plai-sait.

Anche dopo che Zuniga, indispettito, ha ordinato a José di entrare nella manifattura con due soldati per ristabilire l'ordine, la lite continua violenta, rinforzata dai fragorosi interventi a piena orchestra, fino a quando il brigadiere conduce fuori Carmen mentre i violini eseguono sul contro canto cromatico di viole e violoncelli l'es. 6 in *diminuendo* – un'altra prova del fascino che la donna riesce a sprigionare. In una stesura precedente la scena era pervasa da una frenesia drammatica ancora maggiore dal momento che Carmen, accompagnata più volte dal suo tema abbinato in contrappunto al motivo orchestrale su cui José raccoglie il fiore (cfr. es. 6) entrava a metà del coro, prima della ripresa della rissa in cui alle donne si univano i soldati.

¹⁴ «Cris dans la coulisse) / ZUNIGA (sortant du poste) – «Grida dalle quinte) / ZUNIGA (uscendo dal posto di guardia).¹⁵ Aggiunta: «de la manufacture» – «dalla manifattura».

CHŒUR DES CIGARIÈRES^{LVI}

Au secours! n'entendez-vous pas?
Au secours, messieurs les soldats!

PREMIER GROUPE DE FEMMES

C'est la Carmencita.

DEUXIÈME GROUPE DE FEMMES

Non pas, ce n'est pas elle.

PREMIER GROUPE

C'est elle.

DEUXIÈME GROUPE

Pas du tout.

PREMIER GROUPE

Si fait! dans la querelle
elle a porté les premiers coups.

TOUTES LES FEMMES (*entourant le lieutenant*^{LVIII})

Ne les écoutez pas, monsieur, écoutez nous,
écoutez-nous,
écoutez-nous.

PREMIER GROUPE (*elles tirent l'officier*^{LIX} *de leur côté*)

La Manuelita disait
et répétait à voix haute
qu'elle achèterait sans faute
un âne qui lui plaisait.

DEUXIÈME GROUPE (*même jeu*)

Alors la Carmencita,
railleuse à son ordinaire,
dit: «Un âne, pourquoi faire?
Un balai te suffira».

PREMIER GROUPE

Manuelita riposta
et dit à sa camarade:
«Pour certaine promenade
mon âne te servira».

DEUXIÈME GROUPE

«Et ce jour-là tu pourras
à bon droit faire la fière;
deux laquais suivront derrière,
t'émouchant à tour de bras».

CORO DI SIGARAIÈ

Aiuto! aiuto! non sentite?
Aiuto! aiuto! signori soldati!

PRIMO GRUPPO DI DONNE

È la Carmencita!

SECONDO GRUPPO DI DONNE

No, no, che non è lei!

PRIMO GRUPPO

È lei!

SECONDO GRUPPO

No, non è lei!

PRIMO GRUPPO

Si invece! Nella discussione
è lei che ha colpito per prima!

TUTTE LE DONNE (*circondando il luogotenente*)

Non ascoltatele, signore! ascoltate noi,
ascoltate noi,
ascoltate noi.

PRIMO GRUPPO (*tirano l'ufficiale dalla loro parte*)

La Manuelita diceva
e ripeteva a voce alta
che avrebbe comprato di certo
un asino che le piaceva.

SECONDO GRUPPO (*stessa manovra*)

Allora la Carmencita,
sfottente come al solito,
disse: «Un asino per cosa?
Ti basterà una scopa!»

PRIMO GRUPPO

Manuelita ribatté
e disse alla compagna:
«Per una certa passeggiata,
ti servirà il mio asino!»

SECONDO GRUPPO

«E quel giorno, potrai
fare la superba quanto vorrai,
due lacchè ti seguiranno
scacciandoti le mosche dalla schiena».

^{LVI} Aggiunta: «(en scène)» – «(in scena)».

^{LVIII} «à Zuniga».

^{LIX} «tirant Zuniga». L'ira di Carmen è ben motivata: «deux laquais suivront derrière, t'émouchant à tour de bras» (da Mérimée: «Carmencita ferait bientôt connaissance avec son âne, quand M. le corrégidor la mènerait à la promenade avec deux laquais par-derrière pour l'émoucher») è un'allusione al castigo infamante per zingare e streghe, col quale si faceva andare il condannato su un asino, dandogli dei colpi di frusta sulle spalle.

TOUTES LES FEMMES

Là-dessus, toutes les deux
se sont prises aux cheveux.

LE LIEUTENANT^{LX}

Au diable tout ce bavardage.
(À don José)

Prenez, José, deux hommes avec vous
et voyez là-dedans qui cause ce tapage.

(Don José prend deux hommes avec lui. – Les soldats
entrent dans la manufacture. Pendant ce temps les
femmes se pressent, se disputent entre elles^{LXI})

PREMIER GROUPE

C'est la Carmencita.

DEUXIÈME GROUPE

Non, non, écoutez-nous.

LE LIEUTENANT (*assourdi*)

Holà! holà!

Éloignez-moi toutes ces femmes-là.

TOUTES LES FEMMES

Écoutez-nous! écoutez-nous!

LES SOLDATS (*repoussent les femmes et les écartent*)

Tout doux! tout doux!

Éloignez-vous et taisez-vous.

LES FEMMES

Écoutez-nous!

LES SOLDATS

Tout doux.

(Les cigarières glissent entre les mains des soldats qui
cherchent à les écarter. – Elles se précipitent sur le lieu-
tenant et reprennent le cœur)

PREMIER GROUPE

La Manuelita disait
et répétait à voix haute
qu'elle achèterait sans faute
un âne qui lui plaisait.

DEUXIÈME GROUPE

Alors la Carmencita,
railleuse à son ordinaire,
dit: «Un âne, pourquoi faire?
Un balai te suffira».

TUTTE LE DONNE

E a questo punto, tutt'e due
si sono prese per i capelli.

IL LUOGOTENENTE

Al diavolo tutte queste chiacchiere!
(A don José)

Prendete due uomini, José,
e andate a veder là dentro la causa di questo scom-
piglio!

(Don José prende con sé due uomini. I soldati en-
trano nella manifattura. Intanto le donne si stratto-
nano, e litigano tra di loro)

PRIMO GRUPPO

È la Carmencita!

SECONDO GRUPPO

No, no, ascoltate noi!

IL LUOGOTENENTE (*assordato*)

Olà! soldati!

Allontanate tutte queste donne.

TUTTE LE DONNE

Ascoltate noi! ascoltate noi!

I SOLDATI (*respingono le donne e le allontanano*)

Pian pianino! Pian pianino!

Allontanatevi e tacete!

LE DONNE

Ascoltate noi!

I SOLDATI

Pian pianino!

(Le donne sfuggono dalle mani dei soldati che cer-
cano di allontanarle, si precipitano sul luogotenente
e riprendono il coro)

PRIMO GRUPPO (*tirando l'ufficiale dalla loro parte*)

La Manuelita diceva
e ripeteva a voce alta
che avrebbe comprato di certo
un asino che le piaceva.

SECONDO GRUPPO (*stessa manovra*)

Allora la Carmencita,
sfottente come al solito,
disse: «Un asino per cosa?
Ti basterà una scopa!»

^{LX} Aggiunta: «(avec impatience)» – «(con impazienza)».

^{LXI} «entre dans la manufacture, suivis de deux soldats» – «penetra nella manifattura, seguito da due soldati».

LES SOLDATS (*en repoussant encore un fois les femmes*)

Tout doux! tout doux!

Éloignez-vous et taisez-vous.^{LXII}

(*Les soldats réussissent enfin à repousser les cigarières. Les femmes sont maintenues à distance autour de la place par une haie de dragons. Carmen paraît sur la porte de la manufacture amenée par don José et suivie par deux dragons*)

SCÈNE IX

(*Les mêmes, CARMEN*)

LE LIEUTENANT

Voyons, brigadier... Maintenant que nous avons un peu de silence... qu'est-ce que vous avez trouvé là-dedans?...¹⁴

JOSÉ

J'ai d'abord trouvé trois cents femmes, criant, hurlant, gesticulant, faisant un tapage à ne pas entendre Dieu tonner... D'un côté il y en avait une les quatre fers en l'air, qui criait: «Confession! confession! je suis morte...» Elle avait sur la figure un X qu'on venait de lui marquer en deux coups de couteau... en face de la blessée j'ai vu... (*Il s'arrête sur un regard de Carmen*)

I SOLDATI

Pian pianino! Pian pianino!

Allontanatevi e tacete!

(*I soldati riescono infine a respingere le sigaraie. Le donne sono tenute a distanza intorno alla piazza da una barriera di dragoni. Sulla porta della manifattura compare Carmen, condotta da don José e seguita da due dragoni*)

SCENA IX

(*Gli stessi, CARMEN*)

IL LUOGOTENENTE

Vediamo, brigadiere... Ora che abbiamo un po' di silenzio... Cosa avete trovato là dentro?...

JOSÉ

Ho trovato innanzitutto trecento donne che gridavano, urlavano, gesticolavano, facevano un chiasso tale da non far sentire neanche il tuono di Dio... Da una parte, ce n'era una, zampe in aria, che gridava: «Confessione! confessione! sono morta...» Aveva sulla faccia una X che le avevano appena fatto con due colpi di coltello... di fronte alla donna ferita, ho visto... (*Si ferma, a uno sguardo di Carmen*)

^{LXII} «ZUNIGA / Holà! soldats! / CIGARIÈRES / Monsieur / Ne les écoutez pas / écoutez nous! / (*Les soldats font évacuer la place. Cris des femmes. Elles sont malmenées par les soldats et repoussées jusqu'à la tête du pont et une rue à droite. – Carmen paraît à l'entrée de la manufacture, amenée par don José et suivie par deux soldats. – Les femmes à droite et à gauche s'échappent et reprennent leur dispute.*) / PREMIER GROUPE / C'est la Carmencita / qui porta les premiers coups! / DEUXIÈME GROUPE / C'est la Manuelita / Qui porta les premiers coups! / CIGARIÈRES / La Carmencita! / La Manuelita! / Si! Si! / Non! Non! / Elle a porté les premiers coups!» – «ZUNIGA / Olà! soldats! / (*I soldati fanno evacuare la piazza. Grida di donne. Sono malmenate dai soldati e respinte fino alla testa del ponte e a una strada a destra. Sull'entrata della manifattura compare Carmen, condotta da don José e seguita da due soldati. Le donne a destra e a sinistra sfuggono e riprendono la loro disputa*) / PRIMO GRUPPO / È la Carmencita / che ha colpito per prima! / SECONDO GRUPPO / È la Manuelita / che ha colpito per prima! / SIGARIAIE / La Carmencita! / La Manuelita! / Si! Si! / No! No! / Lei ha colpito per prima!».

¹⁴ n. 9. Chanson et mélodrame. *Allegretto molto moderato* – $\frac{6}{8}$, la.

A conferma della sua opinione sulle andaluse (per natura animose), nel dialogo parlato che precede il n. 9 José descrive la lite al tenente – si noti ancora una volta il suo «foi de Navarrais» a testimoniare la sua sincerità – raccontando, seppur dopo un istante di esitazione, di come Carmen abbia sfregiato con un coltello il volto dell'altra ragazza. Interrogata da Zuniga, la donna sostiene di essere stata provocata, quindi con fare insolente rifiuta di rispondere alle domande intonando il tema di una canzone zingana (n. 9). I librettisti ne avevano ricavato il testo da un altro scritto di Mérimée (che era uno slavofilo aggiornatissimo), la sua traduzione del poema *Gli zingari* (*Цыганы*, 1824) di Puškin – e significativamente dalla scena nella quale l'eroina, colta sul fatto dal marito, ammette con sfrontatezza di avere un amante –, ma Bizet potenziò di molto la carica conturbante e provocatoria delle parole affidando al soprano una pittoresca melodia puntata (suggeritagli dal collega Sarasate a partire da una canzone satirica originaria della Castiglia), sostenuta da una ruvida trama accordale degli archi e raddoppiata poi, con opportuna sfacciataggine, dal violino solista:

LE LIEUTENANT

Eh bien?...

JOSÉ

J'ai vu mademoiselle...

LE LIEUTENANT

Mademoiselle Carmencita?

JOSÉ

Oui, mon lieutenant...

LE LIEUTENANT

Et qu'est-ce qu'elle disait, mademoiselle Carmencita?

JOSÉ

Elle ne disait rien, mon lieutenant, elle serrait les dents et roulait des yeux comme un caméléon.

CARMEN

On m'avait provoquée... je n'ai fait que me défendre... Monsieur le brigadier vous le dira... (*À José*) N'est-ce pas, monsieur le brigadier?JOSÉ (*après un moment d'hésitation*)Tout ce que j'ai pu comprendre au milieu du bruit, c'est qu'une discussion s'était élevée entre ces deux dames, et qu'à la suite de cette discussion, mademoiselle, avec le couteau dont elle coupait le bout des cigares, avait commencé à dessiner des croix de saint André sur le visage de sa camarade... (*Le lieutenant regarde Carmen; celle-ci, après un regard à don José et un très-léger haussement d'épaules, est redevenue impassible*) Le cas m'a paru clair. J'ai prié mademoiselle de me suivre... Elle a d'abord fait un mouve-

IL LUOGOTENENTE

Ebbene?...

DON JOSÉ

Ho visto la signorina...

IL LUOGOTENENTE

La signorina Carmencita?

DON JOSÉ

Sì, signor tenente...

IL LUOGOTENENTE

E che cosa diceva, la signorina Carmencita?

DON JOSÉ

Non diceva nulla, signor tenente, stringeva i denti e roteava gli occhi come un camaleonte.

CARMEN

Mi avevano provocato... Non ho fatto che difendermi... Il signor brigadiere ve lo dirà... (*A José*) Non è vero, signor brigadiere?JOSÉ (*dopo un momento di esitazione*)Tutto quello che ho potuto capire in mezzo al rumore è che era scoppiata una discussione fra queste due signore, e che in seguito a questa discussione, la signorina, con il coltello che le serve a tagliare la punta dei sigari, aveva cominciato a disegnare delle croci di Sant'Andrea sulla faccia della compagna... (*Il luogotenente guarda Carmen; costei, dopo aver guardato don José e aver fatto spallucce, è ridiventata impassibile*) Il caso mi è sembrato chiaro. Ho pregato la signorina di seguirmi... Dapprima ha fatto un

segue nota 14

ESEMPIO 9 (n. 9, bb. 1-5)

Allegretto molto moderato

p (*fredonnant*)

Carmen

Tra la la la la la la. Cou-pe moi, brû-le moi, je ne te di-rai rien; —

pp

Vl. I solo
Vl. II solo
Vla solo

Vlc.
Cb. ***ppp*** *sempre pizz.*

Esasperato dall'ostinazione della donna, che tenta di nuovo di colpire una delle avversarie e continua a sfidarlo ripetendo il motivo della canzone, Zuniga decide di farla trasferire in cella e, dopo che José le ha legato i polsi, esce per redigere il mandato d'arresto.

ment comme pour résister... puis elle s'est résignée...
et m'a suivi, douce comme un mouton!

LE LIEUTENANT

Et la blessure de l'autre femme?

JOSÉ

Très-légère, mon lieutenant, deux balafres à fleur de
peau.

LE LIEUTENANT (*à Carmen*)

Eh bien, la belle, vous avez entendu le brigadier?...
(*À José*) Je n'ai pas besoin de vous demander si vous
avez dit la vérité.

JOSÉ

Foi de Navarrais, mon lieutenant!

(*Carmen se retourne brusquement et regarde encore
une fois José*)

LE LIEUTENANT (*à Carmen*)

Eh bien... vous avez entendu?... Avez-vous quelque
chose à répondre?... parlez, j'attends...

(*Carmen, au lieu de répondre, se met à fredonner*)

CARMEN (*chantant*)^{LXIII}

Coupe-moi, brûle-moi, je ne te dirai rien,
je brave tout, le feu, le fer et le ciel même.

LE LIEUTENANT

Ce ne sont pas des chansons que je te demande, c'est
une réponse.

CARMEN (*chantant*)

Mon secret je le garde et je le garde bien;
j'en aime un autre et meurs en disant que je l'aime.

LE LIEUTENANT

Ah! ah! nous le prenons sur ce ton-là... (*À José*) Ce
qui est sûr, n'est-ce pas, c'est qu'il y a eu des coups de
couteau, et que c'est elle qui les a donnés...

(*En ce moment cinq ou six^{LXIV} femmes à droite réus-
sissent à forcer la ligne des factionnaires et se préci-
pitent sur la scène en criant: «Oui, oui, c'est elle!...»
Une de ces femmes se trouve près de Carmen. Celle-
ci lève la main et veut se jeter sur la femme. Don
José arrête Carmen. Les soldats écartent les femmes,
et les repoussent cette fois tout à fait hors de la scène.
Quelques sentinelles continuent à rester en vue gardant
les abords de la place*)

gesto come per far resistenza... poi si è rassegnata...
e mi ha seguito, mite come un agnello!

IL LUOGOTENENTE

E la ferita dell'altra donna?

JOSÉ

Leggerissima, signor tenente, due sfregi a fior di pel-
le.

IL LUOGOTENENTE (*a Carmen*)

Allora, bella mia, avete sentito che ha detto il briga-
diere? (*A José*) Non ho certo bisogno di domandarvi
se avete detto la verità.

JOSÉ

Parola di navarrese, signor tenente!

(*Carmen si gira bruscamente e guarda ancora una
volta José.*)

IL LUOGOTENENTE (*a Carmen*)

Ebbene... avete sentito?... Avete qualcosa da dire in
risposta?... parlate, sto aspettando...

(*Carmen, invece di rispondere, si mette a canticchia-
re*)

CARMEN (*cantando*)

Spezzami, bruciami, nulla ti dirò:
io sfido tutto, il fuoco, il ferro e il cielo stesso.

IL LUOGOTENENTE

Non ti ho chiesto delle canzoni, ma una risposta.

CARMEN (CANTANDO)

Il mio segreto, lo serbo, e lo serbo al sicuro!
Ne amo un altro e muoio dicendo che lo amo!

IL LUOGOTENENTE

Ah! ah! la prendiamo su questo tono... (*A José*) Quel
che è certo, non è vero, è che ci sono state delle col-
tellate, e che è stata lei a darle?

(*In questo momento, cinque o sei donne riescono a
forzare a destra lo sbarramento dei soldati e si pré-
cipitano sulla scena gridando: «Sì, sì, è lei!». Una
delle donne si trova vicino a Carmen. Questa alza la
mano e sta per gettarsi sulla donna. Don José bloc-
ca Carmen. I soldati allontanano le donne e le re-
spingono fino a farle uscire di scena. Qualche senti-
nella resta ancora in vista, a controllare i dintorni
della piazza.*)

^{LXIII} «(fredonnant) / Tra la la la la la la la» – «(canticchiando)».

^{LXIV} «trois ou quatre» – «tre o quattro».

LE LIEUTENANT

Eh! eh! Vous avez la main leste décidément. (*Aux soldats*) Trouvez-moi une corde.

(Moment de silence pendant lequel Carmen se remet à fredonner de la façon la plus impertinente en regardant l'officier)^{LXV}

UN SOLDAT (*apportant une corde*)

Voilà, mon lieutenant.

LE LIEUTENANT (*à don José*)

Prenez, et attachez-moi ces deux jolies mains.

(Carmen, sans faire la moindre résistance, tend en souriant ses deux mains à don José)

C'est dommage vraiment, car elle est gentille... Mais si gentille que vous soyez, vous n'en irez pas moins faire un tour à la prison. Vous pourrez y chanter vos chansons de bohémienne. Le porte-clefs vous dira ce qu'il en pense.

(Les mains de Carmen sont liées. On la fait asseoir sur un escabeau devant le corps-de-garde. Elle reste là, immobile, les yeux à terre)

Je vais écrire l'ordre. (*À don José*) C'est vous qui la conduirez... (*Il sort*)^{LXVI}

SCÈNE X

(CARMEN, DON JOSÉ. Un petit moment de silence. – Carmen lève les yeux et regarde don José. Celui-ci se détourne, s'éloigne de quelques pas, puis revient à Carmen qui le regarde toujours)

CARMEN

Où me conduirez-vous?...¹⁵

JOSÉ

À la prison, ma pauvre enfant...

IL LUOGOTENENTE

Eh! eh! decisamente siete svelta di mano. (*Ai soldati*) Trovatemi una corda.

(Momento di silenzio durante il quale Carmen si rimette a canticchiare nel modo più insolente mettendosi a guardare l'ufficiale)

UN SOLDATO (*portando una corda*)

Ecco, signor luogotenente.

IL LUOGOTENENTE (*a don José*)

Prendete, legatemi queste due belle manine.

(Carmen, senza fare la minima resistenza, tende le mani sorridente a don José)

È proprio un peccato, perché è carina... ma, per quanto siate carina, non potrete evitare di fare una passeggiata in prigione. Là potrete cantare le vostre canzoni da zingara. Il secondino vi dirà cosa ne pensa.

(Le mani di Carmen sono legate, e la si fa sedere su uno sgabello davanti al corpo di guardia. Ella resta là immobile, gli occhi a terra)

Vado a scrivere l'ordine. (*A don José*) La condurrete voi. (*Esce*)

SCENA X

(CARMEN, DON JOSÉ. Un attimo di silenzio. Carmen alza gli occhi e guarda don José. Questi si gira dall'altra parte, si allontana di qualche passo, poi ritorna da Carmen che lo guarda sempre.)

CARMEN

Dove mi condurrete?

JOSÉ

In prigione, mia povera bambina...

^{LXV} «CARMEN (*avec la plus grande impertinence*) / Tra la la la la la la...» – «CARMEN (*con la più grande impertinenza*)».

^{LXVI} «(*Zuniga et les soldats rentrent au poste. Carmen et don José restent seuls*)» – «(*Zuniga e i soldati rientrano al posto di guardia. Carmen e don José restano soli*)».

¹⁵ Rimasta sola col brigadiere, la donna cerca da subito di intenerirlo, lamentandosi del nodo stretto ai polsi: dapprima gli svela le doti portentose di una pietra filosofale, quindi sostiene di essere come lui originaria della Navarra (delle tante menzogne pronunciate dalla protagonista nel racconto di Mérimée questa è la sola conservata da Bizet). Quando infine l'uomo le intima di tacere, Carmen riprende la sua opera di seduzione lanciandosi in un'ennesima musica di scena.

CARMEN

Hélas! que deviendrai-je? Seigneur officier, ayez pitié de moi... Vous êtes si jeune, si gentil... (*José ne répond pas, s'éloigne et revient, toujours sous le regard de Carmen*) Cette corde, comme vous l'avez serrée, cette corde... j'ai les poignets brisés.

JOSÉ (*s'approchant de Carmen*)

Si elle vous blesse, je puis le desserrer... Le lieutenant m'a dit de vous attacher les mains... il ne m'a pas dit... (*Il desserre la corde*)

CARMEN (*bas*)

Laisse-moi m'échapper, je te donnerai un morceau de la bar lachi, une petite pierre qui te fera aimer de toutes les femmes.

JOSÉ (*s'éloignant*)

Nous ne sommes pas ici pour dire des balivernes... il faut aller à la prison. C'est la consigne, et il n'y a pas de remède.

(*Silence*)

CARMEN

Tout à l'heure vous avez dit: foi de Navarrais... vous êtes des Provinces?...

JOSÉ

Je suis d'Elizondo...

CARMEN

Et moi d'Etchalar...

JOSÉ (*s'arrêtant*)

D'Etchalar!... c'est à quatre heures d'Elizondo, Etchalar.

CARMEN

Oui, c'est là que je suis née... J'ai été emmenée par des Bohémiens à Séville. Je travaillais à la manufacture pour gagner de quoi retourner en Navarre, près de ma pauvre mère qui n'a que moi pour soutien... On m'a insultée parce que je ne suis pas de ce pays de filous, de marchands d'oranges pourries, et ces coquines se sont mises toutes contre moi parce que je leur ai dit que tous leurs Jacques de Séville avec leurs couteaux ne feraient pas peur à un gars de chez nous avec son béret bleu et son maquila. Camarade, mon ami, ne ferez-vous rien pour une payse?

JOSÉ

Vous êtes Navarraise, vous?...

CARMEN

Sans doute.

CARMEN

Ahimè! che ne sarà di me? Signor ufficiale, abbiate pietà di me... Siete così giovane, così buono... (*José non risponde, si allontana e ritorna, sempre sotto lo sguardo di Carmen*) Questa corda, come l'avete stretta, questa corda... ho i polsi spezzati.

JOSÉ (*avvicinandosi a Carmen*)

Se vi fa male, posso allentarla... Il luogotenente mi ha detto di legarvi le mani... non mi ha detto... (*Allenta la corda*)

CARMEN (*a bassa voce*)

Lasciami scappare, e in cambio ti darò un pezzo della bar lachi, una piccola pietra magica che ti farà amare da tutte le donne.

JOSÉ (*allontanandosi*)

Non siamo qui per dire sciocchezze... bisogna andare in prigione. Questi sono gli ordini, e non c'è rimedio.

(*Silenzio*)

CARMEN

Un momento fa avete detto: parola di navarrese!... Venite da quelle parti?

JOSÉ

Sono di Elizondo...

CARMEN

E io di Etchalar...

JOSÉ (*fermandosi*)

Di Etchalar!... è a quattro ore da Elizondo, Etchalar.

CARMEN

Si, è là che sono nata... Sono stata portata a Siviglia dagli zingari. Lavoravo alla manifattura per guadagnare il necessario per tornare in Navarra, dalla mia povera madre che ha solo me come sostegno... Mi hanno insultata perché non sono di questo paese di ladri, di venditori di arance marce, e quelle sgualdrine si sono messe tutte contro di me perché ho detto che tutti i loro tipi di Siviglia coi loro coltelli non farebbero paura a un ragazzo dei nostri col suo berretto blu e la sua maquila. Compagno, amico mio, non farete niente per una compaesana?

JOSÉ

Ma siete proprio navarrese, voi?

CARMEN

Certo.

JOSÉ

Allons donc... il n'y a pas un mot de vrai... vos yeux seuls, votre bouche, votre teint... Tout vous dit Bohémienne...

CARMEN

Bohémienne, tu crois?

JOSÉ

J'en suis sûr...

CARMEN

Au fait, je suis bien bonne de me donner la peine de mentir... Oui, je suis Bohémienne, mais tu n'en feras pas moins ce que je te demande... Tu le feras parce que tu m'aimes...

JOSÉ

Moi!

CARMEN

Eh! oui, tu m'aimes... ne me dis pas non, je m'y connais! tes regards, la façon dont tu me parles. Et cette fleur que tu as gardée. Oh! tu peux la jeter maintenant... cela n'y fera rien. Elle est restée assez de temps sur ton cœur; le charme a opéré...

JOSÉ (*avec colère*)

Ne me parle plus, tu entends, je te défends de me parler...

CARMEN

C'est très-bien, seigneur officier, c'est très-bien. Vous me défendez de parler, je ne parlerai plus... (*Elle regarde don José qui recule*^{LXVII})

FINALE

CARMEN

Près de la porte^{LXVIII} de Séville,¹⁶

chez mon ami Lillas Pastia,

j'irai danser la seguidille

et boire du Manzanilla!...

Oui, mais toute seule on s'ennuie,

JOSÉ

Ma no... non c'è niente di vero... bastano i vostri occhi, la bocca, la pelle... Tutto dice che siete zingara...

CARMEN

Zingara, credi?

JOSÉ

Ne sono sicuro...

CARMEN

Va bene, sono proprio tonta a prendermi la pena di mentire... Sì, sono zingara, ma tu farai lo stesso quello che ti chiedo... Lo farai perché mi ami...

JOSÉ

Io!

CARMEN

Eh! sì, tu mi ami... non dirmi di no, lo capisco bene, io!... i tuoi sguardi, il modo in cui mi parli. E questo fiore che hai tenuto. Oh! Puoi pure gettarlo adesso... tanto non cambia niente. È rimasto abbastanza sul tuo cuore; l'incantesimo è fatto...

JOSÉ (*con rabbia*)

Non parlarmi più, hai capito! ti proibisco di parlarmi...

CARMEN

Va bene, signor ufficiale, va bene. Voi mi proibite di parlare, e io non parlerò più... (*Guarda don José, che indietreggia*)

FINALE

CARMEN

Presso la porta di Siviglia,

dal mio amico Lillas Pastia,

andrò a danzar la seguidilla

e a bere manzanilla.

Sì, ma da sola ci si annoia,

^{LXVII} Aggiunta: «*Il s'arrête près de la fontaine et se baigne la tête dans l'eau froide*» – «*Si ferma presso la fontana e si bagna la testa nell'acqua fredda*».

^{LXVIII} «des remparts» – «i bastioni».

¹⁶ n. 10. Séguedille et duo. *Allegretto* – $\frac{3}{8}$, si.

Per il brano, che mescola con grande efficacia canto, danza, *mélodrame* e recitativo, il musicista ricorse al modo frigio, caratteristico della musica popolare spagnola, per dare alla melodia un colorito pittoresco, impiegando al tempo stesso un'orchestrazione pressoché impalpabile: leggerissimi puntati di archi e arpa, rinforzati alla fine di ogni strofa dai fiati:

et les vrais plaisirs sont à deux...
 donc pour me tenir compagnie,
 j'emmènerai mon amoureux...
 Mon amoureux!... il est au diable...
 je l'ai mis à la porte hier...
 Mon pauvre cœur très-consolable,
 mon cœur est libre comme l'air...
 J'ai des galants à la douzaine,
 mais ils ne sont pas à mon gré;
 voici la fin de la semaine,
 qui veut m'aimer je l'aimerai.
 Qui veut mon âme... elle est à prendre...
 vous arrivez au bon moment,
 je n'ai guère le temps d'attendre,

e i veri piaceri sono a due;
 così, per farmi compagnia,
 ci porterò il mio amore!
 L'amore mio... è andato al diavolo...
 l'ho messo ieri alla porta!
 Il mio povero cuore tanto consolabile,
 il mio cuore è libero come l'aria!
 D'innamorati ne ho a dozzine,
 ma non sono quelli che piacciono a me.
 Ecco la fine della settimana:
 chi vuole amarmi? io l'amerò!
 Chi vuole l'anima mia? È lì da prendere!
 Arrivate al momento giusto!
 Non ho il tempo di aspettare,

segue nota 16

ESEMPIO 10a (n. 10, bb. 9-16)

Allegretto

Carmen

Près des rem - parts de Sé - vil - - - le,

Fl.

VI. I-II
Vle
Vlc.

A rafforzare inoltre l'immagine dell'amore come sentimento del tutto sfuggente intervengono il timbro vaporoso del flauto e la costante instabilità tonale, chiaro riflesso della personalità ammaliante e capricciosa della protagonista. José inizia a cedere al suo fascino e quando Carmen, con una splendida frase cantabile (*Moderato - c*, La), sembra persuaderlo che anche lei lo ama,

ESEMPIO 10b (bb. 115-123)

Carmen

Je pense à cer - tain of - fi - cier... qui m'ai - me et, qu'à mon

Moderato *cresc.*

f *dim. e rall.*

tour, oui qu'à mon tour je pour-rais bien ai - mer!

il brigadiere, ormai sedotto, le risponde con la stessa melodia inerpicandosi fino a un La \sharp_4 che esprime tutta la sua «ebbrezza» d'amore.

car avec mon nouvel amant...
près de la porte^{LXVIII} de Séville,
chez mon ami Lillas Pastia,
j'irai danser la seguedille
et boire du Manzanilla.

JOSÉ^{LXIX}

Tais-toi, je t'avais dit de ne pas me parler.

CARMEN^{XL}

Je ne te parle pas... je chante pour moi-même,
et je pense... il n'est pas défendu de penser,
je pense à certain officier,
à certain officier qui m'aime,
et que l'un de ces jours je pourrais bien aimer...

JOSÉ^{LXX}

Carmen!

CARMEN

Mon officier n'est pas un capitaine,
pas même un lieutenant, il n'est que brigadier.
Mais c'est assez pour une bohémienne
et je daigne m'en contenter!

JOSÉ (*déliant la corde qui attache les mains de Carmen*)

Carmen, je suis comme un homme ivre;
si je cède, si je me livre,
ta promesse, tu la tiendras...
si je t'aime, tu m'aimeras...^{LXXI}

CARMEN (*à peine chanté, murmuré*)

Près de la porte de Séville,
chez mon ami Lillas Pastia,
nous danserons la seguedille
et boirons du Manzanilla.

JOSÉ (*parlé*)

Le lieutenant!... Prenez garde.

(*Carmen va se replacer sur son escabeau, les mains derrière le dos. – Rentre le lieutenant*)

poiché con il mio nuovo amante...
presso la porta di Siviglia,
dal mio amico Lillas Pastia,
andrò a danzar la seguidilla
e a bere manzanilla.

JOSÉ

Taci! ti avevo detto di non parlarli!

CARMEN

Non ti parlo... canto per me sola,
e penso... non è proibito pensare!
Penso a un certo ufficiale,
a un certo ufficiale che mi ama,
e che uno di questi giorni potrei pure amare...

JOSÉ

Carmen!

CARMEN

Il mio ufficiale non è un capitano,
e neppure un tenente, è solo brigadiere.
Ma per una zingara è abbastanza
e ho la bontà di accontentarmi!

JOSÉ (*sciogliendo la corda che tiene legate le mani di Carmen*)

Carmen, sono come ubriaco;
se cedo, se mi abbandono,
la tua promessa, la manterrò...
se ti amo, Carmen, tu mi amerai...

CARMEN (*appena accennato, mormorato*)

Presso la porta di Siviglia,
dal mio amico Lillas Pastia,
noi danzeremo la seguidilla
e berremo manzanilla.

JOSÉ (*PARLATO*)

Il tenente!... Sta' attenta.

(*Carmen va a mettersi sul suo sgabello, con le mani dietro la schiena. Rientra il luogotenente*)

LXIX Aggiunta: «(*durement*)» – «(*con durezza*)».

LXX Aggiunta: «(*ému*)» – «(*commosso*)».

LXXI Aggiunta: «(*Don José délie la corde qui attache les mains de Carmen*)» – «(*Don José scioglie la corda che tiene legate le mani di Carmen*)».

SCÈNE XI

(Les mêmes, LE LIEUTENANT, puis les ouvrières, les soldats, les bourgeois)

LE LIEUTENANT^{LXXII}

Voici l'ordre, partez et faites bonne garde...¹⁷

CARMEN (*bas à José*)

Sur le pont^{LXXIII} je te pousserai
aussi fort que je le pourrai...

Laisse-toi renverser... le reste me regarde!

(Elle se place entre les deux dragons. José à côté d'elle. Les femmes et les bourgeois pendant ce temps sont rentrés en scène toujours maintenus à distance par les dragons... Carmen traverse la scène de gauche à droite allant vers le pont...)^{LXXIV}

L'amour est enfant de Bohême,
il n'a jamais connu de loi;
si tu ne m'aimes pas, je t'aime,
si je t'aime, prends garde à toi.

(En arrivant à l'entrée du pont à droite, Carmen pousse José qui se laisse renverser. Confusion, désordre, Carmen s'enfuit. Arrivée au milieu du pont, elle s'arrête un instant, jette sa corde à la volée par-dessus le parapet du pont, et se sauve pendant que sur la scène, avec de grands éclats de rire, les cigarières entourent le lieutenant).^{LXXV}

SCENA XI

(Gli stessi, IL LUOGOTENENTE, poi le operaie, i soldati, i borghesi)

IL LUOGOTENENTE

Ecco l'ordine, partite e fate buona guardia...

CARMEN (*piano a José*)

Sul ponte, ti spingerò
più forte che potrò...

Làsciami rovesciare... il resto è affar mio!

(Si mette fra i due dragoni; José si affianca a lei. Frattanto le donne e i borghesi sono rientrati in scena, sempre tenuti a distanza dai dragoni. Carmen attraversa la scena da sinistra a destra andando verso il ponte...)

L'amore è zingaro,
non ha mai conosciuto legge;
se tu non m'ami, io ti amo,
e se t'amo, sta' attento a te.

(Arrivata all'ingresso del ponte, a destra, Carmen spinge José che si lascia cadere. Confusione, disordine, Carmen fugge. Giunta in mezzo al ponte, si ferma un istante, fa volare la sua corda oltre il parapetto e si mette in salvo, mentre sulla scena, con grandi scoppi di risa, le sigaraie circondano il luogotenente)

^{LXXII} «ZUNIGA (sort du poste, suivi des soldats; à José)» – «ZUNIGA (esce dal posto di guardia, seguito dai soldati; a José)».

¹⁷ n. 11. Final. *Allegro vivo* – $\frac{3}{4}$, fa.

Il fulmineo finale, che Bizet corresse più volte per ottenere il massimo della concisione drammatica, inizia con il rientro in scena di Zuniga il quale, sul tema che aveva punteggiato la scena della rissa trattato in stile fugato (cfr. es. 8: rivela il carattere ribelle della protagonista mentre la forma allude ai suoi propositi), consegna a José il mandato. Dopo aver istruito velocemente l'amante su come farla fuggire, la donna trova ancora il tempo di scherzarlo intonando il ritornello della *habanera* (*Allegretto quasi andantino* – $\frac{2}{4}$, Re \rightarrow La), prima di mettere in atto il suo piano nella confusione generale (*Allegro vivace* – $\frac{3}{4}$, La).

^{LXXIII} «En chemin» – «In cammino».

^{LXXIV} «(Fredonnant et riant au nez de Zuniga)» – «(Canticchiando e ridendo sotto il naso di Zuniga)».

^{LXXV} «(Elle se met en marche avec don José et des soldats. – Arrivée à l'entrée du pont, Carmen bouscule les soldats, s'échappe et se sauve en riant aux éclats)» – «(Si mette in cammino con don José e dei soldati. Arrivata all'ingresso del ponte, Carmen dà una spinta ai soldati, si svincola e fugge ridendo a crepapelle)».

ACTE DEUXIÈME

ATTO SECONDO

La taverne de Lillas Pastia.¹⁸

La taverna di Lillas Pastia.

SCÈNE PREMIÈRE

(CARMEN, LE LIEUTENANT, MORALÈS, *officiers et bohémiennes*. – *Tables à droite et à gauche. Carmen, Mercédès, Frasquita, le lieutenant Zuniga, Moralès et un lieutenant. C'est la fin d'un diner. La table est en désordre. Les officiers et les Bohémiennes fument des cigarettes. Deux Bohémiens râclent de la guitare dans un coin de la taverne et deux Bohémiennes, au milieu de la scène, dansent. – Carmen est assise regardant danser les Bohémiennes, le lieutenant lui parle bas, mais elle ne fait aucune attention à lui. Elle se lève tout à coup et se met à chanter*^{LXXVI})

CARMEN

I

Les tringles des sistres tintaient¹⁹
avec un éclat métallique,

SCENA PRIMA

(CARMEN, IL LUOGOTENENTE, MORALES, *ufficiali e zingare. Tavole a destra e a sinistra. Carmen, Mercedes, Frasquita, il luogotenente Zuniga, Morales e un luogotenente. Siamo alla fine di una cena. La tavola è in disordine. Gli ufficiali e le zingare fumano sigarette. Due zingari strimpellano su una chitarra in un angolo della taverna e due zingare danzano nel mezzo della scena. Carmen è seduta e guarda le zingare che danzano, il luogotenente le parla sottovoce ma lei non gli bada. Poi si alza d'un tratto e si mette a cantare*).

CARMEN

I

Le lamine dei sistri tintinnavano
con un bagliore metallico,

¹⁸ Entr'acte. *Allegro moderato* – $\frac{2}{4}$, sol-Sol.

Basato sulla spavalda canzone ch'esalta l'onore del suo corpo militare intonata fuori scena da José più in là dopo il quintetto, il breve *entr'acte* che precede l'atto secondo attinge, come il coro dei monelli, alle raffinatissime doti miniaturistiche dell'autore, consacrate al più alto livello di forza espressiva e magistero formale nella raccolta *Jeux d'enfants*, suite pianistica a quattro mani composta nel 1871. Di forma tripartita – nella prima parte il tema, che alterna suggestivamente minore e maggiore, è affidato ai due fagotti sul pizzicato degli archi sostenuti dal tamburo,

ESEMPIO 11 (*Entr'acte*, bb. 1-16)

Allegro moderato

nella ripresa, dopo una sezione centrale in cui un elegante inciso di crome viene alternato di continuo tra legni e archi, passa al clarinetto sul contrappunto spiritoso del fagotto –, il brano si configura come gustoso *divertissement*, ma anticipa al contempo l'evidente mutamento nel carattere di José.

^{LXXVI} «*Au lever du rideau, Carmen, Frasquita et Mercédès sont à table avec les officiers. – Danse de bohémiennes accompagnée par des bohémiens raclant de la guitare et jouant du tambour de basque. La danse cesse*» – «*All'alzarsi del sipario, Carmen, Frasquita e Mercedes sono a tavola con gli ufficiali. Danza di zingare accompagnata da zingari che strimpellano sulla chitarra e suonano il tamburo basco*».

¹⁹ n. 12. *Chanson bohème. Andantino* – $\frac{3}{4}$, mi.

In un'atmosfera resa quasi ipnotica dai disegni fluttuanti per terze dei due flauti sopra il *pizzicato* 'chitarristico'

et sur cette étrange musique
les zingarellas se levaient,
tambours de basque allaient leur train,
et les guitares forcenées
grinçaient sous des mains obstinées,
même chanson, même refrain,
la la la la la.

(*Su ce refrain les Bohémiennes dansent. Mercédès et Frasquita reprennent avec Carmen le: «La la la la la»*)

II

Les anneaux de cuivre et d'argent
reluisaient sur les peaux bistrées;
d'orange ou de rouge zébrées
les étoffes flottaient au vent;

e su questa musica strana
le zingarelle si alzavano.
Tamburi baschi risuonavano,
e le chitarre frenetiche
stridevano sotto mani ostinate,
stessa canzone, stesso ritornello!
La la la la la...

(*Su questo ritornello le gitane danzano. Mercedes e Frasquita riprendono il ritornello con Carmen*)

II

Gli anelli di rame e d'argento
lucavano sulle pelli olivastre;
d'arancio o di rosso zebrate,
le stoffe volavano al vento.

segue nota 19

di viole, violoncelli e arpa, Carmen assiste alla danza sensuale di una coppia di zingare nella frequentata taverna di Lillas Pastia (al convito partecipano anche alcuni ufficiali, tra cui Zuniga e Moralès):

ESEMPIO 12a (n. 12, bb. 3-6)

Alzatasi all'improvviso, la donna intona quindi un'esotica canzone – si osservino in particolare i ripetuti urti di semitono e il procedere per quinte successive nell'accompagnamento –, pervasa dal marcato ritmo sincopato degli archi e del tamburello basco:

ESEMPIO 12b (bb. 48-57)

(*La danse cesse*) bien rythmé

Frasquita e Mercédès si uniscono presto all'amica con ardore, mentre il brano cresce man mano, raggiungendo a ogni ripresa nuovi livelli di intensità. Nell'ultima ripresa la musica ha ormai raggiunto un vorticoso parossismo, che ben ritrae simbolicamente la carica di eccitazione sensuale che invade la protagonista, e con lei i presenti.

la danse au chant se mariait,
d'abord indécise et timide,
plus vive ensuite et plus rapide,
cela montait, montait, montait!...^{LXXXVII}

La la la la la la.

MERCÉDÈS ET FRASQUITA

La la la la la la.

CARMEN

III

Les Bohémiens à tour de bras,
de leurs instruments faisaient rage,
et cet éblouissant tapage
ensorcelait les zingaras!
Sous le rythme de la chanson,
ardentes, folles, enfiévrées,
elles se laissaient, enivrées,
emporter par le tourbillon!

La la la la la la.^{LXXXVII}

LES TROIS VOIX

La la la la la la.

(Mouvement de danse très-rapide, très-violent. Carmen elle même danse et vient,^{LXXXVIII} avec les dernières notes de l'orchestre,^{LXXXIX} tomber haletante sur un banc de la taverne. Après la danse, Lillas Pastia se met à tourner autour des officiers d'un air embarrassé)

LE LIEUTENANT

Vous avez quelque chose à nous dire, maître Lillas Pastia?²⁰

PASTIA

Mon Dieu, messieurs...

MORALÈS

Parle, voyons...

PASTIA

Il commence à se faire tard... et je suis, plus que personne, obligé d'observer les règlements. Monsieur le

La danza al canto si univa,
dapprima indecisa ed esitante,
pù viva e più rapida poi...
saliva, saliva, saliva!

La la la la la la...

MERCEDES E FRASQUITA

La la la la la la...

CARMEN

III

Gli zingari, a tutta forza,
infuriavano sui loro strumenti,
e quello strepito stupefacente
stregava le zingare.
Sotto il ritmo della canzone,
ardenti, folli, febbrili,
si lasciavano, inebriate,
rapire dal turbine!

La la la la la la...

LE TRE VOCI

La la la la la la...

(Movimento di danza molto rapido e violento. Carmen stessa danza e, con le ultime note dell'orchestra, viene a gettarsi ansimante su una panca della taverna. Dopo la danza, Lillas Pastia si mette a girare intorno agli ufficiali, con aria imbarazzata)

IL LUOGOTENENTE

Dovete dirci qualche cosa, signor Lillas Pastia?

PASTIA

Mio Dio, signori...

MORALES

Parla, su...

PASTIA

Comincia a farsi tardi... e più di chiunque altro io sono obbligato a osservare i regolamenti. Poiché il si-

^{LXXXVII} Aggiunta: «(Danse. – La danse cesse)» – «(Danza. Cessa la danza)».

^{LXXXVIII} «Carmen, Frasquita et Mercédès se mêlent à la danse» – «Carmen, Frasquita e Mercedes si uniscono alla danza».

^{LXXXIX} Aggiunta: «Carmen vient».

²⁰ Nel dialogo successivo emergono la figura del padrone della taverna (un ruolo solo parlato, ideale per un attore caratterista), che con modi comicamente spicci cerca di convincere gli ufficiali ad andarsene dal locale – ma il luogotenente sospetta già, e con ragione, che la locanda sia un covo di malfattori –, e il breve scambio di battute tra Zuniga e Carmen, nel quale la donna viene a sapere che José, rinchiuso un mese in carcere per averla aiutata nella fuga, è appena stato rilasciato (in realtà, come si vedrà più oltre, la donna sta fingendo sorpresa, ancora una volta): il suo fascino comincia a far presa sull'ufficiale, che inizia a corteggiarla.

corrégidor étant assez mal disposé à mon égard... je ne sais pas pourquoi il est mal disposé...

LE LIEUTENANT

Je le sais très-bien, moi. C'est parce que ton auberge est le rendez-vous ordinaire de tous les contrebandiers de la province.

PASTIA

Que ce soit pour cette raison ou pour une autre, je suis obligé de prendre garde... or, je vous le répète, il commence à se faire tard.

MORALÈS

Cela veut dire que tu nous mets à la porte!...

PASTIA

Oh! non, messieurs les officiers... oh! non... je vous fais seulement observer que mon auberge devrait être fermée depuis dix minutes...

LE LIEUTENANT

Dieu sait ce qui s'y passe dans ton auberge une fois qu'elle est fermée...

PASTIA

Oh! mon lieutenant...

LE LIEUTENANT

Enfin! nous avons encore, avant l'appel, le temps d'aller passer une heure au théâtre... vous y viendrez avec nous, n'est-ce pas, les belles?

(Pastia fait signe aux Bobémiennes de refuser)

FRASQUITA

Non, messieurs les officiers, non, nous restons ici, nous.

LE LIEUTENANT

Comment, vous ne viendrez pas...

MERCÉDÈS

C'est impossible...

MORALÈS

Mercédès!...

MERCÉDÈS

Je regrette...

MORALÈS

Frasquita!

FRASQUITA

Je suis désolée...

LE LIEUTENANT

Mais toi, Carmen... je suis bien sûr que tu ne refuses pas...

gnor corregidor è piuttosto mal disposto nei miei confronti... non so proprio perché è mal disposto...

IL LUOGOTENENTE

Lo so ben io, il perché. È perché la tua locanda è diventata il punto di ritrovo usuale di tutti i contrabbandieri della provincia.

PASTIA

Che sia per questa o per quell'altra ragione, sono obbligato a stare attento... ora, ve lo ripeto, comincia proprio a farsi tardi.

MORALES

Questo vuol dire che ci metti alla porta!...

PASTIA

Oh! no, signori ufficiali... oh! no... vi faccio solo osservare che la mia locanda dovrebbe essere chiusa da dieci minuti...

IL LUOGOTENENTE

Dio sa cosa succede nella tua locanda, una volta chiusa...

PASTIA

Oh! signor luogotenente...

IL LUOGOTENENTE

Insomma! abbiamo ancora il tempo, prima dell'appello, di andare a passare un'ora a teatro... verrete con noi, vero, bellezze?

(Pastia fa segno alle zingare di rifiutare)

FRASQUITA

No, signori ufficiali, no, noi restiamo qua.

IL LUOGOTENENTE

Come, non verrete...

MERCEDES

È impossibile...

MORALES

Mercedes!...

MERCEDES

Mi dispiace...

MORALES

Frasquita!

FRASQUITA

Sono desolata...

IL LUOGOTENENTE

Ma tu, Carmen... sono certo che tu non rifiuterai...

CARMEN

C'est ce qui vous trompe, mon lieutenant... je refuse et encore plus nettement qu'elles deux, si c'est possible...

(Pendant que le lieutenant parle à Carmen, Andrés^{LXXX} et les deux autres lieutenants essaient de fléchir Frasquita et Mercédès)

LE LIEUTENANT

Tu m'en veux?

CARMEN

Porquoi vous en voudrais-je?

LE LIEUTENANT

Parce qu'il y a un mois j'ai eu la cruauté de t'envoyer à la prison...

CARMEN *(comme si elle ne se rappelait pas)*

À la prison?...

LE LIEUTENANT

J'étais de service, je ne pouvais pas faire autrement.

CARMEN *(même jeu)*

À la prison... je ne me souviens pas d'être allée à la prison...

LE LIEUTENANT

Je le sais pardieu bien que tu n'y es pas allée... le brigadier qui était chargé de te conduire ayant jugé à propos de te laisser échapper... et de se faire dégrader et emprisonner pour cela...

CARMEN *(sérieuse)*

Dégrader et emprisonner?...

LE LIEUTENANT

Mon Dieu oui... on n'a pas voulu admettre qu'une aussi petite main ait été assez forte pour renverser un homme...

CARMEN

Oh!

LE LIEUTENANT

Cela n'a pas paru naturel...

CARMEN

Et ce pauvre garçon et redevenu simple soldat?...

LE LIEUTENANT

Oui... et il a passé un mois en prison...

CARMEN

Mais il en est sorti?...

CARMEN

E vi sbagliate, luogotenente... io rifiuto, e, se è possibile, ancor più decisamente di loro due...

(Mentre il luogotenente parla a Carmen, Andrés e gli altri due luogotenenti cercano di convincere Frasquita e Mercedes)

IL LUOGOTENENTE

Ce l'hai con me?

CARMEN

E per quale ragione?

IL LUOGOTENENTE

Perché un mese fa sono stato così crudele da mandarti in prigione...

CARMEN *(come se non ricordasse)*

In prigione?...

IL LUOGOTENENTE

Ero di servizio, non potevo fare altrimenti.

CARMEN *(c. s.)*

In prigione... non ricordo di essere andata in prigione...

IL LUOGOTENENTE

Lo so bene, perdio, che non ci sei andata... il brigadiere che doveva portarti dentro ha infatti giudicato opportuno lasciarti scappare... e farsi perciò degradare e imprigionare...

CARMEN *(seria)*

Degradare e imprigionare?...

IL LUOGOTENENTE

Mio Dio, sì!... non si è voluto ammettere che una mano così piccola fosse stata abbastanza forte da rovesciare un uomo...

CARMEN

Oh!

IL LUOGOTENENTE

Non è parso naturale...

CARMEN

E quel povero ragazzo è ridiventato soldato semplice?

IL LUOGOTENENTE

Sì... e ha passato un mese in prigione...

CARMEN

Ma ne è uscito?...

^{LXXX} «Moralès».

LE LIEUTENANT

Depuis hier seulement!

CARMEN (*faisant claquer ses castagnettes*)

Tout est bien puisqu'il en est sorti, tout est bien.

LE LIEUTENANT

À la bonne heure, tu te consoles vite...

CARMEN (*à part*)

Et j'ai raison... (*Haut*) Si vous m'en croyez, vous ferez comme moi, vous voulez nous emmener, nous ne voulons pas vous suivre... vous vous consolerez...

MORALES

Il faudra bien.

(*La scène est interrompue par un chœur chanté dans la coulisse*)

CHŒUR

Vivat! vivat le torero!²¹

Vivat! vivat Escamillo!

Jamais homme intrépide
n'a par un coup plus beau,
d'une main plus rapide,
terrassé le taureau!

Vivat! vivat le torero!

Vivat! vivat Escamillo!...

LE LIEUTENANT

Qu'est-ce que c'est que ça?

MERCÉDÈS

Une promenade aux flambeaux...

MORALES

Et qui promène-t-on?

FRASQUITA

Je le reconnais... c'est Escamillo... un torero qui s'est fait remarquer aux dernières courses de Grenade et qui promet d'égalier la gloire de Montes et de Pepe Illo...

MORALES

Pardieu, il faut le faire venir... nous boirons en son honneur!

IL LUOGOTENENTE

Solo da ieri!

CARMEN (*facendo suonare le nacchere*)

Va tutto bene, dato che è uscito, va tutto bene.

IL LUOGOTENENTE

Alla buon'ora, ti consoli in fretta...

CARMEN (*a parte*)

E faccio bene... (*A voce alta*) Se mi date ascolto, farete come me; volete condurci via, noi non vi vogliamo seguire... vi consolereate...

MORALES

Per forza!

(*La scena è interrotta da un coro cantato dietro le quinte*)

CORO

Viva! viva il torero!

Viva! viva Escamillo!

Mai uomo intrepido
ha, con un colpo più bello,
con una mano più rapida,
abbattuto il toro!

Viva! viva il torero!

Viva! viva Escamillo!

IL LUOGOTENENTE

Che cos'è?

MERCEDES

Una passeggiata al lume delle fiaccole...

MORALES

E per chi?

FRASQUITA

Lo riconosco... è Escamillo... un torero che si è fatto notare nelle ultime corride di Granada e che promette di eguagliare la gloria di Montez e di Pepe-Hillo...

MORALES

Perdio, bisogna farlo venire... berremo in suo onore!

²¹ n. 13. Chœur. *Allegro* – $\frac{3}{4}$, Do.

D'improvviso si ode da fuori scena un coro maschile a cappella che inneggia al famoso *toreador* Escamillo. In risposta alle lodi sperticate che Frasquita ne tesse, Zuniga lo invita nella taverna e persuade un riluttante Lillas Pastia a offrire a tutti del vino. Anche in questo caso in origine Bizet scrisse un *mélodrame*, lasciando il dialogo come alternativa. La soluzione originale è in ogni caso preferibile, perché consente un crescendo emotivo molto maggiore, che esplose nella ripresa del coro iniziale, accompagnato dalla piena orchestra. Il brevissimo scambio parlato fra Zuniga e il *matador* potenzia l'effetto prodotto dall'attacco veemente del brano successivo.

LE LIEUTENANT

C'est cela, je vais l'inviter. (*Il va à la fenêtre*)
Monsieur le torero... voulez-vous nous faire l'amitié
de monter ici? vous y trouverez des gens qui aiment
fort tous ceux qui, comme vous, ont de l'adresse et du
courage... (*Quittant la fenêtre*) Il vient...

PASTIA (*suppliant*)

Messieurs les officiers, je vous avais dit...

LE LIEUTENANT

Ayez la bonté de nous laisser tranquille, maître Lillas
Pastia, et faites-nous apporter de quoi boire...

REPRISE DU CHŒUR

Vivat! vivat le torero!

Vivat! vivat Escamillo!

(*Paraît Escamillo*)

SCÈNE II

(*Les mêmes, ESCAMILLO*)

LE LIEUTENANT

Ces dames et nous, vous remercions d'avoir accepté
notre invitation; nous n'avons pas voulu vous laisser
passer sans boire avec vous au grand art de la tauro-
machie...

ESCAMILLO

Messieurs les officiers, je vous remercie.

I

Votre toast... je peux vous le rendre,²²
sénors, car avec les soldats
^{LXXXI}les toreros peuvent s'entendre,
pour plaisir ils ont les combats.
Le cirque est plein, c'est jour de fête,
le cirque est plein du haut en bas.
Les spectateurs perdant la tête
s'interpellent à grands fracas;
apostrophes, cris et tapage
poussés jusques à la fureur,

IL LUOGOTENENTE

Certo, adesso vado a invitarlo. (*Va alla finestra*)
Signor torero... volete farci l'onore di salire qui da
noi? Vi troverete in mezzo a gente a cui piacciono
tutti quelli che, come voi, hanno talento e coraggio...
(*Allontanandosi dalla finestra*) Viene...

PASTIA (*supplichevole*)

Signori ufficiali, vi avevo detto...

IL LUOGOTENENTE

Abbiate la bontà di lasciarci tranquilli, signor Lillas
Pastia, e fateci portare da bere...

RIPRESA DEL CORO

Viva! viva il torero!

Viva! viva Escamillo!

(*Compare Escamillo*)

SCENA II

(*Gli stessi, ESCAMILLO*)

IL LUOGOTENENTE

Queste signore e noi, vi ringraziamo di aver accetta-
to il nostro invito; non abbiamo voluto lasciarvi pas-
sare senza brindare con voi alla grande arte della
tauromachia...

ESCAMILLO

Signori ufficiali, vi ringrazio.

I

Il vostro brindisi posso ricambiarlo,
señors, poiché coi soldati
i toreri si possono intendere:
hanno entrambi il piacere di battersi!
L'arena è piena, è giorno di festa!
l'arena è piena dall'alto in basso;
gli spettatori, perdendo la testa,
si chiamano con gran frastuono!
Richiami, grida e rumore
spinti fino al furore!

^{LXXX} Aggiunta: «oui» – «si».

²² n. 14. Couplets. *Allegro moderato* – c, fa-Fa.

Scortato da esultanti fanfare Escamillo risponde senza convenevoli al brindisi dei soldati con travolgenti *couplets* che celebrano i pericoli della tauromachia e i successi in amore. Tacciati spesso di ostentata banalità, gli impetuosi *couplets* di Escamillo servono invece proprio allo scopo di ritrarre un personaggio mondano, capace con il suo indubbio fascino di soggiogare tori e donne in quantità. Se nelle strofe è il chiassoso apporto di ottoni e percussioni (timpani e triangolo) sul veemente ribollire dell'orchestra a sottolineare la baldanza del *toreador*,

car c'est la fête du courage,
c'est la fête des gens de cœur.
Toréador, en garde,
et songe en combattant
qu'un œil noir te regarde
et que l'amour t'attend.

TOUT LE MONDE

Toréador, en garde,
et songe en combattant
qu'un œil noir te regarde
et que l'amour t'attend.

(Entre les deux couplets, Carmen remplit le verre d'Escamillo)

ESCAMILLO

II

Tout d'un coup l'on a fait silence;
plus de cris! que se passe-t-il?
C'est l'instant, le taureau s'élance
en bondissant hors du toril...
Il entre, il frappe, un cheval roule
en entraînant un picador.
Bravo toro!... hurle la foule,
le taureau va, vient, frappe encor...

Poiché è la festa del coraggio!
è la festa della gente di fegato!
Toreador, attento!
E pensa combattendo
che un occhio nero ti guarda
e che l'amore ti aspetta.

TUTTI

Toreador, attento!
E pensa combattendo
che un occhio nero ti guarda
e che l'amore ti aspetta.

(Fra le due strofe Carmen riempie il bicchiere di Escamillo)

ESCAMILLO

II

D'improvviso, si fa silenzio...
Non più grida, che succede?
È il momento! Il toro si slancia
balzando fuori dal recinto!
Entra, colpisce!... un cavallo stramazza,
trascinando un picador.
«Bravo toro!» urla la folla,
il toro va, viene e colpisce ancora!

segue nota 22

ESEMPIO 13 (n. 14, bb. 10-13)

f rude et très rythmé

Escamillo

Vo-tre toast, je peux vous le ren - dre, se - ñors, se - ñors, car,a-vec lessol - dats,

Cl.
Corn.

Vle
Cor.

Vlc.
Fag.
Cb.

per il celebre *refrain* galante scandito a ritmo di marcia – già udito come tema centrale del preludio (cfr. es. 1b) – Bizet prescrisse invece che venisse cantato «piano avec fatuité» per finire, dopo la fragorosa ripresa corale, con un eloquente *pianissimo*. Poco prima della conclusione le voci di Escamillo e Carmen (echeggiata dalle amiche), che tra una strofa e l'altra gli ha riempito il bicchiere, si intrecciano poi in una prolungata cadenza sulla parola «amour».

En secouant ses banderilles...
il court, le cirque est plein de sang;
on se sauve... on franchit les grilles;
allons... c'est ton tour maintenant.

Toréador, en garde,
et songe en combattant
qu'un œil noir te regarde
et que l'amour t'attend.

TOUT LE MONDE

Toréador, en garde,
et songe en combattant
qu'un œil noir te regarde
et que l'amour t'attend.

(On boit, on échange des poignées de main avec le torero)

PASTIA

Messieurs les officiers, je vous en prie.²³

LE LIEUTENANT

C'est bien, c'est bien, nous partons.

(Les officiers commencent à se préparer à partir. – Escamillo se trouve près de Carmen)

ESCAMILLO

Dis-moi ton nom, et la première fois que je frapperai le taureau, ce sera ton nom que je prononcerai.

CARMEN

Je m'appelle la Carmencita.

ESCAMILLO

La Carmencita?

CARMEN

Carmen, la Carmencita, comme tu voudras.

ESCAMILLO

Et bien, Carmen, ou la Carmencita, si je m'avisais de t'aimer et de vouloir être aimé de toi, qu'est-ce que tu me répondrais?

CARMEN

Je répondrais que tu peux m'aimer tout à ton aise, mais que quant à être aimé de moi pour le moment, il n'y faut pas songer!

E scuotendo le sue banderillas,
corre, l'arena è piena di sangue!
Scappano, saltano oltre le griglie!
Forza... ora è il tuo momento!

Toreador, attento!

E pensa combattendo
che un occhio nero ti guarda
e che l'amore ti aspetta.

TUTTI

Toreador, attento!

E pensa combattendo
che un occhio nero ti guarda
e che l'amore ti aspetta.

(Tutti bevono e stringono la mano al torero)

PASTIA

Signori ufficiali, vi prego.

IL LUOGOTENENTE

Va bene, va bene, ce ne andiamo.

(Gli ufficiali si preparano a partire. Escamillo si trova vicino a Carmen)

ESCAMILLO

Dimmi il tuo nome, e la prima volta che colpirò il toro, sarà il tuo nome che pronuncerò.

CARMEN

Mi chiamo la Carmencita.

ESCAMILLO

La Carmencita?

CARMEN

Carmen, la Carmencita, come preferisci.

ESCAMILLO

Ebbene, Carmen, oppure la Carmencita: se mi saltasse in mente di amarti e di essere amato da te, che cosa mi risponderesti?

CARMEN

Risponderei che puoi pure amarmi quanto ti pare, ma che, quanto a essere amato da me, per il momento è meglio non pensarci!

²³ Nel dialogo parlato seguente le prime *avances* audaci dell'uomo sono momentaneamente respinte dalla zingara, anche se con parole che sembrano contenere una promessa futura. Quindi è il turno di Zuniga che, con fare insistente e noncurante delle proteste di Carmen, le ripete che tornerà più tardi (e il gesto darà avvio alla catastrofe umana di José), prima di unirsi alla festosa processione del *toreador*. Li accompagna un'ennesima musica di scena, la ripresa orchestrale del *refrain* che celebra il *matador* (n. 14 bis. Sortie d'Escamillo. *Allegro moderato* – c, Mi), prescritta nella partitura, che sostituisce la ripresa del coro prevista dal libretto.

ESCAMILLO

Ah!

CARMEN

C'est comme ça.

ESCAMILLO

J'attendrai alors et je me contenterai d'espérer...

CARMEN

Il n'est pas défendu d'attendre et il est toujours agréable d'espérer.

MORALÈS (*à Frasquita et Mercédès*)

Vous ne venez pas décidément?

MERCÉDÈS ET FRASQUITA (*sur un nouveau signe de Pastia*)

Mais non, mais non...

MORALÈS (*au lieutenant*)

Mauvaise campagne, lieutenant.

LE LIEUTENANT

Bah! la bataille n'est pas encore perdue... (*Bas à Carmen*) Écoute-moi, Carmen, puisque tu ne veux pas venir avec nous, c'est moi qui dans une heure reviendrai ici...

CARMEN

Ici...?

LE LIEUTENANT

Oui, dans une heure... après l'appel.

CARMEN

Je ne vous conseille pas de revenir...

LE LIEUTENANT (*riant*)

Je reviendrai tout de même. (*Haut*) Nous partons avec vous, torero, et nous nous joindrons au cortège qui vous accompagne.

ESCAMILLO

C'est un grand honneur pour moi, je tâcherai de ne pas m'en montrer indigne lorsque je combattrai sous vos yeux.

REPRISE DE L'AIR

Toréador, en garde,
et songe en combattant
qu'un œil noir te regarde
et que l'amour t'attend.

(*Tout le monde sort, excepté Carmen, Frasquita, Mercédès et Lillas Pastia*)

ESCAMILLO

Ah!

CARMEN

È così.

ESCAMILLO

Allora aspetterò, e mi accontenterò di sperare...

CARMEN

Non è proibito aspettare, ed è sempre bello sperare.

MORALES (*a Frasquita e Mercédès*)

Voi non venite proprio?

MERCEDES E FRASQUITA (*a un nuovo segno di Pastia*)

Ma no, ma no...

MORALES (*al luogotenente*)

Una campagna andata male, tenente!...

IL LUOGOTENENTE

Bah! la battaglia non è ancora perduta... (*Piano, a Carmen*) Ascoltami, Carmen: se tu non vuoi venire con noi, sono io che, fra un'ora, tornerò qui...

CARMEN

Qui?...?

IL LUOGOTENENTE

Sì, fra un'ora... dopo l'appello.

CARMEN

Non vi consiglio di tornare...

IL LUOGOTENENTE (*ridendo*)

Ma io tornerò lo stesso. (*A voce alta*) Noi usciamo di qua insieme a voi, torero, e ci uniamo al corteo che vi accompagna.

ESCAMILLO

È un grande onore per me; cercherò di non esserne indegno quando combatterò sotto i vostri occhi.

RIPRESA DELL'ARIA

Toreador, attento!
E pensa combattendo
che un occhio nero ti guarda
e che l'amore ti aspetta.

(*Tutti escono, tranne Carmen, Frasquita, Mercedes e Lillas Pastia*)

SCÈNE III

(CARMEN, FRASQUITA, MERCÉDÈS, PASTIA)

FRASQUITA (*à Pastia*)Pourquoi étais-tu si pressé de les faire partir et pourquoi nous as-tu fait signe de ne pas les suivre?...²⁴

PASTIA

Le Dancaïre et le Remendado viennent d'arriver... ils ont à vous parler de vos affaires, des affaires d'Égypte.

CARMEN

Le Dancaïre et le Remendado?...

PASTIA (*ouvrant une porte et appelant du geste*)

Oui, les voici... tenez...

(Entrent le Dancaïre et le Remendado. – Pastia ferme les portes, met les volets, etc. etc.)

SCÈNE IV

(CARMEN, FRASQUITA, MERCÉDÈS, LE DANCAÏRE, LE REMENDADO)

FRASQUITA

Eh bien, les nouvelles?

LE DANCAÏRE

Pas trop mauvaises les nouvelles, nous arrivons de Gibraltar...

LE REMENDADO

Jolie ville, Gibraltar!... on y voit des Anglais, beaucoup d'Anglais, de jolis hommes les Anglais; un peu froids, mais distingués.

LE DANCAÏRE

Remendado!...

LE REMENDADO

Patron.

LE DANCAÏRE (*mettant la main sur son couteau*)

Vous comprenez?

LE REMENDADO

Parfaitement, patron...

SCENA III

(CARMEN, FRASQUITA, MERCEDES, PASTIA)

FRASQUITA (*a Pastia*)

Perché eri così ansioso di farli andar via e ci hai fatto segno di non seguirli?...

PASTIA

Sono appena arrivati il Dancairo e il Remendado... devono parlarvi dei vostri affari, degli affari d'Egitto.

CARMEN

Il Dancairo e il Remendado?...

PASTIA (*aprendo una porta e chiamando col gesto*)

Sì, eccoli... guardate...

(Entrano il Dancairo e il Remendado. – Pastia chiude le porte, le imposte ecc. ecc.)

SCENA IV

(CARMEN, FRASQUITA, MERCEDES, IL DANCAIRO, IL REMENDADO)

FRASQUITA

Ebbene, le notizie?

IL DANCAIRO

Non troppo male, le notizie; arriviamo da Gibilterra...

IL REMENDADO

Bella città, Gibilterra... ci si vedono degli inglesi, molti inglesi, e che begli uomini gli inglesi; freddini, magari, ma così distinti.

IL DANCAIRO

Remendado!...

IL REMENDADO

Capo.

IL DANCAIRO (*mettendo la mano al coltello*)

Chiaro?

IL REMENDADO

Chiarissimo, capo...

²⁴ Finalmente Lillas Pastia, che per tutto il tempo aveva fatto segno a Frasquita e Mercédès di non accettare gli inviti degli ufficiali, svela alle tre zingare che i loro complici contrabbandieri, il Dancaïre e il Remendado, sono appena giunti con importanti notizie – entrambe le figure, solo abbozzate nel racconto di Mérimée e tratteggiate da Meilhac e Halévy come caratteristi di ascendenza buffa, appartengono pienamente alla tradizione dell'*opéra-comique*. Dopo che i due han spiegato alle donne il loro piano per smerciare un carico proveniente da Gibilterra,

LE DANCAÏRE

Taisez-vous alors. Nous arrivons de Gibraltar, nous avons arrangé avec un patron de navire l'embarquement de marchandises anglaises. Nous irons les attendre près de la côte, nous en cacherons une partie dans la montagne et nous ferons passer le reste. Tous nos camarades ont été prévenus... ils sont ici, cachés, mais c'est de vous trois surtout que nous avons besoin... vous allez partir avec nous...

CARMEN (*riant*)

Pourquoi faire? pour vous aider à porter les ballots?...

LE REMENDADO

Oh! non... faire porter des ballots à des dames... ça ne serait pas distingué.

LE DANCAÏRE (*menaçant*)

Remendado?

LE REMENDADO

Oui, patron.

LE DANCAÏRE

Nous ne vous ferons pas porter des ballots, mais nous aurons besoin de vous pour autre chose.

QUINTETTE

LE DANCAÏRE

Nous avons en tête une affaire.²⁵

IL DANCAIRO

Zitto, allora. Arriviamo da Gibilterra, e ci siamo messi d'accordo con un padrone di vascello per sbarcare mercanzie inglesi. Andremo ad aspettarli vicino alla costa, ne nasconderemo una parte sulla montagna e faremo passare il resto. Tutti i nostri compagni sono stati avvisati... sono qui, nascosti, ma abbiamo bisogno soprattutto di voi tre... e partirete con noi...

CARMEN (*ridendo*)

Per far che? per aiutarvi a portare i fagotti?

IL REMENDADO

Oh! no... far portare dei fagotti alle signore... non sarebbe distinto.

IL DANCAIRO (*minaccioso*)

Remendado?

IL REMENDADO

Sì, capo.

IL DANCAIRO

Non vi faremo portare i fagotti, ma abbiamo bisogno di voi per un'altra faccenda.

QUINTETTO

IL DANCAIRO

Abbiamo in mente un affare...

²⁵ n. 15. Quintette. *Allegro vivo* – $\frac{6}{8}$, Reb.

ha inizio una vivace scena da commedia, svolta musicalmente attraverso un travolgente quintetto punteggiato da veloci sillabati e agili disegni ornamentali dei fiati; il brano viene percorso da una briosa frase ricorrente, dapprima intonata dagli uomini e poi affidata agli archi:

ESEMPIO 14a (n. 15, bb. 48-51)

pp léger

Le Dancaïre
Le Remendado

Quand il s'a-git de trom-pe-rie, de du-per-rie, de vo-le-rie,

Quando però il Dancaïre e il Remendado chiedono alle tre di partecipare all'impresa – le donne, si sa, sono necessarie quando si tratta «de tromperie, de duperie, de volerie» –, Carmen si sfilava e con una fuggevole ma ardente frase da eseguirsi *très retenu* sugli accordi tenuti di viole e violoncelli sostiene di essere innamorata:

ESEMPIO 14b (bb. 188-192)

très retenu

Carmen

Je suis a - mou - reu - - - se!

MERCÉDÈS^{LXXXII}

Est-elle bonne, dites-nous?

LE DANCAÏRE^{LXXXIII}Elle est admirable, ma chère;
mais nous avons besoin de vous.

LES TROIS FEMMES

De nous?

LES DEUX HOMMES

De vous,
car nous l'avouons humblement,
et très^{LXXXIV}-respectueusement,
en matière^{LXXXV} de tromperie,
de duperie,
de volerie,
il est toujours bon, sur ma foi,
d'avoir les femmes avec soi,
et sans elles,
mes toutes belles,
on ne fait jamais rien
de bien.

LES TROIS FEMMES

Quoi! sans nous jamais rien
de bien?

LES DEUX HOMMES

N'êtes-vous pas de cet avis?

LES TROIS FEMMES

Si fait, je suis
de cet avis.

TOUS LES CINQ

En matière^{LXXXVI} de tromperie,
de duperie,
de volerie,
il est toujours bon, sur ma foi,

MERCEDES

Un buon affare, diteci?

IL DANCAIRO

Eccellente, mia cara;
ma abbiamo bisogno di voi!

LE TRE DONNE

Di noi?

I DUE UOMINI

Di voi!

Poiché, lo confessiamo umilmente
e molto rispettosamente:
quando si tratta d'inganno,
di truffa,
e di furto,
è sempre bene, in fede mia,
avere le donne con sé.
E senza di loro,
mie bellissime,
non si fa mai nulla
di buono!

LE TRE DONNE

Che! senza di noi mai nulla
di buono?

I DUE UOMINI

Non siete d'accordo?

LE TRE DONNE

Ma certo, io sono
d'accordo.

TUTTI E CINQUE

Quando si tratta d'inganno,
di truffa,
e di furto,
è sempre bene, in fede mia,

segue nota 25

I contrabbandieri esprimono il loro stupore nella sezione centrale (*A tempo, ma un poco ritenuto* – $\frac{2}{8}$, Sol) dove, sostenuti dai soli archi, le rispondono *avec ironie* che già in altre occasioni ha saputo conciliare «amour» e «devoir». Carmen però non cede e su una frizzante frase cromatica dei violini primi conferma la sua scelta, restando irremovibile anche quando tutti i presenti riprendono il motivo iniziale (es. 14a). Il brano è una vera lezione di stile, e un degno omaggio a Mozart, uno degli idoli di Bizet.

LXXXII Aggiunta: «ET FRASQUITA».

LXXXIII Aggiunta: «ET LE REMENDADO».

LXXXIV «fort».

LXXXV «oui, quand il s'agit» – «sì, quando si tratta».

LXXXVI «Quand il s'agit».

d'avoir les femmes avec soi,
et sans elles,
les toutes belles,
on ne fait jamais rien
de bien.

LE DANCAÏRE

C'est dit alors, vous partirez.

MERCÉDÈS ET FRASQUITA

Quand vous voudrez.

LE REMENDADO

Mais tout de suite.

CARMEN

Ah! permettez;

(À *Mercédès et à Frasquita*)

S'il vous plaît de partir, partez,
mais je ne suis pas du voyage;
je ne pars pas... je ne pars pas.

LE DANCAÏRE^{LXXXIII}

Carmen, mon amour, tu viendras,
et tu n'auras pas le courage
de nous laisser dans l'embarras.

CARMEN

Je ne pars pas, je ne pars pas.

LE REMENDADO

Mais au moins la raison, Carmen, tu la diras?

CARMEN

Je la dirai certainement,^{LXXXVII}
la raison, c'est qu'en ce moment^{LXXXVIII}
je suis amoureuse.

LES DEUX HOMMES (*stupéfaits*)

Qu'a-t-elle dit?

FRASQUITA^{LXXXIX}

Elle dit qu'elle est amoureuse.

LES DEUX HOMMES

Amoureuse!

LES DEUX FEMMES

Amoureuse!

LES DEUX HOMMES

Voyons, Carmen, sois sérieuse.

avere le donne con sé.

E senza di loro,
le bellissima,
non si fa mai nulla
di buono!

IL DANCAIRO

È fatta, allora; verrete.

MERCEDES E FRASQUITA

Quando vorrete.

IL DANCAIRO

Ma subito.

CARMEN

Ah! un momento!

(A *Mercedes e Frasquita*)

Se voi volete andare, andate,
ma io non vi accompagno.
Non vengo, non vengo.

IL DANCAIRO

Carmen, amor mio, tu verrai,
e non avrai mai il coraggio
di lasciarci nelle peste!

CARMEN

Non vengo, non vengo.

IL DANCAIRO

Ma, Carmen, la ragione, almeno, la dirai?

CARMEN

La dirò certamente.
La ragione è che in questo momento
sono innamorata.

I DUE UOMINI (*stupefatti*)

Cosa ha detto?

FRASQUITA

Dice che è innamorata.

I DUE UOMINI

Innamorata!

LE DUE DONNE

Innamorata!

I DUE UOMINI

Via, Carmen, non scherzare!

^{LXXXVII} Aggiunta: «LE DANCAÏRE, LE REMENDADO, FRASQUITA ET MERCÉDÈS / Voyons» – «Vediamo».

^{LXXXVIII} Aggiunta: «LE DANCAÏRE, LE REMENDADO, FRASQUITA ET MERCÉDÈS / Eh bien?» – «Ebbene?».

^{LXXXIX} «ET MERCÉDÈS».

CARMEN

Amoureuse à perdre l'esprit.

LES DEUX HOMMES

Certes, la chose nous étonne,
 mais ce n'est pas le premier jour
 où vous aurez su, ma mignonne,
 faire marcher de front le devoir et l'amour.

CARMEN

Mes amis, je serais fort aise
 de **pouvoir**^{xc} vous suivre ce soir,
 mais cette fois, ne vous déplaie,
 il faudra que l'amour passe avant le devoir.

LE DANCAÏRE

Ce n'est pas là ton dernier mot?

CARMEN

Pardonnez-moi.^{xc1}

LE REMENDADO

Carmen, il faut
 que tu te laisses attendrir.

TOUS LES QUATRE

Il faut venir, Carmen, il faut venir.
 Pour notre affaire
 c'est nécessaire,
 car entre nous,

LES DEUX FEMMES

car entre nous...

CARMEN

Quant à cela, je l'admets avec vous.

REPRISE GÉNÉRALE

En matière^{lxxxvi} de tromperie,
 de duperie,
 de volerie,
 il est toujours bon, sur ma foi,
 d'avoir les femmes avec soi,
 et sans elles,
 les toutes belles,
 on ne fait jamais rien
 de bien.

LE DANCAÏRE

En voilà assez; je t'ai dit qu'il fallait venir, et tu viendras... je suis le chef...²⁶

CARMEN

Innamorata da perdere la testa!

I DUE UOMINI

La cosa, certo, ci stupisce,
 ma non è la prima volta
 che avrete saputo, carina,
 far marciare insieme il dovere e l'amore.

CARMEN

Amici, sarei ben contenta
 di partire con voi questa sera;
 ma questa volta, non vi dispiaccia,
 bisogna che l'amore passi prima del dovere.

IL DANCAIRO

Non sarà la tua ultima parola?

CARMEN

Perdonatemi.

IL DANCAIRO

Carmen, bisogna
 che ti lasci convincere!

TUTTI E QUATTRO

Devi venire, Carmen, devi venire!
 Per il nostro affare,
 è necessario;
 poiché, fra noi...

LE DUE DONNE

Poiché, fra noi...

CARMEN

Quanto a ciò, sono d'accordo con voi...

RIPRESA GENERALE

Quando si tratta d'inganno,
 di truffa,
 e di furto,
 è sempre bene, in fede mia,
 avere le donne con sé.
 E senza di loro,
 mie bellissime,
 non si fa mai nulla
 di buono!

IL DANCAIRO

Ne ho abbastanza; ti ho detto che dovevi venire, e tu verrai... sono io il capo...

^{xc} «partir avec» – «partire insieme a».^{xc1} «Absolument» – «Assolutamente».²⁶ Ora la protagonista racconta di essere in attesa di un giovane soldato da poco uscito di prigione – e i libret-

CARMEN

Comment dis-tu ça?

LE DANCAÏRE

Je te dis que je suis le chef...

CARMEN

Et tu crois que je t'obéirai?...

LE DANCAÏRE (*furieux*)

Carmen!...

CARMEN (*très-calme*)

Eh bien!...

LE REMENDADO (*se jetant entre le Dancaïre et Carmen*)

Je vous en prie... des personnes si distinguées...

LE DANCAÏRE (*envoyant un coup de pied que le Remendado évite*)

Attrape ça, toi...

LE REMENDADO (*se redressant*)

Patron...

LE DANCAÏRE

Qu'est-ce que c'est?

LE REMENDADO

Rien, patron!

LE DANCAÏRE

Amoureuse... ce n'est pas une raison, cela.

LE REMENDADO

Le fait est que ce n'en est pas une... moi aussi je suis amoureux et ça ne m'empêche pas de me rendre utile.

CARMEN

Partez sans moi... j'irai vous rejoindre demain... mais pour ce soir je reste...

FRASQUITA

Je ne t'ai jamais vue comme cela; qui attends-tu donc?...

CARMEN

Un pauvre diable de soldat qui m'a rendu service...

MERCÈDES

Ce soldat qui était en prison?

CARMEN

Oui...

CARMEN

Come dici?

IL DANCAIRO

Ti dico che sono io il capo...

CARMEN

E credi che ti obbedirò?...

IL DANCAIRO (*furioso*)

Carmen!...

CARMEN (*calmissima*)

Ebbene!...

IL REMENDADO (*gettandosi fra il Dancairo e Carmen*)

Vi prego... persone così distinte...

IL DANCAIRO (*allungandogli un calcio che il Remendado evita*)

Prendi questo, tu...

IL REMENDADO (*rialzandosi*)

Capo...

IL DANCAIRO

Cosa c'è?

IL REMENDADO

Nulla, capo!

IL DANCAIRO

Innamorata... non è una ragione, questa.

IL REMENDADO

Certo che non lo è... anch'io sono innamorato, e questo non mi impedisce di rendermi utile.

CARMEN

Andate senza di me... vi raggiungerò domani... ma questa sera, resto...

FRASQUITA

Non ti ho mai visto così; ma chi aspetti?

CARMEN

Un povero diavolo di soldato che mi ha fatto un favore...

MERCÈDES

Il soldato che era in prigione?

CARMEN

Sì...

segue nota 26

tisti trovano ancora spazio per accentuare il carattere del Remendado, che nei dialoghi parlati alza il livello ironico delle scene nell'osteria (e più tardi nel campo dei contrabbandieri), mostrandosi tutt'altro che un rozzo contrabbandiere, e intaccando così anche il contegno virile del compagno.

FRASQUITA

Et à qui, il y a quinze jours, le geôlier a remis de ta part un pain dans lequel il y avait une pièce d'or et une lime?

CARMEN (*remontant vers la fenêtre*)

Oui.

LE DANCAÏRE

Il s'en est servi de cette lime?...

CARMEN (*remontant vers la fenêtre*)

Non.

LE DANCAÏRE

Tu vois bien! ton soldat aura eu peur d'être puni plus rudement qu'il ne l'avait été; ce soir encore il aura peur... tu auras beau entr'ouvrir les volets et regarder s'il vient, je parierais qu'il ne viendra pas.

CARMEN

Ne parie pas, tu perdrais...

(*On entend dans le lointain la voix de don José*)DON JOSÉ (*la voix très éloignée*)Halte-là!²⁷

Qui va là?

Dragon d'Almanza^{xch}!

Où t'en vas-tu par là,

dragon d'Almanza^{xch}?

Moi je m'en vais faire,

à mon adversaire,

mordre la poussière.

S'il en est ainsi,

passez, mon ami.

Affaire d'honneur,

affaire de cœur,

pour nous tout est là,

dragons d'Almanza^{xch}.

(*La musique n'arrête pas.*^{xch} *Carmen, le Dancaïre, le Remendado, Mercédès et Frasquita, par les volets entr'ouverts, regardent venir don José*)

FRASQUITA

E a cui, quindici giorni fa, il carceriere ha consegnato di nascosto un pane nel quale erano nascoste una moneta d'oro e una lima?...

CARMEN (*avvicinandosi alla finestra*)

Sì.

IL DANCAIRO

Se ne è servito di quella lima?...

CARMEN (*c. s.*)

No.

IL DANCAIRO

Lo vedi! il tuo soldato avrà avuto paura di essere punito ancora più duramente; anche stasera avrà paura... avrai un bel socchiudere le imposte e guardare se arriva, scommetto che non verrà.

CARMEN

Non scommettere, perderesti...

(*Si sente da lontano la voce di don José*)DON JOSÉ (*fra le quinte, da molto lontano*)

Alto-là!

Chi va là?

Dragone di Almanza!

Dove te ne vai,

dragone di Almanza?

Io vado a far

mordere la polvere

al mio avversario.

Se è così,

passate, amico.

Affare d'onore,

affare di cuore;

per noi tutto è là,

dragoni di Almanza!

(*La musica prosegue. Carmen, il Dancaïro, il Remendado, Mercedes e Frasquita, dalle imposte socchiuse, guardano venire don José*)

²⁷ n. 16. Chanson. *Allegro moderato* – $\frac{2}{4}$, sol-Sol.

Mentre il Dancaïre schernisce Carmen per la pusillanimità dimostrata da José, incapace di fuggire dal carcere, si ode da fuori scena la voce squillante del brigadiere, che sulla stessa melodia del precedente *entr'acte* (es. 11) si avvicina da *très loin* in scena. Sono due le strofe della canzone, intercalate suggestivamente da una breve sezione parlata nella quale dapprima il Dancaïre esorta la protagonista a convincere José a diventare contrabbandiere, quindi, allontanati a fatica i complici con la promessa di raggiungerli il giorno seguente, Carmen si prepara con gioia a ricevere l'amante.

^{xch} «Alcalà».

^{xch} «Pendant qu'il chante,». – «Mentre José canta,».

MERCÉDÈS

C'est un dragon, ma foi.

FRASQUITA

Et un beau dragon.

LE DANCAÏRE (*à Carmen*)

Eh bien, puisque tu ne veux venir que demain, sais-tu au moins ce que tu devrais faire?

CARMEN

Qu'est-ce que je devrais faire?...

LE DANCAÏRE

Tu devrais décider ton dragon à venir avec toi et à se joindre à nous.

CARMEN

Ah!... si cela se pouvait!... mais il n'y faut pas penser... ce sont des bêtises... il est trop niais.

LE DANCAÏRE

Pourquoi l'aimes-tu puisque tu conviens toi-même...

CARMEN

Parce qu'il est joli garçon donc et qu'il me plaît.

LE REMENDADO (*avec fatuité*)

Le patron ne comprend pas ça, lui... qu'il suffise d'être joli garçon pour plaire aux femmes...

LE DANCAÏRE

Attends un peu, toi, attends un peu...

(Le Remendado se sauve et sort. Le Dancaïre le poursuit et sort à son tour entraînant Mercédès et Frasquita qui essaient de le calmer)

DON JOSÉ (*la voix beaucoup plus rapprochée*^{xciv})

Halte-là!

Qui va là?

Dragon d'Almanza^{xcii}!

Où t'en vas-tu par là,
dragon d'Almanza^{xcii}?

Exact et fidèle,
je vais où m'appelle
l'amour de ma belle.

S'il en est ainsi,
passez, mon ami.

Affaire d'honneur,
affaire de cœur,

pour nous tout est là,
dragons d'Almanza^{xcii}.

(Entre don José)

MERCEDES

È un dragone, in fede mia.

FRASQUITA

E un bel dragone.

IL DANCAIRO (*a Carmen*)

Ebbene, poiché non vuoi venire che domani, sai almeno cosa dovresti fare?

CARMEN

Cosa dovrei fare?...

IL DANCAIRO

Dovresti convincere il tuo dragone a venire con te e a unirsi a noi.

CARMEN

Ah!... se si potesse!... ma non bisogna pensarci... sono sciocchezze... è troppo tonto.

IL DANCAIRO

Perché l'ami, se ammetti tu stessa...

CARMEN

Perché è un bel ragazzo e perché mi piace.

IL REMENDADO (*fatuo*)

Il capo non lo capisce, lui... che basti essere un bel ragazzo per piacere alle donne...

IL DANCAIRO

Aspetta un momento, tu, aspetta un momento...

(Il Remendado gli sfugge ed esce. Il Dancairo lo insegue ed esce a sua volta portando con sé Mercedes e Frasquita che cercano di calmarlo)

DON JOSÉ (*la voce molto più vicina*)

Alto-là!

Chi va là?

Dragone di Almanza!

Dove te ne vai,
dragone di Almanza?

Puntuale e fedele
vado dove mi chiama
l'amore della mia bella.

Se è così,
passate, amico.

Affare d'onore,
affare di cuore,

per noi tutto è là,
dragoni di Almanza!

(Entra don José)

^{xciv} «se rapproche peu à peu» – «si avvicina poco a poco».

SCÈNE V

(DON JOSÉ, CARMEN)

CARMEN

Enfin... te voilà... C'est bien heureux.²⁸

JOSÉ

Il y a deux heures seulement que je suis sorti de prison.

CARMEN

Qui t'empêchait de sortir plus tôt? Je t'avais envoyé une lime et une pièce d'or... avec la lime il fallait scier le plus gros barreau de ta prison... avec la pièce d'or il fallait, chez le premier fripier venu, changer ton uniforme pour un habit bourgeois.

JOSÉ

En effet, tout cela était possible.

CARMEN

Pourquoi ne l'as-tu pas fait?

JOSÉ

Que veux-tu? j'ai encore mon honneur de soldat, et désertar me semblerait un grand crime... Oh! je ne t'en suis pas moins reconnaissant... Tu m'as envoyé une lime et une pièce d'or... La lime me servira pour affiler ma lance et je la garde comme souvenir de toi. *(Lui tendant la pièce d'or)* Quant à l'argent...

CARMEN

Tiens, il l'a gardé!... ça se trouve à merveille... *(Criant et frappant)* Holà!... Lillas Pastia, holà!... nous mangerons tout... tu me régales... holà! holà!...*(Entre Pastia.)*PASTIA *(l'empêchant de crier)*

Prenez donc garde...

CARMEN *(lui jetant la pièce)*

Tiens, attrape... et apporte-nous des fruits confits; apporte-nous des bonbons, apporte-nous des oranges, apporte-nous du Manzanilla... apporte-nous de tout ce que tu as, de tout, de tout...

SCENA V

(DON JOSÉ, CARMEN)

CARMEN

Eccoti... finalmente... Che bello!

JOSÉ

Sono solo due ore che sono uscito di prigione.

CARMEN

Chi ti impediva di uscire prima? Ti avevo mandato una lima e una moneta d'oro... con la lima dovevi segare la sbarra più grossa della prigione... con la moneta d'oro dovevi, dal primo rigattiere incontrato, cambiare la tua uniforme con un abito borghese.

JOSÉ

Certo, tutto questo era possibile.

CARMEN

Perché non l'hai fatto?

JOSÉ

Che vuoi farci? ho ancora il mio onore di soldato, e disertare mi parrebbe un vero delitto... Oh! non è che per questo te ne sia meno riconoscente... Mi hai mandato una lima e una moneta d'oro... La lima mi servirà per affilare la lancia e la conservo come tuo ricordo. *(Tendendole la moneta d'oro)* Quanto al denaro...

CARMEN

Toh, l'ha conservato!... tanto meglio... *(Gridando e battendo le mani)* Olà!... Lillas Pastia, olà!... mangiamoci tutto... sei tu a offrire... olà! olà!...*(Entra Pastia.)*PASTIA *(impedendole di gridare)*

Ma attenta...

CARMEN *(gettandogli la moneta)*

Tieni, prendi... e portaci frutta candita; portaci dolci, portaci arance, portaci manzanilla... portaci tutto quello che hai, tutto, tutto...

²⁸ Dopo aver rimproverato José per non essere evaso grazie al suo aiuto – l'uomo risponde chiamando in causa il suo onore –, Carmen chiede dapprima a Pastia di portar loro frutta e vino, quindi pungola maliziosamente l'uomo rivelandogli di aver danzato poco prima per il suo superiore Zuniga. Di fronte però alla gelosia e alle sollecite dichiarazioni d'amore del tenore la donna decide di danzare ancora una volta, per lui solo, e con smania inarrestabile si costruisce due nachere rompendo un piatto. Ma José trova quelle vere, e glielne porge.

PASTIA

Tout de suite, mademoiselle Carmencita. (*Il sort*)CARMEN (*à José*)

Tu m'en veux alors et tu regrettes de t'être fait mettre en prison pour mes beaux yeux?

JOSÉ

Quant à cela non, par exemple.

CARMEN

Vraiment.

JOSÉ

L'on m'a mis en prison, l'on m'a ôté mon grade, mais ça m'est égal.

CARMEN

Parce que tu m'aimes?

JOSÉ

Oui, parce que je t'aime, parce que je t'adore.

CARMEN (*mettant ses deux mains dans les mains de José*)

Je paie mes dettes... c'est notre loi à nous autres bohémiennes... Je paie mes dettes... je paie mes dettes... (*Rentre Lillas Pastia apportant sur un plateau des oranges, des bonbons, des fruits confits, du Manzanilla*) Mets tout cela ici... d'un seul coup, n'aie pas peur... (*Pastia obéit et la moitié des objets roule par terre*) Ça ne fait rien, nous ramasserons tout ça nous-mêmes... sauve-toi maintenant, sauve-toi, sauve-toi. (*Pastia sort*) Mets-toi là et mangeons de tout! de tout! de tout! (*Elle est assise; don José s'assied en face d'elle*)

JOSÉ

Tu croques les bonbons comme un enfant de six ans...

CARMEN

C'est que je les aime... Ton lieutenant était ici tout à l'heure, avec d'autres officiers, ils nous ont fait danser la Romalis...

JOSÉ

Tu as dansé?

CARMEN

Oui; et quand j'ai eu dansé, ton lieutenant s'est permis de me dire qu'il m'adorait...

JOSÉ

Carmen!...

CARMEN

Qu'est-ce que tu as?... Est-ce que tu serais jaloux, par hasard?...

PASTIA

Subito, signorina Carmencita. (*Esce*)CARMEN (*a José*)

Ce l'hai con me, allora, e rimpiangi di esserti fatto mettere in prigione per i miei begli occhi?

JOSÉ

Quanto a questo, no, di certo.

CARMEN

Davvero?

JOSÉ

Mi hanno messo in prigione, mi hanno tolto il grado, ma non me ne importa.

CARMEN

Perché mi ami?

JOSÉ

Sì, perché ti amo, perché ti adoro.

CARMEN (*mettendo le mani fra le mani di José*)

Pago i miei debiti: è la nostra legge, la legge di noi zingare... Pago i miei debiti... pago i miei debiti... (*Rientra Lillas Pastia portando su un vassoio arance, dolci, frutta candita, manzanilla*) Metti tutto qui... tutto insieme, non avere paura... (*Pastia obbedisce e la metà degli oggetti rotola per terra*) Non importa, raccoglieremo noi tutto quanto... scappa ora, scappa, scappa via! (*Pastia esce*) Mettiti là e mangiamo di tutto! di tutto! di tutto! (*Carmen è seduta; don José le si siede di fronte*)

JOSÉ

Sgranocchi i dolci come un bambino di sei anni...

CARMEN

È perché mi piacciono... Il tuo luogotenente era qui proprio un momento fa, con altri ufficiali, ci hanno fatto ballare la romalis...

JOSÉ

Tu hai ballato?

CARMEN

Sì; e quando ho finito, il tuo luogotenente si è permesso di dire che mi adorava...

JOSÉ

Carmen!...

CARMEN

Che cos'hai?... Saresti per caso geloso?...

JOSÉ

Mais certainement, je suis jaloux...

CARMEN

Ah bien!... Canari, va!... tu es un vrai canari d'habit et de caractère... allons, ne te fâche pas... pourquoi es-tu jaloux? parce que j'ai dansé tout à l'heure pour ces officiers... Eh bien, si tu le veux, je danserai pour toi maintenant, pour toi tout seul.

DON JOSÉ

Si je le veux, je crois bien que je le veux...

CARMEN

Où sont mes castagnettes?... qu'est-ce que j'ai fait de mes castagnettes? (*En riant*) C'est toi qui me les a prises, mes castagnettes?

JOSÉ

Mais non!

CARMEN (*tendrement*)

Mais si, mais si... je suis sûr que c'est toi... ah! bah! en voilà des castagnettes. (*Elle casse une assiette, avec deux morceaux de faïence, se fait des castagnettes et les essaie...*) Ah! ça ne vaudra jamais mes castagnettes... Où sont-elles donc?

JOSÉ (*trouvant les castagnettes sur la table à droite*)

Tiens! les voici...

CARMEN (*riant*)

Ah! tu vois bien... c'est toi qui les avais prises...

JOSÉ

Ah! que je t'aime, Carmen, que je t'aime!

CARMEN

Je l'espère bien.

DUO

CARMEN

Je vais en ton honneur danser la Romalis,²⁹

et tu verras, mon fils,^{xcv}

comment je sais moi-même accompagner ma

[danse.

JOSÉ

Ma certo che sono geloso...

CARMEN

Ah bene!... Ma va' là, canarino!... sei proprio un vero canarino, d'abito e di carattere... evvia, non ti arrabbiare... perché sei geloso? perché un momento fa ho danzato per quegli ufficiali? Ebbene, se vuoi, adesso danzerò per te, solo per te.

JOSÉ

Se voglio, certo che voglio...

CARMEN

Dove sono le mie nacchere?... che ne ho fatto delle mie nacchere? (*Ridendo*) Non è mica che le hai prese tu, le mie nacchere?

JOSÉ

Ma no!

CARMEN (*teneramente*)

Ma sì, ma sì... sono sicura che sei stato tu... Ah! bah! ecco delle nacchere. (*Rompe un piatto, e con due pezzi di maiolica si costruisce delle nacchere e poi le prova...*) Ah! Ma queste non valgono mica le mie nacchere... Ma dove sono?

JOSÉ (*trovando le nacchere sulla tavola a destra*)

Guarda un po'... eccole.

CARMEN (*ridendo*)

Ah! lo vedi... sei tu che me le avevi prese...

JOSÉ

Ah! quanto ti amo, Carmen, quanto ti amo!

CARMEN

Lo spero bene.

DUETTO

CARMEN

Danzerò in tuo onore la romalis,

e vedrai, figliolo,

come so accompagnarmi nella danza!

^{xcv} «(gaîment) / Je vais danser en votre honneur, / et vous verrez, seigneur, (faisant asseoir don José)» – «(con allegria) / Danzerò in vostro onore, / e vedrete, signore, (facendo sedere don José)».

²⁹ n. 17. Duo. *Allegretto* – c, Sib

Carmen inizia ad accompagnarsi con le nacchere, sullo fondo di un impalpabile *pizzicato* d'archi. La nuova scena di seduzione, che dà inizio al duetto, è svolta intorno a un melodia vocale senza parole dai contorni ondulati, che riflette le movenze provocanti della danza e il cui puro diatonismo viene poco dopo sfruttato, con notevole effetto, per fondervi in contrappunto il segnale della ritirata che due cornette intonano da lontano:

Mettez-vous là, don José, je commence.

(Elle fait asseoir don José dans un coin du théâtre. Petite danse. Carmen, du bout des lèvres, fredonne un air qu'elle accompagne avec ses castagnettes. Don José la dévore des yeux. On entend au loin, très-au loin, des clairons qui sonnent la retraite. Don José prête l'oreille. Il croit entendre les clairons, mais les castagnettes de Carmen claquent très-bruyamment. Don José s'approche de Carmen, lui prend le bras, et l'oblige à s'arrêter)^{xcvi}

DON JOSÉ^{xcvii}

Attends un peu, Carmen, rien qu'un moment,
[arrête.

CARMEN^{xcviii}

Et pourquoi, s'il te plaît?

Mettetevi là, don José; io comincio!

(Fa sedere don José in un angolo della scena. Breve danza. Carmen, a fior di labbra, canterella un'aria che accompagna con le nacchere. Don José la divora con gli occhi. Da lontano, molto lontano, si sentono le trombe che suonano la ritirata. Don José tende l'orecchio. Crede di sentire la tromba, ma le nacchere di Carmen schioccano rumorosamente. Don José si avvicina a Carmen, la prende per il braccio, e la obbliga a fermarsi)

DON JOSÉ

Aspetta un po' Carmen, solo un momento... fermati!

CARMEN

E perché mai?

segue nota 00

ESEMPIO 15a (n. 17, bb. 29-32)

The musical score consists of four staves. The top staff is for Carmen, with lyrics 'La la la la la la la la' written below the notes. The second staff is for Nacchere, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third staff is for Corn, with a dynamic marking of *ppp* (de très loin). The bottom staff is for V. I-II, Vlc., and Cb., with a dynamic marking of *pizz.*

José cede poco alla volta al codice d'onore militare – e infatti gli squilli conquistano gradatamente la scena – e annuncia alla donna che deve ritornare in caserma. La reazione di lei, introdotta da una rabbiosa figurazione scalare in bismore dei violini, dà l'avvio a una nuova sezione (*Allegretto molto moderato* – $\frac{2}{4}$, Sol) nella quale le furiose accuse di Carmen, che trova anche modo di schermire con toni sprezzanti il segnale militare appena udito, sono intercalate alle amareggiate repliche di José, che con ampie e passionante arcate melodiche dapprima professa con impaccio evidente la sua passione (*Un peu retenu* – $\frac{2}{4}$, sol → Mib), quindi costringe la donna ad ascoltarlo con accenti diventati d'improvviso violenti (*Un peu plus vite* – $\frac{2}{4}$, sol → re).

^{xcvi} «(Avec une solennité comique) Je commence / (Dansant et s'accompagnant de ses castagnettes) / La la la la la la la... / (On entend des clairons dans la coulisse de très loin) / La la la la la la la la...» – «(con comica solennità) / Comincio / (Danzando e accompagnandosi con le nacchere) // (Si sentono delle trombe lontanissime, fra le quinte)».

^{xcvii} Aggiunta: «(arrétant Carmen)» – «(fermando Carmen)».

^{xcviii} Aggiunta: «(étonnée)» – «(stupita)».

DON JOSÉ

Il me semble, là-bas...

Oui, ce sont nos clairons qui sonnent la retraite.
Ne les entends-tu pas?

CARMEN^{xcix}

Bravo! j'avais beau faire... Il est mélancolique
de danser sans orchestre. Et vive la musique
qui nous tombe du ciel!

(Elle reprend sa chanson qui se rythme sur la retraite sonnée au dehors par les clairons. Carmen se remet à danser et don José se remet à regarder Carmen. La retraite approche... approche... approche, passe sous les fenêtres de l'auberge... puis s'éloigne... Le son des clairons va s'affaiblissant. Nouvel effort de don José pour s'arracher à cette contemplation de Carmen... Il lui prend le bras et l'oblige encore à s'arrêter)^c

DON JOSÉ^{ci}

Tu ne m'a pas compris... Carmen, c'est la
[retraite...]

Il faut que, moi, je rentre au quartier pour l'appel.

(Le bruit de la retraite cesse tout à coup)

CARMEN *(regardant don José qui remet sa giberne et rattache le ceinturon de son sabre)^{cii}*

Au quartier! pour l'appel!^{ciii} j'étais vraiment bien
[bête!

Je me mettais en quatre et je faisais des frais
pour amuser monsieur! je chantais... je dansais...

Je crois, Dieu me pardonne,
qu'un peu plus, je l'aimais...

Ta ra ta ta, c'est le clairon qui sonne!

Il part! il est parti!

Va-t'en donc, canari.

(Avec fureur, lui envoyant son shako à la volée)

Prends ton shako, ton sabre, ta giberne,
et va-t'en, mon garçon, retourne à ta caserne.

DON JOSÉ

Mi sembra... laggiù...

Sì, sono le nostre trombe che suonano la ritirata.
Non le senti?

CARMEN

Bene, bene! avevo un bel darmi da fare... È triste
danzare senza orchestra. Evviva la musica
che ci casca dal cielo!

(Riprende a cantarellare il suo motivo ritmato sulla ritirata suonata all'esterno dalle trombe. Carmen si rimette a danzare e don José si rimette a guardare Carmen. La ritirata s'avvicina... s'avvicina... s'avvicina, passa sotto le finestre della locanda, poi s'allontana. Il suono delle trombe va affievolendosi. Nuovo sforzo di don José per strapparsi dalla sua contemplazione di Carmen. Le afferra il braccio e la obbliga ancora a fermarsi)

DON JOSÉ

Non m'hai capito... Carmen, è la ritirata...

Bisogna ch'io rientri al quartiere per l'appello!

(Il suono della ritirata cessa d'un tratto)

CARMEN *(guardando don José che si rimette la giberne e riallaccia il cinturone della sua sciabola)*

Al quartiere! per l'appello! ero davvero stupida!

Mi facevo in quattro e mi mettevo a spendere,
per divertire il signore. Cantavo! ballavo!

Credo, Dio mi perdoni,
che ancora un poco, e l'amavo!

Ta ra ta ta... Suona la tromba!

Se ne va... è già andato!

Vattene allora, canarino!

(Con rabbia, gettandogli il suo sciaccò)

Tieni! prendi sciaccò, sciabola e giberne,
e vattene, ragazzo mio, torna in caserma!

^{xcix} Aggiunta: «(avec joie)» – «(con gioia)».

^c *(Dansant et jouant des castagnettes) / La la la la la la la... / (Les clairons s'éloignent)» – «(Ballando e suonando le nacchere) // (Le trombe si allontanano)».*

^{ci} Aggiunta: «(arrêtant encore Carmen)» – «(fermando ancora Carmen)».

^{cii} «stupéfaite» – «stupefatta».

^{ciii} Aggiunta: «(Éclatant) / Ah!» – «(Scoppiando)».

DON JOSÉ^{civ}

C'est mal à toi, Carmen, de te moquer de moi;
je souffre de partir... car jamais, jamais femme,
jamais femme avant toi
aussi profondément n'avait troublé mon âme.

CARMEN^{cv}

Ta ra ta ta, mon Dieu... c'est la retraite.
Je vais être en retard. Il court, il perd la tête,
et voilà son amour.

DON JOSÉ

Ainsi tu ne crois pas
à mon amour?

CARMEN

Mais non!

DON JOSÉ

Eh bien! tu m'entendras.

CARMEN

Je ne veux rien entendre...
Tu vas te faire attendre.

DON JOSÉ (*violemment*)

Tu m'entendras,^{cv} Carmen, tu m'entendras!
(*De la main gauche il a saisi brusquement le bras de Carmen; de la main droite, il va chercher sous^{cvii} sa veste d'uniforme la fleur de cassie que Carmen lui a jetée au premier acte. – Il montre cette fleur à Carmen*)

I

La fleur que tu m'avais jetée,³⁰
dans ma prison m'était restée
flétrie et sèche, mais gardant
son parfum terrible, enivrant.^{cviii}
Et pendant des heures entières,
sur mes yeux fermant mes paupières,

DON JOSÉ

Fai male, Carmen, a ridere di me.
Soffro di andar via, perché mai, mai donna,
mai donna prima di te
così profondamente mi aveva turbato l'anima!

CARMEN

Ta ra ta ta... Mio Dio! è la ritirata!
sarò in ritardo! Corre, perde la testa!
Ecco il suo amore!

DON JOSÉ

Così non credi
al mio amore?

CARMEN

Ma no!

DON JOSÉ

Ebbene! Mi ascolterai!

CARMEN

Non voglio sentire nulla!
Rischi di farti aspettare!

DON JOSÉ (*con violenza*)

Mi ascolterai, Carmen, mi ascolterai!
(*Con la mano sinistra ha preso bruscamente il braccio di Carmen; con la mano destra cerca sotto la giacca dell'uniforme il fiore di gaggia che Carmen gli ha gettato al primo atto. Mostra il fiore a Carmen*)

I

Il fiore che mi avevi gettato
nella prigione mi era rimasto,
era secco e appassito, ma conservava
il suo profumo terribile, inebriante.
E per delle ore intere,
chiudendo sugli occhi le palpebre,

^{civ} Aggiunta: «(avec tristesse)» – «(con tristezza)».

^{cv} Aggiunta: «(en exagérant le ton passionné de don José) / Il souffre de partir, car jamais, / jamais femme avant moi, / aussi profondément n'avait troublé son âme!» – «(esagerando il tono appassionato di don José) Soffre di andar via, perché mai, / mai donna prima di me, / così profondamente gli aveva turbato l'anima!».

^{cv} «Je le veux,» – «Lo voglio,».

^{cvii} «tire de» – «trae».

^{cviii} «cette fleur / gardait toujours sa douce odeur» – «questo fiore / sempre serbava il suo dolce profumo».

³⁰ Per provarle che si sbaglia nel dubitare del suo amore l'ex brigadiere estrae dal petto il fiore ricevuto nell'atto primo e, proprio mentre il corno inglese espone *con espressione* il tema di Carmen sul *tremolo* dei violini, lo mostra con passione alla donna (*Andante* – $\frac{3}{4}$, → *Reb*) prima di intonare, ormai quasi in *trance*, una splendida aria capace di toccare le corde emotive più riposte (*Andantino* – *e*, *Reb*):

ce parfum, je le respirais^{CIX}
 et dans la nuit je te voyais.
 Car tu n'avais eu qu'à paraître,
 qu'à jeter un regard sur moi
 pour t'emparer de tout mon être,
 et j'étais une chose à toi.

II

Je me prenais à te maudire,
 à te détester, à me dire:
 pourquoi faut-il que le destin
 l'ait mise là sur mon chemin?
 Puis je m'accusais de blasphème
 et je ne sentais en moi-même
 qu'un seul désir, un seul espoir,
 te revoir, Carmen, te revoir!...
 Car tu n'avais eu qu'à paraître,
 qu'à jeter un regard sur moi

questo profumo lo respiravo
 e ti vedevo nella notte!
 Poiché ti era bastato apparire,
 gettare uno sguardo su di me
 per impadronirti di tutto il mio essere,
 e appartenevo a te!

II

Mi mettevo a maledirti,
 a detestarti, a dirmi:
 perché mai il destino
 l'ha messa là sul mio cammino?
 Poi mi accusavo di blasfemia,
 e non sentivo in me
 che un desiderio solo, una sola speranza:
 di rivederti, o Carmen, sì, rivederti!
 Poiché ti era bastato apparire,
 gettare uno sguardo su di me

segue nota 30

ESEMPIO 15b (bb. 173-176)

Andantino
p con amore

José

La fleur que tu m'avais je - té - e, dans ma pri-son, — m'é-tait re - sté - e,

Fl. I-II
 Cl. I-II

pp

Vlc.

ppp

Di struttura *durchkomponiert*, il brano presenta cinque diverse e contrastanti idee melodiche – ognuna corrispondente a quattro oppure cinque versi – in un complesso percorso tonale che, dopo impreviste modulazioni a toni lontani (col ricorso massiccio all'enaarmonia), ritorna come d'incanto al punto di partenza. Alle prime due frasi, da cantarsi *con amore* sull'accompagnamento sincopato prima dei legni e poi degli archi, segue la terza («Je me prenais à te maudire») che dalla relativa minore conduce, dopo una morbida sezione accordale degli archi, alla tonalità della dominante per terminare sopra un accordo di dominante di Fa; con la quarta («Puis je m'accusais de blasphème»), introdotta da una scala ascendente in diminuendo di flauti e clarinetti, l'aumentare della passione amorosa trova il suo corrispettivo in un sostegno orchestrale più vigoroso – si notino in particolare gli struggenti incisi di crome degli archi –; infine, dopo che i primi tre versi della frase conclusiva («Car tu n'avais eu qu'à paraître») han ristabilito la tonalità d'impianto esponendo una dolcissima progressione discendente sostenuta dal contro canto del corno inglese sugli arpeggi di arpa e clarinetti, segue un'estatica coda – da rilevare il delizioso vagabondare armonico che sulla penultima sillaba del fatidico «Carmen, je t'aime!» enfatizza la sincerità del sentimento provato – chiusa dalla suggestiva ricomparsa ai violini della frase iniziale del tenore.

^{CIX} «de cette odeur je m'enivrais» – «di questo profumo mi inebriavo».

pour t'emparer de tout mon être,
et j'étais une chose à toi.

CARMEN

Non, tu ne m'aimes pas,^{CX} non, car si tu
[m'aimes,³¹

là-bas, là-bas, tu me suivrais.

DON JOSÉ

Carmen!

CARMEN

Là-bas, là-bas dans la montagne,
sur ton cheval tu me prendrais,
et comme un brave à travers la campagne,
en croupe, tu m'emporterais.

DON JOSÉ

Carmen!

CARMEN

Là-bas, là-bas, si tu m'aimes,
là-bas, là-bas, tu me suivrais.^{CXI}
Point d'officier à qui tu dois obéir
et point de retraite qui sonne
pour dire à l'amoureux qu'il est temps de partir.

DON JOSÉ

Carmen!

CARMEN

Le ciel ouvert, la vie errante,
pour pays l'univers, pour loi ta volonté,
et surtout la chose enivrante,
la liberté! la liberté!^{CXII}

per impadronirti di tutto il mio essere,
e appartenevo a te!

CARMEN

No, non mi ami, no, perché se tu mi amassi,

laggiù, laggiù mi seguiresti.

DON JOSÉ

Carmen!

CARMEN

Laggiù sulla montagna,
sul tuo cavallo mi prenderesti,
e come un prode attraverso la campagna,
in groppa via mi porteresti.

DON JOSÉ

Carmen!

CARMEN

Laggiù, laggiù, se tu mi amassi,
laggiù, laggiù mi seguiresti!
Nessun ufficiale a cui obbedire,
nessuna ritirata che suona
per dire all'innamorato che è tempo di partire!

DON JOSÉ

Carmen!

CARMEN

Il cielo aperto, la vita errante,
per patria l'universo, per legge la tua volontà,
e soprattutto la cosa inebriante:
la libertà! la libertà!

^{CX} Aggiunta: «DON JOSÉ / Que dis-tu?» – «Cosa dici?».

³¹ Per nulla commossa dall'ardente confessione di José, la protagonista continua a dubitare e su un grazioso motivo svolto su saltellanti incisi puntati dei violini (*Allegretto moderato* – $\frac{6}{8}$, Do) afferma che se l'uomo l'amasse veramente la seguirebbe:

ESEMPIO 15c (bb. 245-252)

Carmen

Là-bas, là - bas dans la mon - ta - gne, là - bas là - bas tu me sui - vras!

Ammaliato al pensiero di un'esistenza in piena libertà (parola chiave del finale), José pare sul punto di cedere alle pressioni della donna – l'ultima esposizione del motivo dell'es. 15c, ora affidato in lontananza al flauto solista, è infatti subito seguita dalla ricomparsa della medesima successione di accordi lontani udita alla fine dell'aria precedente –, ma in un'originalissima stretta dall'impetuoso carattere drammatico si strappa da lei con forza, preferendo darle un addio struggente piuttosto che diventare un infame disertore (*Allegro* – \mathbf{c} , →do).

^{CXI} Aggiunta: «Tu n'y dépendrais de personne» – «Nessuno che ti comanda».

^{CXII} Aggiunta: «DON JOSÉ / Mon Dieu!» – «Mio Dio!».

Là-bas, là-bas, si tu m'aimais,
là-bas, là-bas, tu me suivrais.

DON JOSÉ (*presque vaincu*^{CXIII})

Carmen!

CARMEN

Oui, n'est-ce pas,^{CXIV}
là-bas, là-bas, tu me suivras,
tu m'aimes et tu me suivras.

JOSÉ (*s'arrachant brusquement des bras de Carmen*)

Non, je ne veux plus t'écouter...
Quitter mon drapeau... désertar...
c'est la honte, c'est l'infamie,

Je n'en veux pas!

CARMEN^{LXIX}

Eh bien, pars!

JOSÉ^{CXV}

Carmen, je t'en
[prie...

CARMEN

Je ne t'aime plus, je te hais!

JOSÉ

Carmen!

CARMEN

Adieu! mais adieu pour jamais.

JOSÉ^{CXVI}

Eh bien, soit... adieu pour jamais.
(*Il va en courant jusqu'à la porte... Au moment où
il y arrive, on frappe... don José s'arrête, silence. On
frappe encore*)

SCÈNE VI

(*Les mêmes, LE LIEUTENANT*)

LE LIEUTENANT (*au dehors*)

Holà! Carmen! Holà! holà!³²

Laggiù, laggiù, se tu mi amassi,
laggiù, laggiù mi seguiresti!

DON JOSÉ (*quasi vinto*)

Carmen!

CARMEN

Sì, non è vero,
laggiù, laggiù mi seguirai,
mi ami e mi seguirai.

JOSÉ (*strappandosi bruscamente dalle braccia di Car-
men*)

No! Non ti voglio più ascoltare!
Lasciare la mia bandiera... disertare...
È la vergogna, è l'infamia!...
Non voglio!

CARMEN

E allora va'!

JOSÉ

Carmen, ti prego...

CARMEN

Non ti amo più, ti odio!

JOSÉ

Carmen!

CARMEN

Addio! Ma addio per sempre!

JOSÉ

Ebbene, sia... addio per sempre!
(*Va correndo verso la porta. Nel momento in cui vi
arriva, bussano. Don José si ferma, silenzio.
Bussano ancora*)

SCÈNE VI

(*Gli stessi, IL LUOGOTENENTE*)

IL LUOGOTENENTE (*da fuori*)

Olà! Carmen! olà! olà!

^{CXIII} «(très ébranlé)».

^{CXIV} Aggiunta: «si tu m'aimais... / DON JOSÉ / Tais-toi!» – «se tu mi amassi... / DON JOSÉ / Taci!».

^{CXV} Aggiunta: «(suppliant)» – «(supplicando)».

^{CXVI} Aggiunta: «(avec douleur)» – «(con dolore)».

³² n. 18. Final. *Allegro moderato* – e, fa#→Sol.

Tenendo fede alla sua promessa galante, Zuniga si ripresenta irrompendo nella locanda proprio nel momento in cui José sta per andarsene. Sorpreso nel vedere che Carmen gli preferisce un soldato semplice, il luogotenente ordina al tenore di andarsene con accenti di scherno, riflessi dai trilli beffardi di violini e violoncelli. Quando però José rifiuta, levando prontamente la spada contro il suo superiore, la donna si vede costretta a chiamare a rac-

JOSÉ

Qui frappe? qui vient là?

CARMEN

Tais-toi!...

LE LIEUTENANT (*faisant sauter la porte*)

J'ouvre moi-même et j'entre.

*(Il entre et voit don José. – À Carmen)*Ah! fi, la
[belle,le choix n'est pas heureux; c'est se mésallier
de prendre le soldat quand on a l'officier.*(À don José)*

Allons! décampe.

JOSÉ^{CXVII}

Non.

JOSÉ

Chi bussa? chi è là?

CARMEN

Taci!

IL LUOGOTENENTE (*entrando dopo aver sfondato la porta*)

Mi apro da solo... ed entro...

*(Entra e vede don José; a Carmen)*Perbacco, bella
[mia,la scelta non è felice! Scende di livello
chi si prende il soldato quando ha l'ufficiale.*(A don José)*

Via, fila!

JOSÉ

No!

segue nota 32

colta i due contrabbandieri, che in una rapidissima scena disarmano Zuniga con facilità (*Allegro moderato* – ♩ , $\text{do}\sharp \rightarrow \text{la}$). Ormai alla mercé della zingara l'ufficiale viene a sua volta deriso – come si può osservare dai sarcastici interventi del fagotto in contrappunto e dagli insistiti sberleffi dei legni Bizet aveva un dono molto spiccato per l'umorismo musicale – e obbligato, suo malgrado, a restare momentaneamente prigioniero della colorita brigata di banditi (*Allegretto quasi andantino* – ♩ , $\text{La} \rightarrow \text{re}$):

ESEMPIO 16 (n. 18, bb. 39-43)

Allegretto quasi andantino

p (*à Zuniga, d'un ton moqueur*)

Carmen

Bel of-fi - cier, bel of-fi - cier, l'a- mour vous jouen cemo-ment un as-sezvi-lain tour!

Fl. I
Fl. II

p

Vi. I-II
Vle

pizz.
pp

Cor.

Cb.

pizz.

Infine, mentre l'orchestra riprende il guizzante motivo sul quale Carmen aveva poco prima descritto la bellezza del vivere tra i monti in totale libertà (cfr. es. 15c), la donna si rivolge all'amante e gli chiede se vuole unirsi ai contrabbandieri. Senza più scelta, José accetta a malincuore unendosi agli zingari che inneggiano alla propria condizione di vagabondi senza regole (*Allegro moderato* – $\frac{6}{4}$, re-Sol-Do). Il coro che si ode in questo finale è uno fra i tributi più straordinari che il sostantivo «libertà» abbia mai ricevuto nell'opera in musica.

^{CXVII} Aggiunta: «(*calme, mais résolu*)» – «(*calmo, ma deciso*)».

LE LIEUTENANT

Si fait tu partiras.

JOSÉ

Je ne partirai pas.

LE LIEUTENANT (*le frappant*^{CXVIII})

Drôle!

DON JOSÉ (*sautant sur son sabre*)

Tonnerre! il va pleuvoir des coups.

*(Le lieutenant dégaîne à moitié)*CARMEN (*se jetant entre eux deux*)

Au diable le jaloux!

(Appelant)

À moi! à moi!

*(Le Dancaïre, le Remendado et les Bohémiens paraissent de tous les côtés. Carmen d'un geste montre le lieutenant aux Bohémiens;^{CXIX} le Dancaïre et le Remendado se jettent sur lui,^{CXX} le désarment)*CARMEN^{CXXI}

Mon officier, l'amour
vous joue en ce moment un assez vilain tour,
vous arrivez fort mal et nous sommes forcés,
ne voulant être dénoncés,
de vous garder au moins pendant une heure.

LE DANCAÏRE ET LE REMENDADO^{CXXII}

Nous allons, cher monsieur, quitter cette demeure,
vous viendrez avec nous...

CARMEN^{CXXIII}

C'est une promenade;
consentez-vous?

LE DANCAÏRE ET LE REMENDADO (*le pistolet à la main*)

Répondez, camarade,
consentez-vous?

LE LIEUTENANT^{CXXIV}

Certainement,

IL LUOGOTENENTE

E invece te ne andrai!

JOSÉ

Non me ne andrò affatto!

IL LUOGOTENENTE (*percuotendolo*)

Imbecille!

DON JOSÉ (*afferrando la sciabola*)

Per Giove! ne piovanno di colpi!

*(Il luogotenente sfodera la sciabola a metà)*CARMEN (*gettandosi fra loro*)

Al diavolo il geloso!

(Chiamando)

A me! a me!

(Il Dancaïro, il Remendado e gli zingari compaiono da ogni parte. Carmen, con un gesto indica agli zingari il luogotenente: il Dancaïro e il Remendado si gettano su di lui, lo disarmano)

CARMEN

Bell'ufficiale, l'amore
vi gioca ora un assai brutto tiro!
Non arrivate in buon punto e siamo obbligati,
per non essere denunciati,
a custodirvi almeno per un'ora.

IL DANCAÏRO E IL REMENDADO

Mio caro signore, lasceremo questa dimora,
e voi verrete con noi...

CARMEN

È una passeggiata.
Acconsentite?

IL DANCAÏRO E IL REMENDADO (*pistole alla mano*)

Rispondete, amico,
acconsentite?

IL LUOGOTENENTE

Certo,

CXVIII «*menaçant don José*» – «*minacciando don José*».CXIX «*Sur un geste de Carmen*,» – «*A un gesto di Carmen*».CXX «*Zuniga et*».CXXI Aggiunta: «*(à Zuniga d'un ton moqueur)*» – «*(a Zuniga in tono canzonatorio)*».CXXII Aggiunta: «*(à Zuniga, le pistolet à la main et avec la plus grande politesse)*» – «*(a Zuniga, pistola in mano e con la più grande cortesia)*».CXXIII Aggiunta: «*(riant)*» – «*(ridendo)*».CXXIV Aggiunta: «*(prenant son parti gaîment)*» – «*(mettendosi allegramente il cuore in pace)*».

d'autant plus que votre argument
est un de ceux auxquels on ne résiste guère,^{CXXV}
mais gare à vous plus tard.

LE DANCAÏRE (*avec philosophie*)

La guerre, c'est la
[guerre,

en attendant, mon officier,
passez devant sans vous faire prier.

CHŒUR

Passez devant sans vous faire prier.

(*L'officier sort, emmené par quatre Bohémiens le
pistolet à la main*)

CARMEN (*à don José*)

Es-tu des nôtres maintenant?

JOSÉ^{CXXVI}

Il le faut bien.

CARMEN

Le mot n'est pas galant,
mais qu'importe, tu t'y feras
quand tu verras
comme c'est beau, la vie errante,
pour pays l'univers, pour loi ta volonté,
et surtout la chose enivrante,
la liberté! la liberté!

TOUS^{CXXVII}

Le ciel ouvert!^{CXXVIII} la vie errante,
pour pays l'univers, pour loi sa volonté,
et surtout la chose enivrante,
la liberté! la liberté!

tanto più che le vostre ragioni
sono di quelle irresistibili!
Ma attenti a voi, più tardi.

IL DANCAIRO (*con filosofia*)

La guerra è guerra!

Intanto, mio caro ufficiale,
passate avanti senza farvi pregare!

CORO

Passate avanti senza farvi pregare!

(*L'ufficiale esce condotto da quattro zingari con le
pistole in mano*)

CARMEN (*a don José*)

Sei dei nostri, ora?

JOSÉ

Per forza!

CARMEN

La parola non è galante!
Ma che importa! ti abituerai,
quando vedrai
come è bella, la vita errante,
per patria l'universo, per legge la tua volontà,
e soprattutto, la cosa inebriante:
la libertà! la libertà!

TUTTI

Il cielo aperto! la vita errante,
per patria l'universo, per legge la tua volontà,
e soprattutto, la cosa inebriante:
la libertà! la libertà!

^{CXXV} Aggiunta: «(*Toujours gaiement*)» – «(*Sempre allegramente*)».

^{CXXVI} Aggiunta: «(*soupirant*)» – «(*sospirando*)».

^{CXXVII} Aggiunta: «(*excepté don José*) / Ami, suis-nous à travers la campagne, / viens avec nous dans la montagne, / suis-nous et tu t'y feras, / quand tu verras, là-bas, / TOUS /» – «(*tranne don José*) / Amico, seguici nella campagna, / vieni con noi verso la montagna, / seguici e ti abituerai, quando vedrai, laggiù, / TUTTI /».

^{CXXVIII} Aggiunta: «DON JOSÉ (*entraîné*)» – «(*inebriato*)».

ACTE TROISIÈME

ATTO TERZO

*Le rideau se lève sur des rochers... site pittoresque et sauvage... Solitude complète et nuit noire.*³³

Il sipario si alza su un panorama roccioso: luogo pittoresco e selvaggio. Completa solitudine e nera notte.

(Prélude musical. – Au bout de quelques instants, un contrebandier paraît au haut des rochers, puis un autre, puis deux autres, puis vingt autres ça et là, descendant et escaladant des rochers. Des hommes portent de gros ballots sur les épaules)^{CXXIX}

(Preludio. Dopo qualche istante, un contrabbandiere compare dall'alto delle rocce, poi un altro, poi altri due, poi qua e là altri venti, che scendono o scalano rocce. Alcuni uomini portano grossi involti sulle spalle)

SCÈNE PREMIÈRE

(CARMEN, JOSÉ, LE DANCAÏRE, LE REMENDADO, FRA-SQUITA, MERCÈDÈS, *contrebandiers*)

SCENA PRIMA

(CARMEN, JOSÉ, IL DANCAIRO, IL REMENDADO, FRA-SQUITA, MERCEDES, *contrabbandieri*)

CHEUR

Écoute, compagnon, écoute,³⁴
la fortune est là-bas, là-bas,
mais prends garde pendant la route,
prends garde de faire un faux pas.

CORO

Ascolta, compagno, ascolta,
la fortuna è laggiù, laggiù;
ma attento, lungo la strada,
attento a non fare un passo falso!

³³ Entr'acte. *Andantino quasi allegretto* – c, Mi♭.

Nel suo carattere di intermezzo idilliaco dai delicati toni pastorali, l'*entr'acte* dell'atto terzo smorza la tensione drammatica accumulata per condurre in una dimensione senza tempo, mediante la melodia alata del flauto (poi imitata in successione da tutti i fiati solisti) sopra i morbidi ricami dell'arpa contrappuntati ai rarefatti arabeschi degli archi:

ESEMPIO 17 (Entr'acte, bb. 3-6)

^{CXXIX} *Un site sauvage dans la montagne. / (Au lever du rideau quelques contrebandiers sont couchés ça et là enveloppés dans leurs manteaux. – Entrée des bohémiens)* – «Un luogo selvaggio di montagna. (Al levarsi del sipario alcuni contrabbandieri sono coricati qua e là avvolti nei loro mantelli. Entrata degli zingari)».

³⁴ n. 19. Sextuor et chœur. *Allegro moderato* – c, do.

Al suono di una marcia assai sommessa, introdotta da una furtiva melodia del flauto dallo straordinario potere evocativo, punteggiata dal pizzicato degli archi, fa il suo ingresso in scena un folto gruppo di contrabbandieri, intenti a portare in spalla un carico pesante per una selvaggia zona di montagna. La paura di essere scoperti – si noti in particolare la raggelante discesa di accordi cromatici irrelati alle parole «Prends garde de faire un faux pas!» – li fa avanzare con misurata circospezione, ma la speranza di un ricco bottino li conforta nell'impresa. Nella sezione centrale un fiero sestetto che comprende i protagonisti afferma in stile omoritmico che rischi e pericoli sono parte della vita del bandito, quindi tutti i presenti, rinfrancati, riprendono il motivo iniziale («Écoute, compagnon, écoute»).

LE DANCAÏRE, JOSÉ, CARMEN, MERCÉDÈS, FRASQUITA

Notre métier est bon, mais pour le faire il faut
avoir une âme forte,

le péril est en bas, le péril est en haut,
il est partout, qu'importe?

Nous allons devant nous, sans souci du torrent,
sans souci de l'orage,

sans souci du soldat qui là-bas nous attend,
et nous guette au passage.^{CXXX}

Écoute, compagnon, écoute,

la fortune est là-bas, là-bas...

mais prends garde pendant la route,

prends garde de faire un faux pas.

LE DANCAÏRE

Halte! nous allons nous arrêter ici... ceux qui on
sommeil pourront dormir pendant une demi-
heure...³⁵

LE REMENDADO (*s'étendant avec volupté*)

Ah!

LE DANCAÏRE

Je vais, moi, voir s'il y a moyen de faire entrer les
marchandises dans la ville... une brèche s'est faite
dans le mur d'enceinte et nous pourrions passer par
là: malheureusement on a mis un factionnaire pour
garder cette brèche.

JOSÉ

Lillas Pastia nous a fait savoir que, cette nuit, ce fac-
tionnaire serait un homme à nous...

LE DANCAÏRE

Oui, mais Lillas Pastia a pu se tromper... le fac-
tionnaire qu'il veut dire a pu être changé... Avant d'aller
plus loin je ne trouve pas mauvais de m'assurer par
moi-même... (*Appelant*) Remendado!...

LE REMENDADO (*se réveillant*)

Hé?

IL DANCAIRO, JOSÉ, CARMEN, MERCEDES, FRASQUITA

Il nostro mestiere è bello; ma per farlo bisogna
avere un'anima forte!

Il pericolo è in basso, è in alto,
è dovunque, che importa!

Andiamo avanti incuranti del torrente,
incuranti della tempesta,

incuranti del soldato che ci aspetta laggiù,
e ci attende al varco.

Ascolta, compagno, ascolta,

la fortuna è laggiù, laggiù;

ma attento, lungo la strada,

attento a non fare un passo falso!

IL DANCAIRO

Alt! ci fermeremo qui... quelli che hanno sonno po-
tranno dormire una mezz'ora...

IL REMENDADO (*stendendosi con voluttà*)

Ah!

IL DANCAIRO

Io, invece, vado a vedere se c'è mezzo di far entrare
le mercanzie in città... si è creata una breccia nel mu-
ro di cinta e potremmo passare di là: purtroppo han-
no messo una sentinella per far la guardia alla
breccia.

JOSÉ

Lillas Pastia ci ha fatto sapere che, questa notte, la
sentinella sarebbe uno dei nostri...

IL DANCAIRO

Sì, ma Lillas Pastia si potrebbe sbagliare... la senti-
nella di cui parla potrebbe essere stata cambiata...
Prima di proseguire, non mi sembra una cattiva idea
controllare personalmente... (*Chiamando*) Remenda-
do!...

IL REMENDADO (*svegliandosi*)

Eh?

^{CXXX} Aggiunta: «Sans souci nous allons en avant!» – «Incuranti andiamo avanti!».

³⁵ Dopo che il Dancaïre e il Remendado si sono allontanati per andare in avanscoperta nei dintorni – e il loro dialogo dà ancora modo ai librettisti di mettere a contrasto il carattere volitivo del primo a quello buffamente molle del secondo –, José svela a Carmen che la madre, ancora certa che il figlio sia un «honnête homme», vive nel villaggio sottostante. Ma quando la donna, ormai stanca dei modi irascibili dell'uomo, lo esorta a tornare a casa, il tenore rifiuta con violenza, incapace di staccarsi dalla zingara di cui ormai è in balia. Anche in questo scambio Meilhac e Halévy valorizzano la prosa di Mérimée.

LE DANCAÏRE

Debout, tu vas venir avec moi...

LE REMENDADO

Mais, patron...

LE DANCAÏRE

Qu'est-ce que c'est?...

LE REMENDADO (*se levant*)

Voilà, patron, voilà!...

LE DANCAÏRE

Allons, passe devant.

LE REMENDADO

Et moi qui rêvais que j'allais pouvoir dormir...
C'était un rêve, hélas, c'était un rêve!... (*Il sort suivi
du Dancaïre*)

IL DANCAIRO

In piedi, tu vieni con me...

IL REMENDADO

Ma, capo...

IL DANCAIRO

Che c'è?...

IL REMENDADO (*alzandosi*)

Ecco fatto, capo!...

IL DANCAIRO

Andiamo, passa davanti.

IL REMENDADO

E io che sognavo di poter dormire... Era un sogno,
ohimè, era un sogno! (*Esce, seguito dal Dancaïro*)

SCÈNE II

(Les mêmes, moins le Dancaïre et le Remendado. Pendant la scène entre Carmen et José, quelques Bohémiens allument un feu près duquel Mercédès et Frasquita viennent s'asseoir, les autres se roulent dans leurs manteaux, se couchent et s'endorment)

JOSÉ

Voyons, Carmen... si je t'ai parlé trop durement, je t'en demande pardon, faisons la paix.

CARMEN

Non.

JOSÉ

Tu ne m'aimes plus alors?

CARMEN

Ce qui est sûr c'est que je t'aime beaucoup moins qu'autrefois... et que si tu continues à t'y prendre de cette façon-là, je finirai par ne plus t'aimer du tout... Je ne veux pas être tourmentée ni surtout commandée. Ce que je veux, c'est être libre et faire ce qui me plaît.

JOSÉ

Tu es le diable, Carmen?

CARMEN

Oui. Qu'est-ce que tu regardes là, à quoi penses-tu?...

JOSÉ

Je me dis que là-bas... à sept ou huit lieues d'ici tout au plus, il y a un village, et dans ce village une bonne vieille femme qui croit que je suis encore un honnête homme...

SCENA II

(Gli stessi, tranne il Dancaïro e il Remendado. Durante la scena fra Carmen e José, alcuni zingari accendono un fuoco presso il quale vengono a sedersi Mercedes e Frasquita, gli altri si avvolgono nei loro mantelli, si stendono per terra e si addormentano)

JOSÉ

Su, Carmen... se ti ho parlato troppo duramente, ti chiedo scusa, facciamo la pace.

CARMEN

No.

JOSÉ

Non mi ami più allora?

CARMEN

Di sicuro, ti amo molto meno di prima... e se continui a comportarti in questo modo, finirò per non amarti del tutto... Non voglio che mi si tormenti, e soprattutto che mi si comandi. Quello che voglio, è essere libera e fare quello che mi pare e piace.

JOSÉ

Sei il diavolo, Carmen?

CARMEN

Sì. Cosa stai guardando là, a cosa pensi?...

JOSÉ

Mi dico che laggiù... a sette o otto leghe al massimo da qui, c'è un villaggio, e in questo villaggio una buona vecchietta che mi crede ancora un uomo onesto...

CARMEN

Une bonne vieille femme?

JOSÉ

Oui; ma mère.

CARMEN

Ta mère... Eh bien là, vrai, tu ne ferais pas mal d'aller la retrouver, car décidément tu n'es pas fait pour vivre avec nous... chien et loup ne font pas longtemps bon ménage...

JOSÉ

Carmen...

CARMEN

Sans compter que le métier n'est pas sans péril pour ceux qui, comme toi, refusent de se cacher quand ils entendent les coups de fusil... plusieurs des nôtres y ont laissé leur peau, ton tour viendra.

JOSÉ

Et le tien aussi... si tu me parles encore de nous séparer et si tu ne te conduis pas avec moi comme je veux que tu te conduises...

CARMEN

Tu me tuerais, peut-être?... (*José ne répond pas*) À la bonne heure... j'ai vu plusieurs fois dans les cartes que nous devons finir ensemble. (*Faisant claquer ses castagnettes*) Bah! arrive qui plante...

JOSÉ

Tu es le diable, Carmen?...

CARMEN

Mais oui, je te l'ai déjà dit...

(*Elle tourne le dos à José et va s'asseoir près de Mercédès et de Frasquita. – Après un instant d'indécision, José s'éloigne à son tour et va s'étendre sur les rochers. – Pendant les dernières répliques de la scène, Mercédès et Frasquita ont étalé des cartes devant elles*)

TRIO

FRASQUITA^{CXXXI}Mélons!³⁶

CARMEN

Una buona vecchietta?

JOSÉ

Sì; mia madre.

CARMEN

Tua madre... Ma allora, davvero, non faresti male ad andare da lei, poiché decisamente non sei fatto per vivere con noi... cane e lupo non vanno d'accordo a lungo...

JOSÉ

Carmen...

CARMEN

Senza contare che il mestiere non è senza pericolo per quelli che, come te, rifiutano di nascondersi quando sentono i colpi di fucile... molti dei nostri ci hanno lasciato la pelle, verrà il tuo turno.

JOSÉ

E verrà anche il tuo turno... specie se mi parli ancora di separarci e se non ti comporti con me come voglio io...

CARMEN

Mi ucciderai, forse?... (*José non risponde*) Alla buon'ora... ho visto spesso nelle carte che dovevamo finire insieme. (*Facendo suonare le sue nacchere*) Bah! accada quel che deve...

JOSÉ

Sei il diavolo, Carmen?...

CARMEN

Ma sì, te l'ho già detto...

(*Volta le spalle a José e va a sedersi presso Mercedes e Frasquita. Dopo un istante d'indecisione, José si allontana a sua volta e va a sdraiarsi sulle rocce. Durante le ultime battute, Mercedes e Frasquita hanno disposto davanti a sé delle carte*)

TRIO

FRASQUITA

Mescoliamo!

^{CXXXI} «MERCÉDÈS et FRASQUITA».

³⁶ n. 20. Trio. *Allegretto con moto* – $\frac{2}{4}$, la.

Nel frattempo, vicino al fuoco, Frasquita e Mercédès si sono messe a consultare i tarocchi per leggere il proprio futuro. Il terzetto inaugurato dalle due zingare, a cui poi si aggiunge anche Carmen, è un altro esempio perfetto di combinazione tra commedia e tragedia. Futile e pensierato, il cicaluccio di Frasquita e Mercédès è svolto so-

MERCÈDÈS	Coupons!	MERCEDES	Tagliamo!
FRASQUITA	C'est bien cela.	FRASQUITA	Va bene così.
MERCÈDÈS	Trois cartes ici...	MERCEDES	Tre carte qui...
FRASQUITA	Quatre là.	FRASQUITA	Quattro là.

segue nota 36

pra un agile motivo in semicrome delle viole punteggiato da spiritose acciaccature di legni e archi alternati – il frenetico ostinato e la tonalità sono le stesse di *La toupie*, da *Jeux d'enfants* (n. 2) –, seguito da un ritornello in Fa dal carattere fatuo, dove le due voci si uniscono *con grazia*,

ESEMPIO 18a (n. 20, bb. 38-46)

p con grazia

Frasquita

Mercèdès

Et main-te - nant, par - lez mes bel - les, de l'a - ve - nir don - nez nous de nou - vel - les,

e da una sezione centrale nella quale le giovani declamano a turno e con accenti esageratamente caricati il responso fortunato delle carte (*Moderato* – $\frac{6}{4}$, la). L'atmosfera di gioco si interrompe d'improvviso quando tocca a Carmen: girate le carte mentre il flauto accenna di sfuggita al motivo dell'es. 4 (*Andantino* – $\frac{6}{4}$, →fa), la donna vi legge la morte sua e di José – già nella conversazione precedente con l'uomo la zingara aveva fatto cenno al ricorrente funebre responso delle carte – in una tragica cantilena sui lugubri accordi degli archi e i cupi interventi dei timpani (*Andante molto moderato* – $\frac{3}{4}$, fa):

ESEMPIO 18b (bb. 194-197)

pp simplement et très également

Carmen

VI. I

VI. II

Vle

Vlc.

En vain, pour é - vi - ter les rè - pon - ses a - mè - res, en vain tu mè - le - ras, _

Sul ritornello precedente (es. 18a) Frasquita e Mercèdès riprendono il loro allegro cicalcio, contrappuntato dalle cupe esclamazioni di Carmen, che continua a girare le carte ottenendone sempre lo stesso responso (e Bizet prescrive infatti che la voce della protagonista risalti sulle altre). Questo numero è fra le pagine più memorabili del teatro tragico.

MERCÉDÈS ET FRASQUITA

Et maintenant, parlez, mes belles,
de l'avenir donnez-nous des nouvelles;
dites-nous qui nous trahira,
dites-nous qui nous aimera.

FRASQUITA

Moi, je vois un jeune amoureux
qui m'aime on ne peut davantage.

MERCÉDÈS

Le mien est très-riche et très-vieux,
mais il parle de mariage.

FRASQUITA

Il me campe sur son cheval
et dans la montagne il m'entraîne.

MERCÉDÈS

Dans un château presque royal
le mien m'installe en souveraine.

FRASQUITA

De l'amour à n'en plus finir,
tous les jours nouvelles folies.

MERCÉDÈS

De l'or tant que j'en puis tenir,
des diamants... des pierreries.

FRASQUITA

Le mien devient un chef fameux,
cent hommes marchent à sa suite.

FRASQUITA

Le mien, en croirai-je mes yeux...
il meurt, ^{CXXXII} je suis veuve et j'hérite.

REPRISE DE L'ENSEMBLE

Parlez encor, parlez, mes belles,
de l'avenir donnez-nous des nouvelles;
dites-nous qui nous trahira,
dites-nous qui nous aimera.

*(Elles recommencent à consulter les cartes)*FRASQUITA^{CXXXIII}

Fortune!

MERCÉDÈS^{CXXXIV}

Amour!

MERCEDES E FRASQUITA

Ed ora, parlate, mie belle,
dell'avvenire dateci novelle,
diteci chi ci tradirà,
diteci chi ci amerà!

FRASQUITA

Io vedo un giovane innamorato
che mi ama quanto più non si può.

MERCEDES

Il mio è molto ricco e vecchio;
ma parla di matrimonio.

FRASQUITA

Mi mette sul suo cavallo
e mi porta sulla montagna.

MERCEDES

In un castello quasi regale
il mio mi installa sovrana.

FRASQUITA

Amore a non finire,
ogni giorno nuove follie.

MERCEDES

Oro quanto ne posso prendere,
diamanti... pietre preziose.

FRASQUITA

Il mio diventa un capo famoso,
dietro a lui marciano cento uomini!

MERCEDES

Il mio, non credo ai miei occhi...
muore! sono vedova ed eredito!

RIPRESA DELL'INSIEME

Parlate ancora, parlate, mie belle,
dell'avvenire dateci novelle,
diteci chi ci tradirà,
diteci chi ci amerà!

(Riprendono a consultare le carte)

FRASQUITA

Fortuna!

MERCEDES

Amore!

^{CXXXII} Aggiunta: «(Avec joie) / Ah!» – «(con gioia)».^{CXXXIII} «MERCÉDÈS».^{CXXXIV} «FRASQUITA».

(Carmen, depuis le commencement de la scène, suivait du regard le jeu de Mercédès et de Frasquita)

CARMEN

Donnez^{CXXXV} que j'essaie à mon tour.

(Elle se met à tourner les cartes. – Musique de scène^{CXXXVI})

Carreau, pique... la mort!

J'ai bien lu... moi d'abord.

(Montrant don José endormi)

Ensuite lui... pour tous les deux la mort.

(À voix basse, tout en continuant à mêler les cartes)

En vain pour éviter les réponses amères,

en vain tu mêleras,

cela ne sert à rien, les cartes sont sincères

et ne mentiront pas.

Dans le livre d'en haut, si ta page est heureuse,

mêle et coupe sans peur,

la carte sous tes doigts se tournera joyeuse

t'annonçant le bonheur.

Mais si tu dois mourir, si le mot redoutable

est écrit par le sort,

recommence vingt fois... la carte impitoyable

dira toujours: la mort!

(Se remettant)

Bah! qu'importe après tout, qu'importe?...
Carmen bravera tout, Carmen est la plus forte!^{CXXXVII}

TOUTES LE TROIS

Parlez encor, parlez, mes belles,

de l'avenir donnez-nous des nouvelles,

dites-nous qui nous trahira,

dites-nous qui nous aimera.

(Rentrent le Dancaïre et le Remendado)

SCÈNE III

(CARMEN, JOSÉ, FRASQUITA, MERCÉDÈS, LE DANCAÏRE, LE REMENDADO)

CARMEN

Eh bien?...³⁷

(Dall'inizio della scena Carmen seguiva con lo sguardo il gioco di Mercedes e Frasquita)

CARMEN

Date qui, ch'io provi a mia volta.

(Carmen comincia a girare le carte. Musica di scena)

Quadri, picche... la morte!

Ho letto bene... prima io.

(Mostrando don José addormentato)

Poi lui... per tutti due, la morte.

(A bassa voce, seguitando a mescolare le carte)

Invano, per evitare risposte amare,

invano le mischierai,

non serve a nulla, le carte sono sincere

e non mentiranno.

Se nel libro di lassù la tua pagina è fortunata,

mescola e taglia senza paura,

la carta si volterà gioiosa sotto le tue dita,

annunciandoti la felicità.

Ma se devi morire, se la tremenda parola

è scritta dalla sorte,

ricomincia venti volte, la carta impietosa

dirà sempre: la morte!

(Di nuovo calma)

Ma, dopotutto, che importa?

Carmen sfiderà tutto, Carmen è la più forte!

TUTTE E TRE

Parlate ancora, parlate, mie belle,

dell'avenir dateci novelle,

diteci chi ci tradirà,

diteci chi ci amerà!

(Rientrano il Dancaïro e il Remendado)

SCENA III

(CARMEN, JOSÉ, FRASQUITA, MERCEDES, IL DANCAIRO, IL REMENDADO)

CARMEN

Ebbene?...

^{CXXXV} «Voyons» – «Vediamo».

^{CXXXVI} «Carmen tourne les cartes de son côté» – «Carmen a sua volta gira le carte».

^{CXXXVII} «répétera: la mort! / (Tournant les cartes) / Encor! Encor! Toujours la mort!» – «Ripeterà: la morte! / (Vol-tando le carte) / Ancora! Ancora! Sempre la morte!».

³⁷ Rientrati dalla veloce perlustrazione, il Remendado e il Dancaïre ritornano con la notizia che, diversamente dalle informazioni fornite da Lillas Pastia, tre doganieri stanno di guardia vicino alle mura. Poco male: le tre zin-

LE DANCAÏRE

Eh bien, j'avais raison de ne pas me fier aux renseignements de Lillas Pastia; nous n'avons pas trouvé son factionnaire, mais en revanche nous avons aperçu trois douaniers qui gardaient la brèche et qui la gardaient bien, je vous assure.

CARMEN

Savez-vous leurs noms à ces douaniers?...

LE REMENDADO

Certainement nous savons leurs noms; qui est-ce qui connaîtrait les douaniers si nous ne les connaissons pas? il y avait Eusebio, Perez et Bartolomé...

FRASQUITA

Eusebio...

MERCÉDÈS

Perez...

CARMEN

Et Bartolomé... (*En riant*) N'ayez pas peur, Dancaïre, nous vous en répondons de vos trois douaniers...

JOSÉ (*furieux*)

Carmen!...

LE DANCAÏRE

Ah! toi, tu vas nous laisser tranquilles avec ta jalousie... le jour vient et nous n'avons pas de temps à perdre... En route, les enfants... (*On commence à prendre les ballots*) Quant à toi, (*S'adressant à José*) je te confie la garde des marchandises que nous n'emporterons pas... Tu vas te placer là, sur cette hauteur... tu y seras à merveille pour voir si nous sommes suivis...; dans le cas où tu apercevrais quelqu'un, je t'autorise à passer ta colère sur l'indiscret. – Nous y sommes?...

LE REMENDADO

Oui, patron.

LE DANCAÏRE

En route alors... (*Aux femmes*) Mais vous ne vous flattez pas, vous me répondez vraiment de ces trois douaniers?

CARMEN

N'ayez pas peur, Dancaïre.

IL DANCAIRO

Ebbene, avevo ragione a non fidarmi delle informazioni di Lillas Pastia; non abbiamo trovato la sua sentinella, ma, in cambio, abbiamo trovato tre doganieri che custodivano la breccia, e che la custodivano bene, potete credermi.

CARMEN

Sapete i nomi di questi doganieri?...

IL REMENDADO

Certo che sappiamo i loro nomi; e chi potrebbe mai conoscere i doganieri meglio di noialtri? C'erano Eusebio, Perez e Bartolomeo...

FRASQUITA

Eusebio...

MERCEDES

Perez...

CARMEN

E Bartolomeo... (*Ridendo*) Non temete, Dancairo, rispondiamo noi, dei vostri tre doganieri...

JOSÉ (*furioso*)

Carmen!...

IL DANCAIRO

Ah! ma tu ci lascerai tranquilli prima o poi, con la tua gelosia... si fa giorno e non abbiamo neanche un minuto da perdere... In cammino, ragazzi... (*I contrabbandieri cominciano a prendere gli involti*) Quanto a te, (*rivolgendosi a José*) ti affido la guardia delle mercanzie che non porteremo con noi... Va' a sistemarti là, su quella altura... sarai piazzato benissimo per vedere se qualcuno ci segue... nel caso in cui scorgessi qualcuno, t'autorizzo a sfogare la tua rabbia sull'indiscreto. Siamo pronti?...

IL REMENDADO

Sì, capo.

IL DANCAIRO

In cammino allora... (*Alle donne*) Ma siete sicure, rispondete davvero di quei tre doganieri?

CARMEN

Niente paura, Dancairo.

segue nota 37

gare promettono ridendo di prendersene cura, scatenando un nuovo accesso di gelosia da parte di José, che viene lasciato a sorvegliare le merci con licenza di uccidere chiunque s'avvicini.

MORCEAU D'ENSEMBLE

CARMEN

Quant au douanier c'est notre affaire,³⁸
 tout comme un autre il aime à plaire,
 il aime à faire le galant,
 laissez-nous passer en avant.

CARMEN, MERCÉDÈS, FRASQUITA

Quant au douanier c'est notre affaire,
 laissez-nous passer en avant.

MERCÉDÈS

Et le douanier sera clément.

FRASQUITA^{CXXXVIII}

Et le douanier sera charmant.

CARMEN

Il^{CXXXIX} sera même entreprenant!...

ENSEMBLE

TOUTES LES FEMMES ET TOUS LES HOMMES

Quant au douanier c'est ^{notre}leur affaire,
 tout comme un autre il aime à plaire,
 il aime à faire le galant,
 laissez-nous
 laissons-les passer en avant.

FRASQUITA^{CXL}

Il ne s'agit plus de bataille,
 non, il s'agit tout simplement
 de se laisser prendre la taille
 et d'écouter un compliment.

REPRISE DE L'ENSEMBLE

MERCÉDÈS

S'il faut aller jusqu'au sourire,
 que voulez-vous? on sourira,

PEZZO D'INSIEME

CARMEN

È affar nostro, il doganiere!
 Come ogn'altro, ama piacere,
 ama fare il galante!
 Lasciateci passare avanti.

CARMEN, MERCEDES, FRASQUITA

È affar nostro, il doganiere!
 Lasciateci passare avanti.

MERCEDES

E il doganiere sarà clemente.

FRASQUITA

E il doganiere sarà amabile.

CARMEN

Sarà perfino intrapendente!...

INSIEME

TUTTE LE DONNE E TUTTI GLI UOMINI

Si, è affar ^{nostro,}loro, il doganiere!
 Come ogn'altro, ama piacere,
 ama fare il galante!
 Lasciateci
 Lasciamole passare avanti.

FRASQUITA

Non si tratta di battaglia;
 no, si tratta semplicemente
 di lasciarsi prendere alla vita
 e di ascoltare un complimento.

RIPRESA DELL'INSIEME

MERCÉDÈS

Se bisogna arrivare al sorriso,
 che volete? si sorriderà!

³⁸ n. 21. Morceau d'ensemble. *Allegro deciso* – e, Reb.

Con un travolgente concertato sostenuto dal massiccio apporto dei fiati e basato su di un insistito motivo dai contorni saltellanti, il gruppo di contrabbandieri esce quindi di scena. L'enfatica vivacità dell'*ensemble* pare già riflettere la comune certezza nel successo, ma a darne piena conferma – e a dimostrazione ulteriore della straordinaria maestria armonica di Bizet – è l'improvvisa modulazione alla tonalità remota di Si quando, intrecciando le voci in un chiacchiericcio 'rossiniano', le tre donne, raddoppiate dagli squilli *molto leggeri* di trombe e tromboni e accompagnate da un'ampia melodia dei violini in *più che pianissimo*, attestano con malizia che per vincere la «bataille» sono sufficienti le tradizionali doti seduttrici femminili.

CXXXVIII «CARMEN».

CXXXIX «MERCÉDÈS / Oui, le douanier».

CXL «MERCÉDÈS, FRASQUITA, CARMEN».

et d'avance, je puis le dire,
la contrebande passera.

REPRISE DE L'ENSEMBLE

(Tout le monde sort. – José ferme la marche et sort en examinant l'amorce de sa carabine; – un peu avant qu'il soit sorti, on voit un homme passer sa tête au-dessus du rocher. C'est un guide^{CXLI})

SCÈNE IV

(LE GUIDE, puis MICAËLA)

LE GUIDE *(il s'avance avec précaution, puis fait un signe à Micaëla que l'on ne voit pas encore)*

Nous y sommes.³⁹

MICAËLA *(entrant)*

C'est ici.

LE GUIDE

Oui, vilain endroit, n'est-ce pas, et pas rassurant du tout?

MICAËLA

Je ne vois personne.

LE GUIDE

Ils viennent de partir, mais ils reviendront bientôt car ils n'ont pas emporté toutes leurs marchandises... je connais leurs habitudes... prenez garde... l'un des leurs doit être en sentinelle quelque part et si l'on nous apercevait...

MICAËLA

Je l'espère bien qu'on m'apercevra... puisque je suis venue ici tout justement pour parler à... pour parler à un de ces contrebandiers...

LE GUIDE

Eh bien là, vrai, vous pouvez vous vanter d'avoir du courage... tout à l'heure quand nous nous sommes trouvés au milieu de ce troupeau de taureaux sau-

E lo posso già anticipare,
il contrabbando passerà!

RIPRESA DELL'INSIEME

(Tutti escono. José chiude la marcia ed esce esaminando l'innescio della sua carabina; un po' prima ch'egli sia uscito, si scorge un uomo affacciarsi dalle rocce: è una guida)

SCENA IV

(LA GUIDA, poi MICAELA)

LA GUIDA *(avanza con precauzione, poi fa un segno a Micaela che non è ancora visibile)*

Ci siamo.

MICAELA *(entrando)*

È qui.

LA GUIDA

Sì, brutto posto, vero, e per nulla rassicurante!

MICAELA

Non vedo nessuno.

LA GUIDA

Sono appena partiti, ma ritorneranno presto, poiché non hanno portato via tutte le loro mercanzie... conosco le loro abitudini... state attenta... uno di loro deve essere di sentinella da qualche parte, e se ci scorgessero...

MICAELA

Spero proprio che mi scorderanno... poiché sono venuta qui appunto per parlare a... per parlare a uno di quei contrabbandieri...

LA GUIDA

Ebbene, quanto a questo, potete vantarvi di averne, del coraggio... un momento fa, quando ci siamo trovati in mezzo a quella mandria di tori selvaggi gui-

^{CXLI} «Sortie générale» – «Uscita generale».

³⁹ Accompagnata da una guida, pagata generosamente per condurla nel covo dei banditi, torna quindi in scena Micaëla. Il breve scambio di battute che la ragazza intrattiene con l'uomo è un piccolo gioiello di grazia e comicità – entrambi i personaggi sembrano fare a gara a chi dei due sia più terrorizzato nell'affrontare «ces bohémiens» –, che assolve al tempo stesso un'importante funzione narrativa dal momento che veniamo a conoscenza che la coppia ha da poco incontrato Escamillo, giunto nei paraggi a cercare tori selvaggi per la prossima corrida (un pretesto per seguire le tracce di Carmen?). Congedata infine la guida con la rassicurazione di non essere «facile à effrayer», Micaëla si smentisce all'istante e, non appena sola, cade in preda all'angoscia nell'osservare il cupo paesaggio circostante.

vages que conduisait le célèbre Escamillo, vous n'avez pas tremblé... Et maintenant venir ainsi affronter ces Bohémiens...

MICAËLA

Je ne suis pas facile à effrayer.

LE GUIDE

Vous dites cela parce que je suis près de vous, mais si vous étiez toute seule...

MICAËLA

Je n'aurais pas peur, je vous assure.

LE GUIDE

Bien vrai?...

MICAËLA

Bien vrai...

LE GUIDE (*naïvement*)

Alors je vous demanderai la permission de m'en aller. – J'ai consenti à vous servir de guide parce que vous m'avez bien payé; mais maintenant que vous êtes arrivée... si ça ne vous fait rien, j'irai vous attendre là, où vous m'avez pris... à l'auberge qui est au bas de la montagne.

MICAËLA

C'est cela, allez m'attendre!

LE GUIDE

Vous restez décidément?

MICAËLA

Oui, je reste!

LE GUIDE

Que tous les saints du paradis vous soient en aide alors, mais c'est une drôle d'idée que vous avez là...

SCÈNE V

MICAËLA (*regardant autour d'elle*)

Mon guide avait raison... l'endroit n'a rien de bien rassurant...

I

Je dis que rien ne m'épouvante,⁴⁰
je dis^{CXLII} que je répons de moi,

dati dal celebre Escamillo, non avete tremato... E ora, venire ad affrontare così questi zingari...

MICAELA

Non mi spavento facilmente.

LA GUIDA

Dite così perché ci sono io vicino a voi, ma se foste sola...

MICAELA

Non avrei paura, vi assicuro.

LA GUIDA

Davvero?...

MICAELA

Davvero...

LA GUIDA (*ingenuamente*)

Allora vi chiederò il permesso di andarmene. Ho acconsentito a farvi da guida perché mi avete pagato bene; ma, ora che siete arrivata... se non vi importa, andrò ad aspettarvi dove mi avete trovato... all'albergo che sta ai piedi della montagna.

MICAELA

D'accordo, andate ad aspettarmi!

LA GUIDA

Voi restate, è deciso?

MICAELA

Sì, resto!

LA GUIDA

Che tutti i santi del paradiso vi soccorrano, allora, ma certo è un'idea ben strana la vostra...

SCENA V

MICAELA (*guardandosi intorno*)

La guida aveva ragione... il posto non è affatto rassicurante...

I

Dico che nulla mi spaventa,
dico che rispondo di me,

^{CXLII} Aggiunta: «hélas!» – «ahimè!».

⁴⁰ n. 22. Air. *Andante molto* – $\frac{9}{8}$, Mib.

L'estesa aria con la quale la donna invoca, tremante, la protezione divina, introdotta dalla pastosa sonorità di quattro corni e svolta lungo i morbidi arpeggi dei violoncelli con sordina,

mais j'ai beau faire la vaillante,
 au fond du cœur, je meurs d'effroi...
 Toute seule en ce lieu sauvage
 j'ai peur, mais j'ai tort d'avoir peur,
 vous me donnerez du courage,
 vous me protégerez, Seigneur.

Protégez-moi, protégez-moi, Seigneur.

II

Je vais voir de près cette femme
 dont les artifices maudits
 ont fini par faire un infâme
 de celui que j'aimais jadis;
 elle est dangereuse, elle est belle,
 mais je ne veux pas avoir peur,
 je parlerai haut devant elle,
 vous me protégerez, Seigneur.
 Protégez-moi, protégez-moi, Seigneur.

ma ho un bel fare la coraggiosa,
 in fondo al cuore muoio di paura...
 Sola in questo luogo selvaggio
 ho paura, ma ho torto di aver paura;
 voi mi darete forza,
 voi mi proteggerete, Signore!

Protegetemi, protegetemi, o Signore!

II

Vado a vedere da vicino quella donna
 le cui arti maledette
 hanno finito col fare un infame
 dell'uomo che un tempo amavo.
 È pericolosa, è bella,
 ma non voglio aver paura,
 parlerò decisa davanti a lei,
 voi mi proteggerete, Signore!
 Protegetemi, protegetemi, o Signore!

segue nota 40

ESEMPIO 19 (n. 22, bb. 6-8)

si distingue per il raffinato sentimentalismo dell'insieme – evidenti in particolare sono gli echi di Gounod –, bilanciato da un'agitata sezione intermedia (*Allegro molto moderato* – c, do→Sol) di carattere più drammatico. Ingiustamente tacciato di eccessiva convenzionalità, il brano offre nel suo melodizzare elegante e gentile un contrappeso necessario all'infuocato declamato di natura tragica di Carmen, permettendo inoltre al compositore di delineare con pochi tratti la dolcezza e la fragilità di un personaggio tutt'altro che secondario. Bizet regala inoltre al registro del soprano lirico uno dei brani più perfetti dell'intero repertorio.

Mais... je ne me trompe pas...⁴¹ à cents pas d'ici... sur ce rocher, c'est don José. (*Appelant*) José, José! (*Avec terreur*) Mais que fait-il?... il ne regarde pas de mon côté... il arme sa carabine, il ajuste... il fait feu... (*On entend un coup de feu*) Ah! mon Dieu, j'ai trop présumé de mon courage... j'ai peur... j'ai peur. (*Elle disparaît derrière les rochers. Au même moment, entre Escamillo tenant son chapeau à la main*)

Ma... non mi sbaglio... a cento passi da qui... su quella roccia, c'è don José. (*Chiamando*) José, José! (*Con terrore*) Ma cosa fa?... non guarda dalla mia parte... arma la carabina, prende la mira... spara... (*Si sente un colpo d'arma da fuoco*) Ah! mio Dio, ho sopravvalutato il mio coraggio... ho paura... ho paura. (*Scompare dietro le rocce. Nello stesso momento entra Escamillo col cappello in mano*)

SCÈNE VI

(ESCAMILLO, puis DON JOSÉ)

ESCAMILLO (*regardant son chapeau*)

Quelques lignes plus bas... et ce n'est pas moi qui, à la course prochaine, aurais eu le plaisir de combattre les taureaux que je suis en train de conduire...

(*Entre José*)JOSÉ (*son couteau à la main*)

Qui êtes-vous? répondez.

ESCAMILLO (*très-calme*)

Eh là... doucement!

DUO

LE TORERO

Je suis Escamillo, torero de Grenade.⁴²

JOSÉ

Escamillo!

LE TORERO

C'est moi.

SCENA VI

(ESCAMILLO, poi DON JOSÉ)

ESCAMILLO (*guardando il suo cappello*)

Qualche centimetro più in basso... e non sarei stato io, alla prossima corrida, ad aver il piacere di combattere i tori che sto guidando...

(*Entra José*)JOSÉ (*con in mano il coltello*)

Chi siete? Rispondete.

ESCAMILLO (*calmissimo*)

Ehi là... calma!

DUETTO

IL TORERO

Sono Escamillo, torero di Granada!

JOSÉ

Escamillo!

IL TORERO

Sono io.

⁴¹ La preghiera sembra esaudirsi quando la donna, dopo aver scorto José seduto su di un masso, lo chiama esultante; l'uomo però, che non l'ha vista ed è concentrato in un'altra direzione, arma la propria pistola facendo fuoco. Spaventatissima, Micaëla corre a nascondersi dietro alcune rocce, mentre nello stesso istante compare sul palco Escamillo, che ha giusto il tempo di esprimere il suo sollievo per il colpo appena evitato, prima di incontrare José.

⁴² n. 23. Duo. *Allegro* – c, Fa.

Poche repliche di una sbrigativa conversazione condotta in punta di fioretto servono al *toreador* per svelare senza timore al proprio interlocutore di essere venuto per cercare la sua amata Carmen – non a caso la tonalità è quella di Fa, la medesima con cui l'uomo aveva intonato spavaldo il marziale ritornello dei suoi *couplets*; si noti inoltre la sottigliezza con cui Bizet utilizza l'intervallo di seconda eccedente per alludere alla protagonista nel momento in cui Escamillo afferma di amare una zingara. Con accenti falsamente carezzevoli e imitati poi dal violino solista il *toreador* descrive la relazione ormai finita del soldato con la donna (*Un peu moins vite* – c, Re \flat), finché la repentina reazione di gelosia del tenore tradisce l'identità di José, che sfida a duello il rivale ripagandolo sopra i beffardi trilli di violini e viole con eguale moneta. Drasticamente ridotta per la *première* e modificata nel suo svolgimento, la scena del combattimento prevedeva nella versione originaria due scontri, ognuno preceduto da un bellicoso ritornello intonato in modalità omoritmica da entrambi (*Allegro* – $\frac{2}{4}$, Fa),

JOSÉ (*remettant son couteau à sa ceinture*)

Je connais votre nom,
soyez le bienvenu; mais vraiment, camarade,
vous pouviez y rester.

LE TORERO^{CXLIII}

Je ne vous dis pas non,
mais je suis amoureux, mon cher, à la folie,
et celui-là serait un pauvre compagnon
qui, pour voir ses amours, ne risquerait sa vie.

JOSÉ

Celle que vous aimez est ici?

LE TORERO

Justement.

C'est une zingara, mon cher.

JOSÉ

Elle s'appelle?

LE TORERO

Carmen.

JOSÉ^{CXLIV}

Carmen!

LE TORERO

Elle avait pour amant
un soldat qui jadis a déserté pour elle.

JOSÉ^{CXLIV}

Carmen!

LE TORERO

Ils s'adoraient, mais c'est fini, je crois.
Les amours de Carmen ne durent pas six mois.

JOSÉ (*rimettendo il coltello sulla cintura*)

Conosco il vostro nome,
siate il benvenuto; ma davvero, amico,
potevate restarci secco.

IL TORERO

Non dico di no.

Ma sono innamorato, mio caro, alla follia,
e sarebbe un pover'uomo
chi, per vedere il suo amore, non rischiasse la vita!

JOSÉ

Quella che amate è qui?

IL TORERO

Appunto.

È una zingara, mio caro...

JOSÉ

Si chiama?

IL TORERO

Carmen.

JOSÉ

Carmen.Carmen!

IL TORERO

Aveva per amante
un soldato che per lei divenne disertore.

JOSÉ

Carmen!

IL TORERO

Si adoravano, ma è finita, credo.
Gli amori di Carmen non durano sei mesi.

segue nota 42

ESEMPIO 20 (n. 23, bb. 76-79)

José

Met-tez-vous en gar-de et veil - lez sur vous! —

ff

Escamillo

Met-tez vous en gar-de et veil - lez sur vous! —

e svolto sull'esempio del *Faust* di Gounod su turbinose figurazioni di semicrome affidate agli archi. Nel corso del primo Escamillo, consapevole della sua superiorità, seguita a provocare l'avversario riuscendo con facilità ad atterrarlo, ma lo risparmia dichiarando *nobilmente* che «j'ai pour métier de frapper le taureau, non de trouer le cœur de l'homme» (*Moderato assai - e, Si*); soltanto durante il secondo il *toreador* scivola e cade, ma riesce a sottrarsi alla *navaja* di José per l'arrivo di Carmen e del Dancaïro.

^{CXLIII} Aggiunta: «(avec insouciance)» – «(con noncuranza)».

^{CXLIV} Aggiunta: «(à part)» – «(a parte)».

JOSÉ

Vous l'aimez cependant...

LE TORERO

Je l'aime.^{CXLV}

JOSÉ

Mais pour nous enlever nos filles de Bohème,
savez-vous bien qu'il faut payer.LE TORERO^{CXLVI}

Soit, on paiera.

JOSÉ

Et que le prix se paie à coups de navaja,^{CXLVII}
comprenez-vous?LE TORERO^{CXLVIII}

Le discours est très-net.

Ce déserteur, ce beau soldat qu'elle aime
ou du moins qu'elle aimait, c'est donc vous?

JOSÉ

C'est
[moi-même.

LE TORERO

J'en suis ravi, mon cher, et le tour est complet.

*(Tous les deux, la navaja à la main, se drapent dans
leurs manteaux)*

ENSEMBLE

JOSÉ

Enfin ma colère
trouve à qui parler,
le sang, je l'espère,
va bientôt couler.

LE TORERO

Quelle maladresse!
J'en rirais vraiment!
Chercher la maîtresse
et trouver l'amant.

JOSÉ ET LE TORERO

Mettez-vous en garde,
et veillez sur vous,

JOSÉ

Eppure voi l'amate...

IL TORERO

L'amo!

JOSÉ

Ma per portarci via le nostre zingare,
sapete bene che si deve pagare?

IL TORERO

D'accordo! si pagherà.

JOSÉ

E che il prezzo si paga a colpi di navaja!
Capite?

IL TORERO

Il discorso è chiaro.

Quel disertore, quel bel soldato che lei ama,
o almeno che amava, siete voi, allora?

JOSÉ

Sì, in persona!

IL TORERO

A meraviglia, mio caro, così il cerchio si chiude!

*(Entrambi si avvolgono nei loro mantelli, con la na-
vaja à in mano)*

INSIEME

JOSÉ

Finalmente la mia collera
trova a chi parlare,
il sangue, lo spero,
presto comincerà a scorrere!

IL TORERO

Che gaffe,
da far ridere veramente!
Cercare l'amichetta
e trovarne l'amante!

JOSÉ E IL TORERO

Mettetevi in guardia
e state attento a voi!^{CXLV} Aggiunta: «oui, mon cher, je l'aime, / je l'aime à la folie!» – « sì, mio caro, l'amo, l'amo alla follia!».^{CXLVI} Aggiunta: «(gaiement)» – «(con allegria)».^{CXLVII} Aggiunta: «ESCAMILLO (surpris) / À coups de navaja! / DON JOSÉ /» – «ESCAMILLO (sorpreso) / A colpi di navaja! / DON JOSÉ /».^{CXLVIII} Aggiunta: «(avec ironie)» – «(con ironia)».

tant pis pour qui tarde
à parer les coups.

(Ils se mettent en garde à une certaine distance)

LE TORERO

Je la connais ta garde navarraise,
et je te préviens en ami,
qu'elle ne vaut rien...

(Sans répondre, don José marche sur le torero)

À ton aise.

Je t'aurai du moins averti.

(Combat; – musique de scène. Le torero très-calme cherche seulement à se défendre)

JOSÉ

Tu m'épargnes, maudit.

LE TORERO

À ce jeu de couteau

je suis trop fort pour toi.

JOSÉ

Voyons cela.

(Rapide et très-vif engagement corps à corps. José se trouve à la merci du torero qui ne le frappe pas)

LE TORERO

Tout beau,

ta vie est à moi, mais en somme
j'ai pour métier de frapper le taureau,
non de trouver le cœur de l'homme.

JOSÉ

Frappe ou bien meurs... ceci n'est pas un jeu.

LE TORERO *(se dégageant)*

Soit, mais au moins respire un peu.

REPRISE DE L'ENSEMBLE

JOSÉ

Enfin ma colère
trouve à qui parler,
le sang, je l'espère,
va bientôt couler.

LE TORERO

Quelle maladresse!
J'en rirais vraiment!
Chercher la maîtresse
et trouver l'amant.

Tanto peggio per chi tarda
a parare i colpi!

(Si mettono in guardia, restando a una certa distanza)

IL TORERO

La conosco, la tua guardia navarrese,
e ti prevengo, da amico,
che non vale niente.

(Don José, senza rispondere, avanza sul torero)

Come vuoi tu!

Ti avrò almeno avvertito.

(Si battono. Musica di scena. Il torero, calmissimo, cerca solo di difendersi)

JOSÉ

Mi stai risparmiando, maledetto!

IL TORERO

A questo gioco di
[coltello

sono troppo forte per te!

JOSÉ

La vedremo!

(Rapido e vivacissimo combattimento corpo a corpo. José si trova alla mercé di Escamillo, che non lo colpisce)

IL TORERO

Perfetto!

La tua vita è mia, ma insomma,
il mio mestiere è di colpire il toro,
non di bucare il cuore dell'uomo!

JOSÉ

Colpisci o muori! questo non è un gioco!

IL TORERO *(disimpegnandosi)*

D'accordo! ma almeno prendi fiato!

RIPRESA DELL'INSIEME

JOSÉ

Finalmente la mia collera
trova a chi parlare,
il sangue, lo spero,
presto comincerà a scorrere!

IL TORERO

Che gaffe,
da far ridere veramente!
Cercare l'amichetta
e trovarne l'amante!

JOSÉ ET LE TORERO

Mettez-vous en garde,
et veillez sur vous,
tant pis pour qui tarde
à parer les coups.

(Après le dernier ensemble, reprise du combat. Le torero glisse et tombe. – Entrent Carmen et le Dancaïre, Carmen arrête le bras de don José. – Le torero se relève; le Remendado, Mercédès, Frasquita et les contrebandiers rentrent pendant ce temps^{CXLIX})

CARMEN

Holà, José!...⁴³

JOSÉ E IL TORERO

Mettetevi in guardia
e state attento a voi!
Tanto peggio per chi tarda
a parare i colpi!

(Dopo l'ultimo insieme, ripresa del combattimento. Escamillo scivola e cade. Entrano Carmen e il Dancaïro; Carmen ferma il braccio di don José. Escamillo si rialza; rientrano frattanto il Remendado, Mercedes, Frasquita e i contrabbandieri)

CARMEN

Olà! José!

^{CXLIX} «La navaja d'Escamillo se brise. Don José va le frapper» – «La navaja di Escamillo si spezza. Don José sta per colpirlo».

⁴³ n. 24. Final. Moderato – c, →Re♭.

Scampato fortuitamente il pericolo, Escamillo si compiace perché è stata Carmen a salvargli la vita e, su un motivo impertinente eseguito da viole e violoncelli punteggiato dagli interventi quasi impalpabili dei fiati, promette a José di giocare lo spareggio molto presto; quindi, gloriandosi sotto i suoi occhi del proprio ascendente sulla donna amata, invita tutti i presenti all'imminente corrida di Siviglia, allontanandosi sicuro di sé sulla ripresa del tema dei suoi couplets (cfr. es. 1b) affidato suggestivamente ai soli violoncelli, divisi in quattro parti, mentre il rivale continua a schiumare rabbia. Anche i contrabbandieri sono pronti per ripartire, quando il Remendado scopre Micaëla, nascosta tra le rocce (*Allegro – c, →fa*); rivedendo José, la ragazza gli rivela di essere stata inviata dalla madre e intonando la stessa melodia appassionata del loro duetto (cfr. es. 7a) lo implora di tornare da lei (*Andantino moderato – c, la-Sib*). Anche Carmen lo esorta ad andare – accusandolo, con cinismo, di essere del tutto inadatto al mestiere del bandito –, ma l'uomo si rifiuta di abbandonarla e, ormai folle di gelosia e in preda alla disperazione, prorompe in un urlo straziante che costituisce uno tra i vertici drammatici dell'intera opera (*Moderato – c, Sol♭*):

ESEMPIO 21 (n. 24, bb. 97-101)

Moderato

f (résolument)

José

Dût - il m'en cou - ter la vi - e, non, Car - men, je ne par-ti - rai pas! —

Irrobustito dai vigorosi disegni in terzina dei legni sul fremente vibrato degli archi e i feroci squilli degli ottoni, Bizet riprese, perfezionandolo nel suo profilo melodico, un tema composto pochi anni prima per l'incompiuta *La coupe du roi de Thulé*, sfruttandone con intuito infallibile l'affinità della situazione scenica: ignorando le richieste dei presenti, il tenore ribadisce la decisione di non lasciare la donna infedele ripetendo con straordinario effetto drammatico il proprio grido un semitono sopra, prima di dover desistere dal proprio intento per cause di forza maggiore. Nel tentativo estremo di convincerlo, Micaëla rivela allora a José con voce flebile che la madre sta morendo (*Moderato – c, fa→Sol♭*); l'uomo decide infine di seguirla e, dopo aver minacciato Carmen che presto torneranno a incontrarsi (*Allegro-Très retenu – c, Sol♭→sib*) – e con violenza i fiati riprendono il tema cromatico dell'es. 1c sopra un minaccioso accordo di settima in *tremolo* degli archi (*Allegro moderato – 3/4*) –, si allontana con la ragazza mentre da fuori scena si ode il fatuo Escamillo che intona il ritornello dei suoi couplets (*Allegro moderato – c, Fa*). Il sipario cala, con grande suggestione, con la ripresa orchestrale del motivo con cui i contrabbandieri avevano attaccato l'atto («Écoute, compagnon, écoute»), con un bel gioco di simmetrie anche tonali.

LE TORERO (<i>se relevant</i>) Vrai, j'ai l'âme ravie que ce soit vous, Carmen, qui me sauviez la vie.	IL TORERO (<i>alzandosi</i>) In verità! ho l'anima rapita che siate voi, Carmen, a salvarmi la vita!
CARMEN Escamillo!	CARMEN Escamillo!
LE TORERO (<i>à don José^{CL}</i>) Quant à toi, beau soldat, nous sommes manche à manche et nous jouerons [la belle le jour où tu voudras reprendre le combat.	IL TORERO (<i>a don José</i>) Quanto a te, bel soldato: siamo pari, e ci giocheremo la bella quando vorrai riprendere il duello!
LE DANCAÏRE ^{CLI} C'est bon, plus de querelle, nous, nous allons partir. (<i>Au torero</i>) Et toi, l'ami, bonsoir.	IL DANCAIRO Bene, bene! basta liti! Noi ce ne andiamo. (<i>Al torero</i>) E tu, amico, buonasera.
LE TORERO Souffrez au moins qu'avant de vous dire au revoir je vous invite tous aux courses de Séville. Je compte pour ma part y briller de mon mieux, et qui m'aime y viendra. ^{CLII} (<i>À^{CLIII} don José qui fait un geste de menace</i>) L'ami, tiens-toi tranquille, j'ai tout dit et n'ai plus qu'à faire mes adieux... (<i>Jeu de scène. Don José veut s'élancer sur le torero. Le Dancaïre et le Remendado le retiennent. Le torero sort très-lentement</i>)	IL TORERO Accettate almeno che prima di dirvi arrivederci, vi inviti tutti alle corride di Siviglia. Per parte mia conto brillarvi al meglio. E chi m'ama verrà! (<i>A don José, che ha fatto un gesto minaccioso</i>) Amico, sta' calmo! Ho detto tutto e devo solo fare i miei saluti... (<i>Pantomima. Don José vuole lanciarsi sul torero, ma è trattenuto dal Dancaïro e dal Remendado. Il torero esce lentamente</i>)
JOSÉ (<i>à Carmen^{CLIV}</i>) Prends garde à toi, Carmen... je suis las de [souffrir... (<i>Carmen lui répond par un léger haussement d'épaules et s'éloigne de lui</i>)	JOSÉ (<i>a Carmen</i>) Attenta a te, Carmen... sono stanco di soffrire... (<i>Carmen gli risponde con una scrollatina di spalle e s'allontana da lui</i>)
LE DANCAÏRE En route... en route... il faut partir...	IL DANCAIRO In cammino, in cammino, bisogna partire!
TOUS En route... en route... il faut partir...	TUTTI In cammino, in cammino, bisogna partire!
LE REMENDADO Halte!... quelqu'un est là qui cherche à se cacher. (<i>Il amène Micaëla</i>)	IL REMENDADO Alt!... là c'è qualcuno che cerca di nascondersi. (<i>Conduce Micaëla</i>)

^{CL} Aggiunta: «*gaîment mais avec fierté*» – «*con allegria ma con fierezza*».

^{CLI} Aggiunta: «*(s'interposant)*» – «*(intromettendosi)*».

^{CLII} Aggiunta: «*(regardant Carmen)* / Et qui m'aime y viendra!» – «*(guardando Carmen)* / E chi m'ama verrà!».

^{CLIII} «*Froidement à*» – «*Freddamente a*».

^{CLIV} Aggiunta: «*menaçant, mais contenu*» – «*minaccioso, ma contenuto*».

CARMEN

Une femme!

LE DANCAÏRE

Pardieu, la surprise est heureuse.

JOSÉ (*reconnaissant Micaëla*)

Micaëla!...

MICAËLA

Don José!...

JOSÉ

Malheureuse!

Que viens-tu faire ici?

MICAËLA

Moi, je viens te chercher...

Là-bas est la chaumière
 où sans cesse priant,
 une mère, ta mère,
 pleure^{CLV} [sur] son enfant...
 Elle pleure et t'appelle,
 elle te tend les bras;
 tu prendras pitié d'elle,
 José, tu me suivras.

CARMEN

Va-t'en! va-t'en! Tu feras bien,
 notre métier ne te vaut rien.

JOSÉ (*à Carmen*)

Tu me dis de la suivre?

CARMEN

Oui, tu devrais partir.

JOSÉ

Pour que toi tu puisses courir
 après ton nouvel amant.
 Non, vraiment,^{CLVI}
 dût-il m'en coûter la vie,
 non, je ne partirai pas,
 et la chaîne qui nous lie
 nous liera jusqu'au trépas...
 Tu ne m'aimes plus, qu'importe,
 puisque je t'aime encor moi.
 Cette main est assez forte
 pour me répondre de toi,^{CLVII}

CARMEN

Una donna!

IL DANCAIRO

Perdio! Che bella sorpresa!

JOSÉ (*riconoscendo Micaela*)

Micaela!...

MICAELA

Don José!...

JOSÉ

Infelice!

Che vieni a fare qui?

MICAELA

Vengo a cercarti!

Laggiù c'è la casetta
 dove, sempre pregando,
 una madre, tua madre,
 piange su suo figlio...
 Piange e ti chiama,
 ti tende le braccia;
 avrai pietà di lei,
 José, mi seguirai.

CARMEN

Va', va', farai bene,
 il nostro mestiere non fa per te.

JOSÉ (*a Carmen*)

Mi dici di seguirla!...

CARMEN

Sì, dovresti andartene.

JOSÉ

Perché tu possa correre
 dal tuo nuovo amante!
 No! No davvero!
 Dovesse costarmi la vita,
 no, non me ne andrò!
 E la catena che ci lega
 ci legherà fino alla morte.
 Tu non m'ami più, ma che importa,
 visto che t'amo ancora, io.
 Questa mano è abbastanza forte
 per consentirmi di tenerti a bada,

^{CLV} Aggiunta: «hélas!».

^{CLVI} Aggiunta: «(Résolument)» – «(Risolutamente)».

^{CLVII} Aggiunta: «(Saisissant Carmen, avec emportement)» – «(Afferrando Carmen, senza più controllarsi)».

je te tiens, fille damnée,
et je te forcerai bien
à subir la destinée
qui rive ton sort au mien.
Dût-il m'en coûter la vie,
non, je ne partirai pas,
et la chaîne qui nous lie
nous liera jusqu'au trépas.

MICAËLA

Écoute-moi, je t'en prie,
ta mère te tend les bras,
cette chaîne qui te lie,
José, tu la briseras.

CHCEUR

Il t'en coûtera la vie,
José, si tu ne pars pas,
et la chaîne qui vous lie
se rompra par ton trépas.

CARMEN

**C'était écrit! cela doit être:
moi d'abord... et puis lui... Le destin est le maître.**

MICAËLA

Don José!

JOSÉ

Laissez-moi, car je suis condamné!

MICAËLA^{CLVIII}

Une parole encor!... ce sera la dernière.^{CLIX}
Ta mère se meurt et ta mère
ne voudrait pas mourir sans t'avoir pardonné.

JOSÉ

Ma mère... elle se meurt...

MICAËLA

Oui, don José.

JOSÉ

Partons...

(À Carmen^{CLX})

Sois contente, je pars, mais nous nous reverrons.
(Il entraîne Micaëla. – On entend le torero^{CLXI})

ti tengo, maledetta,
e saprò ben forzarti
a subire il destino
che inchioda alla mia la tua sorte!
Dovesse costarmi la vita,
no, non me ne andrò!
E la catena che ci lega
ci legherà fino alla morte.

MICAELA

Ascoltami, ti prego,
tua madre ti tende le braccia!
Questa catena che ti lega,
José, tu la spezzerai.

CORO

Ti costerà la vita,
José, se non te ne vai,
e la catena che vi lega
si romperà con la tua morte.

CARMEN

È scritto, dovrà accadere:
prima io... poi lui... il destino decide lui.

MICAELA

Don José!

JOSÉ

Lasciami, poiché sono condannato!

MICAELA

Ancora una parola!... sarà l'ultima.
Tua madre sta morendo... e tua madre
non vorrebbe morire senza averti perdonato.

JOSÉ

Mia madre... sta morendo...

MICAELA

Sì, don José.

JOSÉ

Partiamo...

(A Carmen)

Sarai contenta, io parto, ma ci rivedremo!
(Afferra Micaela. Si sente la voce del torero)

^{CLVIII} Aggiunta: «(avec autorité)» – «(con autorità)».

^{CLIX} Aggiunta: «(Tristement)» – «(Tristemente)».

^{CLX} «Il fait quelques pas; puis, s'arrêtant, à Carmen» – «Fa qualche passo; poi, fermandosi, a Carmen».

^{CLXI} «En entendant la voix d'Escamillo, il s'arrête hésitant» – «Sentendo la voce di Escamillo, si ferma esitando».

LE TORERO (*au loin*^{CLXII})

Toréador, en garde,
et songe en combattant,
qu'un œil noir te regarde
et que l'amour t'attend.

(José s'arrête au fond, dans les rochers... Il hésite, puis après un instant:)

JOSÉ

Partons, Micaëla, partons.

(Carmen écoute et se penche sur les rochers. – Les Bohémiens ont pris leurs ballots et se mettent en marche)^{CLXIII}

IL TORERO (*da lontano*)

Toreador, attento!
E pensa combattendo
che un occhio nero ti guarda
e che l'amore ti aspetta.

(José si arresta sul fondo fra le rocce... Esita, poi, dopo un istante:)

JOSÉ

Partiamo, Micaela, partiamo.

(Carmen ascolta e si china sulle rocce. Gli zingari caricano i sacchi sulle spalle e si mettono in marcia)

^{CLXII} «dans la coulisse».

^{CLXIII} «(Carmen veut s'élancer; don José, menaçant, lui barre le passage)».

ACTE QUATRIÈME

ATTO QUARTO

Une place à Séville. – Au fond du théâtre les murailles de vieilles arènes... L'entrée du cirque est fermée par un long velum.

Una piazza a Siviglia. In fondo alla scena i muri delle vecchie arene. L'entrata del circo è chiusa da un lungo tendale.

(C'est le jour d'un combat de taureaux. Grand mouvement sur la place. – Marchands d'eau, d'oranges, d'éventails, etc., etc.)⁴⁴

(È il giorno d'un combattimento di tori. Grande movimento sulla piazza. Venditori d'acqua, d'arance, di ventagli, ecc. ecc.)

⁴⁴ Entr'acte. *Allegro vivo* – $\frac{3}{8}$, re.

Basato su una canzone andalusa originale, inclusa dal tenore Manuel García nella *tonadilla El criado fingido* (1804) e pubblicata a Parigi nel 1872 all'interno della raccolta *Échos d'Espagne*, l'ultimo *entr'acte* anticipa con il suo infuocato colore ispanico il clima altamente drammatico della scena finale. Imitando alcune peculiarità proprie del *cante jondo*, Bizet impiega il *pizzicato* incessante di archi e arpa per ricreare un accompagnamento chitarristico, indugiando e concludendo il brano sull'accordo di dominante, mentre ai due temi pittoreschi che si inseguono di continuo – un malinconico assolo dell'oboe a cui rispondono clarinetto e ottavino solisti con una sinuosa melodia raddoppiata a distanza di due ottave,

ESEMPIO 22 (Entr'acte, bb. 18-34)

il compositore alterna due energiche sezioni dal carattere opposto: dapprima un motivo frizzante eseguito dall'intera famiglia dei legni sul trillo del triangolo pare suggerire la caotica e vivace atmosfera della corrida, quindi l'inattesa apparizione dell'intervallo di seconda eccedente (ancora una velata allusione a Carmen) dà alla ripresa variata del primo tema, affidato in *fortissimo* agli archi sulle note lunghe degli ottoni, una connotazione alquanto sinistra.

SCÈNE PREMIÈRE

(LE LIEUTENANT, ANDRÈS,^{CLXIV} FRASQUITA, MERCÉDÈS, etc., puis CARMEN et ESCAMILLO)

CHŒUR^{CLXV}

À deux cuartos,⁴⁵
à deux cuartos,
des éventails pour s'éventer,
des oranges pour grignoter,
à deux cuartos,
à deux cuartos,
senoras et caballeros...

(Pendant ce premier chœur sont entrés les deux officiers du deuxième acte ayant au bras les deux bohémiennes Mercédès et Frasquita)

PREMIER OFFICIER^{CLXVI}

Des oranges, vite.

PLUSIEURS MARCHANDS (se précipitant)^{CLXVII}

En voici.

Prenez, prenez, mesdemoiselles.

UN MARCHAND (à l'officier qui^{CLXVIII} i paie)

Merci, mon officier, merci.

LES AUTRES MARCHANDS^{CLXIX}

Celles-ci, senor, sont plus belles...

TOUS LES MARCHANDS^{CLXV}

À deux cuartos,
à deux cuartos,
senoras et caballeros.

SCENA PRIMA

(IL LUOGOTENENTE, ANDRÈS, FRASQUITA, MERCEDES, ecc. poi CARMEN ed ESCAMILLO)

CORO

A due cuartos!
A due cuartos!
Ventagli per farsi vento!
Arance da mordere!
A due cuartos!
A due cuartos!
Señoras e caballeros!

(Durante questo primo coro fanno il loro ingresso i due medesimi ufficiali dell'atto secondo, tenendo a braccetto le due zingare Mercedes e Frasquita)

PRIMO UFFICIALE

Arance, presto!

MOLTI VENDITORI (precipitandosi)

Eccole.

Prendete, prendete, signorine.

UN VENDITORE (all'ufficiale che paga)

Grazie, signor ufficiale, grazie!

GLI ALTRI VENDITORI

Queste sono più belle, señor!

TUTTI I VENDITORI

A due cuartos!
A due cuartos!
Señoras e caballeros!

CLXIV «MORALÈS».

CLXV «MARCHANDS ET MARCHANDES» – «VENDITORI E VENDITRICI».

45 n. 25. Chœur. *Allegro deciso* – $\frac{3}{4}$. Sol.

Il sipario si alza su uno spigliato motivo di crome staccate che passa di continuo dai legni agli archi, rinforzato dal chiasso cicaleccio di corni e trombe che eseguono accordi ribattuti: è il giorno della corrida e la piazza davanti all'arena è gremita di mercanti e zingare che cercano di vendere arance, ventagli e programmi dello spettacolo. Per la prima edizione della partitura, data alle stampe nel 1877 da Choudens in seguito agli allestimenti trionfali di Vienna e Bruxelles, dopo il coro venne inserito un balletto in tre parti, tanto esteso quanto inutile, con musiche derivate da *L'arlésienne* – e ancora una volta fu Guiraud a trascrivere i due brani (un suggestivo coro pastorale fuori scena dall'atto secondo e la spigliata farandola dal quarto) per grande orchestra – e dalla *Jolie fille de Perth*, della quale fu riciclata la splendida *danse bohémienne*.

CLXVI «ZUNIGA».

CLXVII «MARCHANDES (à Frasquita et à Mercédès)» – «VENDITRICI (a Frasquita e a Mercedes)».

CLXVIII «UNE MARCHANDE (à Zuniga qui la)» – «UNA VENDITRICE (a Zuniga che la)».

CLXIX «MARCHANDES (à Zuniga)».

MARCHAND DE PROGRAMME

Le programme avec les détails.

AUTRES MARCHANDS

Du vin...

AUTRES MARCHANDS

De l'eau.

AUTRES MARCHANDS

Des cigarettes.

DEUXIÈME OFFICIER^{CLXIV}

Holà! marchand, des éventails.

UN BOHÉMIEN (*se précipitant*^{CLXX})

Voulez-vous aussi des lorgnettes?

REPRISE DU CHEUR

À deux cuartos,
à deux cuartos,
des éventails pour s'éventer,
des oranges pour grignoter,
à deux cuartos,
à deux cuartos,
senoras et caballeros.

LE LIEUTENANT

Qu'avez-vous donc fait de la Carmencita? je ne la vois pas.⁴⁶

FRASQUITA

Nous la verrons tout à l'heure... Escamillo est ici, la Carmencita ne doit pas être loin.

ANDRÈS^{CLXIV}

Ah! c'est Escamillo, maintenant?...

MERCÉDÈS

Elle en est folle...

FRASQUITA

Et son ancien amoureux José, sait-on ce qu'il est devenu?...

LE LIEUTENANT

Il a reparu dans le village où sa mère habitait... l'ordre avait même été donné de l'arrêter, mais quand les soldats sont arrivés, José n'était plus là...

VENDITORE DI PROGRAMMI

Il programma particolareggiato!

ALTRI VENDITORI

Vino!

ALTRI VENDITORI

Acqua!

ALTRI VENDITORI

Sigarette!

SECONDO UFFICIALE

Olà! venditore, dei ventagli!

UNO ZINGARO (*precipitandosi*)

Volete anche un binocolo?

RIPRESA DEL CORO

A due cuartos!
A due cuartos!
Ventagli per farsi vento!
Arance da mordere!
A due cuartos!
A due cuartos!
Señoras e caballeros!

IL LUOGOTENENTE

Ma che ne avete fatto della Carmencita? non la vedo.

FRASQUITA

La vedremo fra poco... Escamillo è qui, la Carmencita non deve essere distante.

ANDRÈS

Ah! è Escamillo, adesso?...

MERCEDES

Ne è pazza...

FRASQUITA

E il suo antico amante José, si sa che ne è stato?...

IL LUOGOTENENTE

È riapparso nel villaggio dove abitava sua madre... era anche stato dato l'ordine di arrestarlo, ma quando sono arrivati i soldati José non era più là...

^{CLXX} «à Zuniga qui le repousse» – «a Zuniga che lo respinge».

⁴⁶ Tra la folla compaiono anche Zuniga, Frasquita e Mercédès che, dopo essersi mescolati ai caotici schiamazzi dei numerosi e variopinti venditori di strada, si scambiano preziose informazioni sugli ultimi sviluppi della vicenda. Se il premuroso luogotenente chiede prontamente notizie di Carmen, che ora è «folle» d'amore per Escamillo, Frasquita viene a sapere che José è ricercato per diserzione e, dato che si trova ancora a piede libero, esprime la propria preoccupazione per la sicurezza della compagna.

MERCÈDÈS

En sorte qu'il est libre?

LE LIEUTENANT

Oui, pour le moment.

FRASQUITA

Hum! je ne serais pas tranquille à la place de Carmen, je ne serais pas tranquille du tout.

*(On entend de grands cris au dehors... des fanfares, etc., etc. C'est l'arrivée de la Cuadrilla)*CHŒUR^{CLXXI}

Les voici, voici la quadrille,⁴⁷
la quadrille des toreros,
sur les lances le soleil brille,
en l'air toques et sombreros!
Les voici, voici la quadrille,
la quadrille des toreros.

MERCEDES

Così è libero?

IL LUOGOTENENTE

Sì, per il momento.

FRASQUITA

Mah! io non sarei tranquilla al posto di Carmen, non sarei tranquilla per niente.

(Si sentono alte grida dall'esterno, fanfare, ecc. È l'arrivo della cuadrilla)

CORO

Eccoli, ecco la cuadrilla,
la cuadrilla dei toreri!
Sulle lance il sole brilla!
In aria cappelli e sombreri!
Eccoli, ecco la cuadrilla,
la cuadrilla dei toreri!

CLXXI «LES ENFANTS (entrant), LA FOULE» – «I BAMBINI (entrando), LA FOLLA».

47 n. 26. Marche et chœur. *Allegro gioioso* – $\frac{2}{4}$, La.

Preceduta da forti grida da fuori scena e annunciata da festose fanfare, inizia poi sul motivo trascinante che aveva aperto il breve preludio dell'opera (cfr. es. 1a) la pittoresca processione della *cuadrilla* (l'équipe dei toreri: *chulos, banderilleros, picadores* e *matador*) che si avvia verso la *plaza de toros* preceduta dagli *alguaciles*. È il coro (ma un ruolo di primo piano spetta nuovamente a un vivace gruppo di ragazzi) a descrivere con dovizia di particolari il corteo sgargiante, che culmina tra le acclamazioni generali con la scintillante comparsa di Escamillo, suggestivamente simboleggiata dalla temporanea modulazione a Fa, tonalità con cui si era per la prima volta presentato il *toreador*. Al braccio di una Carmen radiosa Escamillo sfila davanti alla folla, e si congeda quindi dall'amata in un elegante duetto sentimentale (*Andantino quasi allegretto* – c, Re) appoggiato su una densa trama accordale affidata a violini, viole e violoncelli divisi:

ESEMPIO 23 (n. 26, bb. 238-250)

Andantino quasi allegretto

p *espress.* (à Carmen)

Escamillo

Si tu m'ai-mes, Car - men, si tu m'ai - mes, Car - men, tu pour - ras, tout à

(court) *p*
l'heu-re, è-tre fié-re de moi! Si tu m'ai - mes, si tu m'ai - mes. —

Infine, mentre la folla fa spazio all'*alcalde* di Siviglia che, accompagnato da una deliziosa marcia svolta dai flauti per terze contrappuntati dai fagotti in moto contrario sul leggero *pizzicato* degli archi, precede il corteo fin dentro l'arena (*Moderato* – c, Mi \flat), Frasquita e Mercédès si avvicinano a Carmen per avvisarla che José è nascosto tra la folla. La scena ha una grazia delicatissima, ma le due note ripetute in sottofondo dalla cornetta sembrano già predire la minaccia incombente. La donna, infatti, dopo che tutti i presenti sono ormai entrati nella *plaza de toros*, attende solitaria il confronto inevitabile (*t. Tempo. Allegro* – $\frac{2}{4}$, La).

(Défilé de la quadrille. Pendant ce défilé, le chœur chante le morceau suivant. Entrée des alguazils^{CLXXII})

Voici, débouchant sur la place,
voici d'abord, marchant au pas,
l'alguazil à vilaine face,
à bas! à bas! à bas! à bas!

(Entrée des chulos et des banderillos)

Et puis saluons au passage,
saluons les hardis chulos,
bravo! viva! gloire au courage,
voyez les banderillos!
Voyez quel air de crânerie,
quels regards et de quel éclat
étincelle la broderie
de leur costume de combat.

(Entrée des picadors)

Une autre quadrille s'avance,
les picadors comme ils sont beaux!
Comme ils vont du fer de leur lance
harceler le flanc des taureaux.^{CLXXIII}

(Paraît enfin Escamillo, ayant près de lui Carmen radieuse et dans un costume éclatant)

Puis l'espada,^{CLXXIV} la fine lame,
celui qui vient terminer tout,
qui paraît à la fin du drame
et qui frappe le dernier coup,
bravo! bravo! Escamillo!
Escamillo, bravo!

ESCAMILLO (*à Carmen*)

Si tu m'aimes, Carmen, tu pourras tout à l'heure
en me voyant à l'œuvre être fier de moi.

CARMEN

Je t'aime, Escamillo, je t'aime et que je meure
si j'ai jamais aimé quelqu'un autant que toi.

CHŒUR

Bravo, bravo, Escamillo!
Escamillo, bravo!

(Sfilata della cuadrilla. Durante la sfilata, il coro canta il pezzo seguente. Entrano gli alguaciles)

Ecco che sbuca in piazza,
ecco per primo, marciando al passo,
l'alguacil dalla brutta faccia.
Abbasso! abbasso! abbasso! abbasso!

(Entrano chulos e banderillos)

E poi salutiamo al passaggio,
salutiamo i chulos ardit!
Bravi! viva! gloria al coraggio!
Vedete i banderillos!
Vedete che aria spavalda,
che sguardi e con che splendore
riluce il ricamo
del loro costume da combattimento!

(Entrata dei picadores)

Un'altra cuadrilla s'avanza!
I picadores! Come sono belli!
Come incalzeranno col ferro della lancia
il fianco dei tori!

(Appare infine Escamillo, con accanto a sé Carmen radiosa e in uno splendido costume)

E infine l'espada, lama fina,
colui che viene a finire tutto,
che appare a concludere il dramma
e che dà l'ultimo colpo!
Bravo! bravo! Escamillo!
Escamillo, bravo!

ESCAMILLO (*a Carmen*)

Se mi ami, Carmen, potrai, fra poco,
vedendomi all'opera esser fiera di me!

CARMEN

Io t'amo, Escamillo, io t'amo, e che io muoia
se ho mai amato qualcuno quanto te!

CORO

Bravo, bravo, Escamillo!
Escamillo, bravo!

^{CLXXII} «Le défilé commence. – Les paroles du chœur en indiquent la mise en scène» – «Comincia la sfilata. Le parole del coro ne indicano la regia».

^{CLXXIII} Aggiunta: «LA FOULE / L'espada! L'espada! L'espada! / LES ENFANTS / Escamillo! / LA FOULE / Escamillo! Escamillo! Escamillo!»

^{CLXXIV} «LA FOULE, LES ENFANTS / Escamillo! / C'est l'espada» – «È l'espada».

(Trompettes au dehors. Paraissent deux trompettes suivies de quatre alguazils)

PLUSIEURS VOIX *(au fond)*

L'alcade,

l'alcade,

le seigneur alcade!

CHEUR *(de la foule se rangeant sur le passage de l'alcade)*

Pas de bousculade,

regardons passer

et se prélasser

le seigneur alcade.

LES ALGUAZILS

Place, place au seigneur alcade!

(Petite marche à l'orchestre. Sur cette marche défile très-lentement au fond l'alcade précédé et suivi des alguazils. Pendant ce temps Frasquita et Mercédès s'approchent de Carmen^{CLXXV})

FRASQUITA

Carmen, un bon conseil, ne reste pas ici.

CARMEN

Et pourquoi, s'il te plaît?

FRASQUITA^{CXXXIII}

Il est là.

CARMEN

Qui donc?

FRASQUITA^{CXXXIII}

Lui,

don José... dans la foule il se cache; regarde.

CARMEN

Oui, je le vois.

FRASQUITA

Prends garde.

CARMEN

Je ne suis pas femme à trembler,
je reste, je l'attends... et je vais lui parler.

(L'alcade est entré dans le cirque. Derrière l'alcade, le cortège de la quadrille reprend sa marche et entre dans le cirque. Le populaire suit... L'orchestre joue le motif: «Les voici, voici la quadrille», et la foule en se retirant

(Trombe all'esterno. Compaiono due trombettieri seguiti da quattro alguaciles)

DIVERSE VOCI *(dal fondo)*

L'alcalde,

L'alcalde,

il signor alcalde!

CORO *(della folla che si scansa per lasciar passare l'alcalde)*

Non spingete!

Guardiamo passare

e farsi omaggiare

il signor alcalde.

GLI ALGUACILES

Largo, largo al signor alcalde!

(Marcetta in orchestra. Su questa marcia sfila molto lentamente sul fondo l'alcalde preceduto e seguito dagli alguaciles. Frattanto Frasquita e Mercedes s'avvicinano a Carmen)

FRASQUITA

Carmen, un buon consiglio... non restare qui.

CARMEN

E perché mai?

FRASQUITA

È là.

CARMEN

E chi?

FRASQUITA

Lui,

don José... si nasconde tra la folla, guarda.

CARMEN

Sì, lo vedo.

FRASQUITA

Sta' attenta!

CARMEN

Non sono donna da tremare davanti a lui,
resto qui, l'aspetto... e gli parlerò.

(L'alcalde entra nell'arena. Dietro l'alcalde, il corteo della cuadrilla riprende la sua marcia ed entra nell'arena. Il popolo lo segue. L'orchestra suona il motivo: «Eccoli, ecco la cuadrilla» e la folla, ritirando-

^{CLXXV} «L'alcade paraît au fond, accompagné d'alguazils, il entre dans le cirque, suivi de la quadrille, de la foule etc.» – «L'alcade compare nel fondo, accompagnato da alcuni alguazil, entra nell'arena, seguito dalla cuadrilla, dalla folla ecc.».

a dégagé don José... Carmen reste seule au premier plan. Tous deux se regardent pendant que la foule se dissipe et que le motif de la marche va diminuant et se mourant à l'orchestre. Sur le dernières notes,^{CLXXVI} Carmen et don José restent seuls, en présence l'un de l'autre)

si, mette allo scoperto don José. Carmen resta sola sul proscenio. Si guardano l'un l'altro, mentre la folla si disperde e il motivo della marcia va decrescendo e muore in orchestra. Sulle ultime note, Carmen e don José restano soli, l'una di fronte all'altro)

SCÈNE II

(CARMEN, DON JOSÉ)

DUO

CARMEN

C'est toi?⁴⁸

JOSÉ

C'est moi.

CARMEN

L'on m'avait avertie,
que tu n'étais pas loin, que tu devais venir,

SCENA II

(CARMEN, DON JOSÉ)

DUO

CARMEN

Sei tu?

JOSÉ

Sono io.

CARMEN

Mi avevano avvertita
che non eri lontano, che dovevi venire;

^{CLXXVI} Aggiunta: «MERCÈDES / Carmen, crois-moi, prends garde! / CARMEN / Je ne crains rien! / FRASQUITA / Prends garde! (La foule est entrée dans le cirque, Frasquita et Mercèdes y pénètrent à leur tour» – «MERCEDES / Carmen, credi a me, sta' attenta! / CARMEN / Non temo nulla! / FRASQUITA / Sta' attenta! / (La folla è entrata nell'arena, Frasquita e Mercedes vi si addentrano a loro volta».

⁴⁸ n. 27. Duo et chœur final. *Moderato* – e, La.

Sussurrato dai violini, il motivo dell'es. 4 annuncia l'arrivo di José che, schiavo di una passione ormai inestinguibile, si trova per l'ultima volta di fronte a Carmen. Svolto sullo sfondo contrastante della *corrida* fuori scena, in cui Escamillo ha appena iniziato a combattere, il duetto segue un'efficacissima progressione drammatica, scandita nella seconda parte (con effetto micidiale) dalle improvvise esplosioni di giubilo collettivo (sempre sul tema dell'es. 1a) che da fuori scena accentuano sempre più la rabbia del tenore. Sulle prime Carmen accoglie le suppliche dell'uomo con freddezza, stato d'animo reso con la forma del recitativo, cadenzato dai *pizzicati* degli archi. José, al contrario, si esprime per linee melodiche ben marcate, che culminano in una splendida frase *espressiva* in Lab, sostenuta dal denso accompagnamento sincopato degli archi sul controcanto dei legni e ripetuta due volte con sempre maggior trasporto emotivo:

ESEMPIO 24a (n. 27, bb. 33-35)

1° Tempo

p espress.

José

Car - men, _____ il est temps en - co - re,

VI. I-II

pp sostenuto

Vle
Vlc.
Cb.

Fl. I

Cl. I

l'on m'avait même dit de craindre pour ma vie,
mais je suis brave et n'ai pas voulu fuir.

mi avevano detto anche di temere per la mia vita;
ma io sono coraggiosa e non ho voluto fuggire.

segue nota 49

Risoluta, la donna gli risponde che non cederà neppure a costo della vita (*Un peu animé*) – si osservino le frenetiche figurazioni degli archi sul rullare del timpano quando Carmen, come già predetto nella scena delle carte, afferma di sapere che morirà proprio per mano di José –, e persino nella sezione seguente, quando le voci si riuniscono come suggerisce la disposizione strofica del libretto («Carmen, il en est temps encore»), Bizet procura di distinguere la posizione dei due personaggi, affidando alla gitana un controcanto intenso alla melodia del suo ex amante. Prima *con ansietà*, quindi *con disperazione* José le chiede se lei lo ami ancora e al netto rifiuto della zingara, pronunciato *tranquillamente* sul pizzicato impersonale degli archi, prorompe in un arioso impetuoso (*Allergo moderato* – *c, sib*) nel quale la disperata passionalità delle parole è accentuata raddoppiando all'ottava voce e basso con l'armonia al centro:

ESEMPIO 24b (bb. 81-85).

José *mf* Mais moi, Car-men, je t'ai-me-en-co-re, Car - *f*
 Vle *p espress.*
 Cor. *3*
 Vlc. *3*

José *sf* men, hé-las! moi je t'a-do-re!
 Fl. *3*
 Ob. *3*
 Cl. *3*

JOSÉ

Je ne menace pas, j'implore, je supplie,
notre passé, *je l'oublie*,
Carmen,^{CLXXVII} nous allons tous deux
commencer une autre vie,
loin d'ici, sous d'autres cieux.

CARMEN

Tu demandes l'impossible,
Carmen jamais n'a menti,
son âme reste inflexible,
entre elle et toi, *c'est fini*.^{CLXXVIII}

JOSÉ

Carmen, il en est temps encore,
ô ma Carmen, laisse-moi
te sauver, toi que j'adore,^{CLXXIX}
et me sauver avec toi.

CARMEN

Non, je sais bien que c'est l'heure,
je sais^{CLXXX} que tu me tueras,
mais que je vive ou je meure,
je ne céderai pas.

JOSÉ

Io non minaccio... io imploro... supplico!
Il nostro passato lo dimentico,
Carmen, cominceremo
entrambi un'altra vita,
lontano da qui, sotto altri cieli!

CARMEN

Tu chiedi l'impossibile,
Carmen non ha mai mentito;
la sua anima resta inflessibile;
fra lei e te... tutto è finito.

JOSÉ

Carmen, siamo ancora in tempo,
o mia Carmen, lascia che
io ti salvi, te che adoro,
e che mi salvi con te!

CARMEN

No! so bene che è l'ora,
so bene che mi ucciderai;
ma, ch'io viva o che muoia,
non cederò!

segue nota 49

Introdotta da un brusca modulazione, che coincide con la reiterata dichiarazione della donna di volere restare «libera», si odono d'improvviso le distinte ovazioni della folla per Escamillo (*Allegro gioioso* – $\frac{2}{4}$, Sol). Nel sentire il nome dell'amato, Carmen si volta involontariamente verso l'arena, ma José, vieppiù furioso, le sbarra il passo costringendola ad ammettere su vortici figurazioni cromatiche degli archi che il *torador* è il suo nuovo amante (*Allegro fuocoso* – c, Sol→Do). Anche di fronte alla morte la donna ripete per tre volte di amare Escamillo (*Molto moderato* – c, Reb) e, mentre da fuori scena si odono nuove grida festose (*Allegro gioioso* – $\frac{2}{4}$, La), cerca ancora una volta di entrare nell'arena. Comprendendo finalmente di aver perso l'amata per sempre – e il tema dell'es. 1c irrompe con solennità eseguito in *fortissimo* dall'intera orchestra – José assiste impotente all'ultima provocazione di Carmen che gli getta in volto l'anello che lui le aveva dato. Infine, travolto dall'ira nell'udire le fanfare che plaudono irridenti alla vittoria di Escamillo, si lancia sulla donna ferendola con un pugnale davanti all'ingresso dell'arena (*Moderato-Allegro* – $\frac{3}{4}$ -c, Do→Fa#). Dopo numerose rifiniture Bizet riuscì a dare al momento culminante un effetto drammatico magistrale e potente, sovrapponendo alla trionfale acclamazione del coro in *fortissimo* «Toréador, en garde», che doveva inizialmente seguire il momento dell'omicidio, il grido feroce di José «Eh bien, damnée...». Con efficacissimo effetto straniante la ripresa del ritornello dei *couplets* di Escamillo (*Allegro moderato* – c, Fa#), introdotto da squillanti fanfare ed esposto nella tonalità più remota rispetto al Fa d'impianto, con sublime gesto d'ironia tragica corona la vittoria di una donna che ha accettato il suo destino con animo altero. Nel momento in cui la folla esce festante dall'arena con il *torador* vittorioso alla testa, ricompare a suggello conclusivo il tema dell'es. 1c (eseguito ancora una volta al culmine della potenza sonora), mentre José si costituisce pubblicamente prima di gettarsi disperato sul cadavere dell'amata (*Andante moderato* – $\frac{3}{4}$ -c, Fa#).

CLXXVII «Carmen, / notre passé je l'oublie, / oui» – «Carmen, / il nostro passato lo dimentico, / sì».

CLXXVIII «tout est fini. / (*Mouvement de don José*) / Jamais je n'ai menti / entre nous tout est fini» – «tutto è finito. / (*Movimento di don José*) / Mai ho mentito; / fra noi tutto è finito».

CLXXIX Aggiunta: «(*Avec passion*) / ah! laisse-moi te sauver» – «(*Con passione*) / Ah! lascia che ti salvi».

CLXXX Aggiunta: «bien» – «bene».

ENSEMBLE

JOSÉ

Carmen, il en est temps encore,
ô ma Carmen, laisse-moi
te sauver, toi que j'adore,
et me sauver avec toi.

CARMEN

Pourquoi t'occuper encore
d'un cœur qui n'est plus à toi?
En vain tu dis: je t'adore,
tu n'obtiendras rien de moi.

JOSÉ^{CLXXXI}

Tu ne m'aimes donc plus?
(*Silence de Carmen et don José répète:*^{CLXXXII})

Tu ne m'aimes donc plus?

CARMEN^{CLXXXIII}

Non, je ne t'aime plus.

JOSÉ

Mais moi, Carmen, je t'aime encore;
Carmen, Carmen, moi je t'adore.

CARMEN

A quoi bon tout cela? que de mots superflus!

JOSÉ

Eh bien, s'il le faut, pour te plaire,
je resterai bandit, tout ce que tu voudras,
tout, tu m'entends, mais ne me quitte pas,
souviens-toi du passé, nous nous aimions naguère.

CARMEN

Jamais Carmen ne cédera,
libre elle est née et libre elle mourra.

CHŒUR ET FANFARES^{CLXXXIV} (*dans le cirque*)

Viva! la course est belle,
sur le sable sanglant
le taureau qu'on harcèle
s'élance en bondissant...

Viva! bravo! victoire,
frappé juste en plein cœur,
le taureau tombe! gloire
au torero vainqueur!

Victoire! victoire!

INSIEME

JOSÉ

Carmen, siamo ancora in tempo,
o mia Carmen, lascia che
io ti salvi, te che adoro,
e che mi salvi con te!

CARMEN

Perché pensare ancora
a un cuore che non è più tuo?
Invano dici: «T'adoro»:
non otterrai nulla da me.

JOSÉ

Allora non mi ami più?
(*Silenzio di Carmen e don José ripete:*)

Allora non mi ami più?

CARMEN

No! non ti amo più.

JOSÉ

Ma io, Carmen, io t'amo ancora,
Carmen, Carmen, io t'adoro!

CARMEN

A che serve tutto ciò? quante parole inutili!

JOSÉ

Ebbene, se occorre, per piacerti,
resterò bandito, tutto quello che vorrai,
tutto, capisci... tutto! Ma non mi lasciare,
ricordati del passato, poco fa ci amavamo!

CARMEN

Mai Carmen cederà!
Libera è nata e libera morrà!

CORO E FANFARE (*nell'arena*)

Viva! è bella la gara,
sanguinante sulla sabbia,
il toro punzecchiato
a balzi si slancia...

Viva! bravo! vittoria,
colpito in pieno nel cuore!
Il toro cade! Gloria
al torero vincitore!

Vittoria! vittoria!

^{CLXXXI} Aggiunta: «(avec anxiété)» – «(con ansia)».

^{CLXXXII} «Avec désespoir» – «disperato».

^{CLXXXIII} Aggiunta: «(tranquillement)» – «(con tranquillità)».

^{CLXXXIV} «LA FOULE» – «LA FOLLA».

(Pendant ce chœur, silence de Carmen et de don José... Tous deux écoutent... En entendant les cris de: «Victoire, victoire!» Carmen a laissé échapper un: «Ah!» d'orgueil et de joie... Don José ne perd pas Carmen de vue... Le chœur terminé, Carmen fait un pas du côté du cirque^{CLXXXV})

JOSÉ *(se plaçant devant elle)*

Où vas-tu?...

CARMEN

Laisse-moi.

JOSÉ

Cet homme qu'on
[acclame,

c'est ton nouvel amant!

CARMEN *(voulant passer)*

Laisse-moi.

JOSÉ

Sur mon âme,

Carmen, tu ne passeras pas,

Carmen, c'est moi que tu suivras!

CARMEN

Laisse-moi, don José!... je ne te suivrai pas.

JOSÉ

Tu vas le retrouver...^{CLXXXVI} tu l'aimes donc?

CARMEN

Je
[l'aime,

je l'aime, et devant la mort même,
je répéterais que je l'aime.^{CLXXXVII}

FANFARES ET REPRISE DU CHŒUR^{CLXXXIV} *(dans le cirque)*

Viva! bravo! victoire!

Frappé juste en plein cœur,

le taureau tombe! gloire

au torero vainqueur!

Victoire! victoire!...

(Durante questo coro, silenzio di Carmen e don José. Tutti e due ascoltano. Sentendo le grida di: «Vittoria! vittoria!» Carmen si è lasciata sfuggire un: «Ah!» d'orgoglio e di gioia. Don José non perde di vista Carmen. Finito il coro, Carmen fa un passo verso l'arena)

JOSÉ *(mettendosi davanti a lei)*

Dove vai?

CARMEN

Lasciami.

JOSÉ

Quest'uomo che acclamano,

è il tuo nuovo amante!

CARMEN *(volendo passare)*

Lasciami.

JOSÉ

Sull'anima mia,

Carmen, non passerai,

Carmen, è me che seguirai!

CARMEN

Lasciami, don José!... non ti seguirò.

JOSÉ

Vai da lui, vero... l'ami dunque?

CARMEN

L'amo!

L'amo e davanti alla morte stessa
ripeterò che l'amo!

FANFARA E RIPRESA DEL CORO *(nell'arena)*

Viva! bravo! vittoria!

Colpito in pieno nel cuore!

Il toro cade! Gloria

al torero vincitore!

Vittoria! vittoria!...

^{CLXXXV} «En entendant la foule qui acclame Escamillo dans le cirque, Carmen fait un geste de joie. – Don José ne la perd pas de vue. – Sur la fin du chœur, Carmen veut entrer dans le cirque; mais don José se place devant elle et lui barre le passage» – «Sentendo la folla che acclama Escamillo nell'arena, Carmen fa un gesto di gioia. Don José non la perde di vista. Verso la fine del coro, Carmen vuole entrare nell'arena; ma don José si pone davanti a lei e le sbarra il passo».

^{CLXXXVI} «dis... / (Avec rage)» – «vero... / (Con rabbia)».

^{CLXXXVII} Aggiunta: «(Nouvelle tentative de Carmen pour pénétrer dans le cirque. Don José l'arrête encore)» – «(Nuovo tentativo di Carmen per penetrare nell'arena. Don José la ferma ancora)».

JOSÉ^{CLXXXVIII}

Ainsi, le salut de mon âme,
je l'aurai perdu pour que toi,
pour que tu t'en ailles, infâme!
entre ses bras, rire de moi.
Non, par le sang, tu n'iras pas,
Carmen, c'est moi que tu suivras!

CARMEN

Non! non! jamais!

JOSÉ

Je suis las de te menacer.

CARMEN^{CLXXXIX}

Eh bien! frappe-moi donc ou laisse-moi passer.

CHŒUR^{CLXXXIV}

Victoire! victoire!

JOSÉ^{CXC}

Pour la dernière fois, démon,
veux-tu me suivre?

CARMEN

Non! non!^{CXCI}

Cette bague autrefois tu me l'avais donnée,
tiens...

*(Elle la jette à la volée)*JOSÉ *(le poignard à la main, s'avançant sur Carmen)*

Eh bien, damnée...

*(Carmen recule... José la poursuit... Pendant ce temps fanfares et chœur dans le cirque^{CXCII})*CHŒUR^{CLXXXIV}

Toréador, en garde,
et songe en combattant
qu'un œil noir te regarde
et que l'amour t'attend.

JOSÉ

Così, la salvezza dell'anima
l'avrò perduta perché tu,
tu te ne vada, infame,
fra le sue braccia a ridere di me!
No, perdío, non andrai,
Carmen, è me che seguirai!

CARMEN

No, no, mai!

JOSÉ

Sono stanco di minacciarti!

CARMEN

Ebbene! colpiscimi allora, o lasciami passare!

CORO

Vittoria! vittoria!

JOSÉ

Per l'ultima volta, demonio,
vuoi seguirmi?

CARMEN

No, no!

Questo anello me l'avevi dato un giorno...
Prendi!

*(Gettandolo in aria)*JOSÉ *(avanzando verso Carmen, con il pugnale in mano)*

Ebbene, dannata...

(Carmen arretra. José la insegue. Durante questo tempo, fanfare e coro nell'arena)

CORO

Toreador, attento!
E pensa combattendo
che un occhio nero ti guarda
e che l'amore ti aspetta.

^{CLXXXVIII} Aggiunta: «(avec violence)» – «(con violenza)».^{CLXXXIX} Aggiunta: «(avec colère)» – «(con collera)».^{CXC} Aggiunta: «(éperdu)» – «(smarrito)».^{CXCI} Aggiunta: «(arrachant de son doigt un anneau et le lançant à la volée)» – «(strappandosi dal dito un anello e gettandolo via)».^{CXCII} «Il s'élance vers Carmen. Carmen veut fuir; mais don José la rejoint à l'entrée du cirque. – Il la frappe; elle tombe et meurt. – Don José, éperdu, s'agenouille auprès d'elle» – «Si slancia verso Carmen. Carmen vuole fuggire; ma don José la raggiunge all'entrata dell'arena. La colpisce; Carmen cade e muore. Don José, smarrito, s'inginocchia accanto a lei».

(José a frappé Carmen... Elle tombe morte... Le velum s'ouvre. La foule sort du cirque^{CXCIII})

JOSÉ

Vous pouvez m'arrêter... c'est moi qui l'ai tuée...

(Escamillo paraît sur les marches du cirque... José se jette sur le corps de Carmen)

Ô ma^{CXCIV} Carmen! ma Carmen adorée!

FIN

(José ha colpito Carmen che cade morta. Il tendale si apre. La folla esce dall'arena)

JOSÉ

Potete arrestarmi... sono io che l'ho ammazzata...

(Compare Escamillo sui gradini dell'arena. José si getta sul corpo di Carmen)

O mia Carmen! mia Carmen adorata!

FINE

^{CXCIII} «entre en scène» – «entra in scena».

^{CXCIV} «Ah!».

L'orchestra

2 flauti (entrambi anche ottavino)	4 corni
2 oboi (II anche corno inglese)	2 cornette a pistoni
2 clarinetti	3 tromboni
2 fagotti	timpani
2 arpe (una parte reale)	tamburo
violini I	triangolo
violini II	gran cassa
viole	piatti
violoncelli	tamburello basco
contrabbassi	nacchere

Sul palco

2 cornette a pistoni
2 tromboni

Sobria, sgarriante e al contempo meravigliosamente leggera, la strumentazione di *Carmen* pone Bizet tra i massimi maestri della tecnica orchestrale accanto al connazionale e più anziano Berlioz, il cui ben noto *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* l'autore tanto ammirava e raccomandava di studiare ai propri allievi. Accanto all'impiego 'a due' dei legni – con entrambi i flauti e il II oboe che si alternano, rispettivamente, con due ottavini e il corno inglese – la sezione degli ottoni prevede le consuete due coppie di corni e tre tromboni nel registro grave, insieme a una coppia di cornette a pistoni, strumenti tipicamente francesi affini alle trombe ma dal caneggio conico e di sezione più ampia, prerogative che conferiscono loro maggiore agilità. All'arpa – nonostante l'indicazione al plurale in partitura la parte è svolta concretamente da un solo strumento – si affianca, infine, una sezione di percussioni assai nutrita, alla quale viene affidata una funzione fondamentale nel determinare per via timbrica il colore 'esotico' dell'opera.

Parca nei suoi mezzi eppure estremamente duttile, l'orchestrazione del capolavoro di Bizet si adatta alla perfezione alle specifiche situazioni drammatiche, variando con mirabile naturalezza il proprio peso specifico per passare dal caotico brusio della piaz-

za di Siviglia alla pittoresca taverna di Lillas Pastia, dalla quiete pastorale delle regioni montuose alle vivaci e chiassose sonorità della corrida. Noto è poi la cura dell'autore nel sovrapporre timbri puri a fini espressivi, soprattutto mediante l'impiego raffinatissimo degli strumenti a fiato. Il coro spensierato di monelli che scimmietta il passo cadenzato dei soldati della guardia (I.2) è introdotto, ad esempio, da un delizioso prologo affidato a due ottavini e una cornetta sul pizzicato degli archi – la scena pare un calco della splendida marcia *Trompette et tambour* della suite pianistica *Jeux d'enfants*, non a caso ricavata dallo spiritoso episodio delle due sentinelle di pattuglia sulle mura del Cremlino (v.19) nello sfortunato *Ivan IV* –, mentre è sufficiente un unico Re eseguito nel registro grave del clarinetto per esprimere la stizzita incredulità di Carmen quando José le dice di dover obbedire al segnale della ritirata (II.5). Gli ottoni, che per gran parte dell'opera sono associati agli squilli militari che scandiscono la giornata in caserma oppure alle fanfare vittoriose nella *plaza de toros* – e spesso Bizet li utilizza proprio per suggerire la dimensione nascosta dietro le quinte allargando così lo spazio scenico –, possono anche caricarsi di valenze tragiche, come accade quando il graduale accumularsi delle grevi sonorità di tromboni, cornette e corni mentre Carmen legge nelle carte il suo futuro (III.2) segnala l'incombere di un fato ineluttabile.

Se il timbro borbottante del fagotto è suggestivamente impiegato in chiave umoristica – si osservi soprattutto la divertentissima scena dell'immobilizzazione di Zuniga da parte dei contrabbandieri (II.6) –, tra i legni una particolare attenzione viene riservata a corno inglese e flauto. Il primo viene utilizzato solo per tre volte in tutta l'opera – e alla prima comparsa si staglia *espressivo* sul tremolo dei violini per esporre il tema cromatico di Carmen nel momento in cui José si cava il fiore dal petto prima di dar voce al proprio sentimento d'amore –, il secondo viene invece sfruttato dal compositore in funzione sia coloristica che drammatica. Da un lato la sonorità delicata dello strumento, abbinata ai morbidi arpeggi dell'arpa, serve a creare nell'*entr'acte* dell'atto terzo un'atmosfera magica e rarefatta, dall'altro tratteggia in più di un'occasione la passionalità della protagonista: dapprima introduce il tema della focosa *seguidilla* (I.10), intrecciando poco dopo un breve canone con la voce mentre la donna inizia la sua opera di seduzione su José, quindi conclude con accento nostalgico il duetto tra i due nel secondo atto (II.5) quando Carmen cerca di convincere l'uomo a seguirla tra le montagne. Agli interventi a solo degli archi Bizet ricorre poche volte, ma anche in questo caso con ammirevole efficacia; basti ricordare il tono canzonatorio con cui il violino solista riprende il ritornello della *chanson* intonata dalla zingara per schernire Zuniga (I.9), oppure la sottile ironia quando lo stesso strumento sottolinea le parole con cui Escamillo rivela a José (che il *toreador* ancora non conosce) che Carmen si è ormai stufata del suo brigadiere (III.6).

Le voci

The image displays ten musical staves, each representing a different vocal part from the opera Carmen. The staves are arranged vertically and labeled on the left. From top to bottom, the labels are: José, Escamillo, Le Dancaïre, Le Remendado, Zuniga, Moralès, Carmen, Micaëla, Frasquita, and Mercédès. Each staff contains a short musical phrase, typically consisting of a few notes with a melodic line and a bass line. The notation includes clefs (treble and bass), key signatures (one flat and one sharp), and various note values and rests.

Accompagnata alla *première* da un *cast* vocale di altissimo livello – accanto agli interpreti dei due protagonisti, il mezzosoprano Célestine Galli-Marié, già creatrice del ruolo di Mignon nell'opera omonima di Thomas, e il tenore belga Paul Lhérie, che nella seconda parte della carriera passò con enorme successo al repertorio di baritono (fu anche il primo Posa nella versione italiana del *Don Carlos*), sono da menzionare Jacques Bouhy (Escamillo) e Marguërite Chapuy (Micaëla) –, *Carmen* rivoluzionò il filone vetusto dell'*opéra-comique* anche nella scelta di ruoli vocali nuovi e destinati a imporsi sulle scene liriche internazionali con la corrente verista del periodo *fin de siècle*. Se infatti tutti i personaggi secondari, strutturati rigorosamente a coppie – due contrabbandieri (il Dancaïre e il Remendado), due soldati (Zuniga e Moralès), due zingare (Frasquita e Mercédès) –, discendono dalla tradizione del genere francese, mentre i comprimari Escamillo e Micaëla hanno modelli ben riconoscibili in alcuni dei lavori di Gounod (soprattutto *Mireille*), i due protagonisti ne travalicano di netto i confini.

Con *Carmen* Bizet creò un nuovo arceipo di eroina femminile, che abbandona lo stereotipo del soprano angelicato in auge fino a quel periodo per imporsi con straordinaria modernità come *femme fatale* dalla prorompente vitalità drammatica e dalla torbida irrequietezza sentimentale. Posseduto dal demone della danza – e in più di un'occasione è richiesto alla cantante di ballare sul palco con sensualità –, il personaggio è ritratto a tutto tondo dalla musica nel suo improvviso infiammarsi di emozioni e impulsi contrastanti: dalla spigliata spensieratezza al più cupo fatalismo, dagli accenni

passaggeri di tenerezza all'insopprimibile desiderio di libertà. Affidata originariamente a un ruolo di mezzosoprano, la parte è stata presto trasposta all'acuto per renderla alla portata dei tanti soprani affascinati dall'eroina, anche se la tessitura che spesso indugia nel registro grave accentua la misteriosa ambiguità della zingara.

Di uguale complessità psicologica e interpretativa è la figura di José, che Bizet ritrae nella sua progressiva degradazione morale e materiale. Se nell'atto primo è presentato come ingenuo paesano sul modello del consueto tenore romantico – non a caso esordisce con un tenero duetto con Micaëla dal carattere lirico e contemplativo (I.7) –, nel secondo ha ormai già subito il fascino di Carmen trasformandosi in un amante spavaldo e passionale. Travolto poi dall'inafferrabilità della donna, l'uomo perde ogni barlume di coscienza e, accecato dall'ira e dalla gelosia, si congeda come brutale omicida. Non è difficile intravedere nell'epilogo cruento della vicenda il prototipo della violenta passionalità così in auge nella stagione verista musicale, eppure in *Carmen* non vi è nulla di volgare e basta la sublime confessione di José, «La fleur que tu m'avais jetée» (II.5), costruita come fedele registrazione in musica di contrastanti stati d'animo, per testimoniare l'altissimo grado di realismo psicologico raggiunto dall'autore.

Sia Escamillo che Micaëla sono creazioni puramente operistiche – nel testo di Mérimée il primo è soltanto accennato (e si chiama Lucas), mentre la seconda è del tutto assente – e hanno la funzione di bilanciare per contrasto la costruzione drammaturgica. Il *toreador*, affidato a un basso-baritono capace di raggiungere con facilità il registro acuto, è la personificazione del maschio vincitore che strappa Carmen a José. La ragazza, invece, simboleggia il mondo di affetti familiari e valori tradizionali da cui il brigadiere si allontana gradualmente e si esprime con un persistente tono sentimentale di derivazione gounodiana che ben si adatta a un soprano lirico. Anche per i rimanenti comprimari Bizet seguì le convenzioni dell'*opéra-comique* e ai due ruoli interamente comici del Dancaïre e del Remendado affiancò altre due coppie: le parti femminili di Frasquita e Mercédès si distinguono per la grazia e la leggerezza delle linee vocali, mentre delle due maschili la sola di un certo peso è quella di Moralès, un baritono che asurge quasi a divertito protagonista nella prima parte dell'opera.

Carmen in breve

a cura di Gianni Ruffin

Henri Meilhac e Ludovic Halévy trassero lo splendido libretto di *Carmen* dall'omonima novella (del 1845) di Prosper Mérimée. La prima rappresentazione ebbe luogo all'Opéra-Comique di Parigi il 3 marzo 1875. Ultima fatica di Bizet – la cui morte, tre mesi dopo, fu anche legata alla delusione per il suo insuccesso –, *Carmen* apportò una poderosa ventata di novità all'interno della tradizione del teatro musicale francese, violando gli orizzonti d'attesa del benpensante pubblico parigino: sigaraie, contrabbandieri, donne di malaffare, traviamiento, sensualità, carnalità, personaggi loschi ed equivoci non si confacevano di certo agli ideali che la borghesia d'oltralpe preferiva vedere rappresentati in scena: il realismo di Mérimée, accettato sulla carta stampata, risultava, pur con tutti gli alleggerimenti operati, troppo crudo nella trasposizione scenica. Eppure l'opera è ricca di elementi che tendono perlomeno a diluire l'impatto crudamente realistico: cori e danze, *couleur locale* spagnolescante, la presenza della giovane e sentimentale Micaëla (unica fra i personaggi a rifarsi direttamente alla tradizione dell'*opéra-comique*). Osserva giustamente Winton Dean che per valutare appieno l'eccentricità ci vuole un centro, e Micaëla assolve egregiamente lo scopo, oltretutto regalandoci una delle più straordinarie arie per soprano lirico di tutta la tradizione francese («Je dis que rien ne m'épouvante»).

Vi fu chi accusò *Carmen* di volgarità, chi (giudicandola per giunta priva di melodie!) addirittura di wagnerismo. Forse anche grazie a tutte le critiche subite – che finivano per suscitare curiosità più o meno morbide – l'opera ebbe comunque modo di circolare e di farsi conoscere: nel solo biennio 1875-1876 le rappresentazioni europee furono ben novantatré; *Carmen* dunque conseguì ben presto un'enorme popolarità (tristemente motivata anche dalla morte di Bizet, sopraggiunta, in corrispondenza della trentatreesima rappresentazione, la notte del 3 giugno 1875), ma riuscì a ritornare sulle scene della capitale francese solo nel 1883, nell'adattamento, ancor oggi diffusamente utilizzato, approntato dal compositore Ernest Guiraud per la prima viennese dell'ottobre 1875, che adotta il recitativo musicato per le parti dialogiche, le quali, secondo la prassi dell'*opéra-comique*, nella versione originale erano solo recitate, talora (come nei *mélodrames* contenuti nei n. 3, 9, 10, 13) sopra sezioni orchestrali.

È possibile che tanto il successo quanto lo scandalo di *Carmen* si siano fondati su un equivoco generato dal carattere della musica: l'unione di sonorità gradevoli, orecchiabili, perfino leggere, ad una trama dalle fosche tinte che precipita in tragedia consegue infatti una gravidanza drammaturgica inaudita; come scrisse il musicologo Carl Dahlhaus, «Bizet ha colto un fenomeno la cui scoperta non era affatto a portata di mano in un decennio dominato da Wagner: il carattere sinistro della banalità musicale». Grande fu, forse proprio grazie al presagio di tale latente ricchezza d'implicazioni, la stima che l'opera suscitò in alcuni dei nomi più in vista della musica e della cultura europea: *Carmen* destò l'ammirazione di compositori dall'indole estremamente diversificata quali Čajkovskij, Brahms, Saint-Saëns, Wagner. Nella sua polemica contro le nebbie di Bayreuth, Friedrich Nietzsche fu probabilmente colui che con maggior precisione seppe individuare il moti-



Pietro Bertoja, bozzetto scenico (1) per una ripresa non identificata di *Carmen*. Pordenone, collezione privata.

vo del fascino di *Carmen*, la cui musica «sembra perfetta. Si avvicina leggera, morbida, con cortesia. [...] È malvagia, raffinata, fatalistica: malgrado ciò essa resta popolare – ha la raffinatezza di una razza, non quella di un individuo. [...] Con essa si prende congedo dall'umido Nord, da tutti i vapori dell'ideale wagneriano. Da tutto questo già ci redime l'azione. Essa ha ancora di Mérimée la logica nella passione, la linea più breve, la dura necessità».

Nel capolavoro di Bizet e dell'opera francese agisce una donna finalmente libera, fatale, sovente imbarazzante, ma capace di parlar chiaro sin dall'inizio: «Quand je vous aimerai, ma fois je ne sais pas. / Peut-être jamais, peut-être demain; / mais pas aujourd'hui, c'est certain». Colpa di José, perciò, vivere la passione che prova per lei in modo profondamente distorto. Ma è una colpa a cui neppure lei può sottrarsi. Questo perché il destino la trascina su una strada che ha un percorso praticamente obbligato, che ha per meta la punta di un coltello.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Una piazza di Siviglia. Un gruppo di soldati, capitanati dal brigadiere Moralès, fuma e osserva la gente che passa. Giunge Micaëla e, con aria imbarazzata, chiede del brigadiere don José, in quel momento fuori servizio; la ragazza si allontana mentre i soldati cercano di trattenerla. Accompagnati da una marcia, giungono per il cambio della guardia l'ufficiale Zuniga e il brigadiere don José; una banda di monelli imita il passo dei militari, la guardia che smonta esce di scena; don José viene informato dell'arrivo di Micaëla. La piazza si affolla di giovanotti in attesa dell'entrata delle sigaraie nella manifattura antistante la caserma. Le sigaraie giungono lentamente, fumando. Tra queste, un po' in ritardo, arriva anche Carmen. Alcuni giovani le si avvicinano. Vedendo José indifferente e interessato solo alla manutenzione del suo fucile, Carmen gli lancia un fiore, suscitando l'ilarità degli astanti. Quando la campana della manifattura suona e tutti si allontanano, José resta da solo a riflettere sull'accaduto. Sopraggiunge nuovamente Micaëla, che gli reca notizie della madre lontana e una sua lettera con del denaro, e lo bacia in sua vece. Don José ne è commosso e afferma che l'amata genitrice, benché lontana, lo ha salvato: Micaëla non comprende e prende congedo, promettendo tuttavia di tornare.

Nuovamente solo, don José rilegge le parole della madre e dichiara a se stesso di voler sposare Micaëla, come la madre stessa gli consiglia. Ma nel momento in cui si accinge a strappare dal proprio giubbotto i fiori poco prima ricevuti da Carmen, un grande strepito proviene dalla manifattura. L'ufficiale Zuniga accorre, disordinatamente le sigaraie entrano in scena. Nel corso di una rissa scoppiata all'interno dell'edificio Carmen ha ferito una compagna e viene arrestata; sarà lo stesso don José a doverla condurre in prigione, ma ella riesce ad ammaliarlo e lo convince a lasciarla scappare dandogli appuntamento alla taverna di Lillas Pastia. Don José, abbacinato, acconsente: Carmen fugge.

ATTO SECONDO

L'osteria di Lillas Pastia. Carmen e le amiche Mercédès e Frasquita danzano sotto gli occhi ammirati dagli avventori, fra i quali spiccano Zuniga e Moralès. Entra con seguito di ammiratori il torero Escamillo, che corteggia Carmen, poi esce con i suoi, e altrettanto fanno gli ufficiali. Lillas Pastia chiude le imposte e fa entrare il Remendado e il Dancaïre, contrabbandieri compagni di Carmen. Essi stanno preparando un grosso colpo, tuttavia Carmen dice di non poter partire con loro perché è innamorata: vuol attendere don José, sicura che verrà a raggiungerla appena uscito di prigione, ove è stato rinchiuso in seguito alla sua fuga. Si ode allora la voce di don José, che sopraggiunge manifestando a Carmen tutto il proprio amore; al segnale della tromba che suona la

ritirata egli fa tuttavia cenno di voler tornare in caserma. Profondamente delusa, Carmen lo deride e lo insulta. Ma José le mostra il fiore da ella avuto e da lui conservato. Carmen allora lo mette alla prova: parta con lei per la montagna. Sopraggiunge improvvisamente Zuniga in cerca di Carmen, e don José sguaina la sciabola per battersi con lui. Ma il capitano viene trascinato via dai contrabbandieri e a don José non rimane che seguire la banda, inneggiante alla libertà.

ATTO TERZO

Luogo roccioso e selvaggio, notte. Giungono i contrabbandieri con partite di merce. José è roso dal rimorso per essere divenuto malvivente, tradendo l'affetto e la fiducia della madre, e Carmen è stanca di lui, del suo umor nero e della sua gelosia. Le carte lette con le amiche le preannunziano un destino di morte. Nonostante le difficoltà, i contrabbandieri decidono di tentare comunque il trasporto della merce: le donne penseranno ai doganieri, mettendo in campo la seduzione. Sopraggiunge Micaëla, condotta da una guida alla ricerca di José. Poco dopo compare anche Escamillo, venuto per conquistare il cuore di Carmen: si batte con José al coltello, vince ma risparmia il rivale che gli si avventa addosso approfittando d'un passo falso. Carmen riesce a trattenere il focoso José e il toreador si allontana, mentre Micaëla riesce infine a convincere José a seguirla, avvertendolo che la madre è in fin di vita. L'uomo si allontana, non senza aver minacciato con un'espressione sinistra la gitana.

ATTO QUARTO

Una piazza di Siviglia davanti all'arena. La folla attende l'inizio della corrida, e all'entrata della *cuadrilla* dei toreri si abbandona a un gioia frenetica. La festa è al culmine quando appare Escamillo con Carmen; Frasquita rivolge alla donna un consiglio: se ne vada e in fretta, perché José la sta cercando tra la gente. Carmen non sembra tuttavia temerlo. Tutti entrano nell'arena, tranne Carmen, che resta sola con don José; questi la supplica di tornare con lui, e di fronte alla resistenza della donna (che gli rende l'anello simbolo della loro unione) fuor di sé la pugnalà, mentre dall'arena giungono i clamori della vittoria di Escamillo. José si getta sul corpo senza vita di Carmen, gridando disperato la propria colpa.

Argument

PREMIER ACTE

En Espagne, vers 1820. Sur une place de Séville sont réunis une quinzaine de dragons, qui regardent les gens passer tout en crachant de la fumée de leurs naseaux. Arrive Micaëla qui, gênée, demande à voir le brigadier don José qui n'est pas en service à ce moment précis. La jeune femme s'éloigne, tandis que les soldats cherchent à la retenir. L'officier Zuniga et le brigadier don José arrivent pour la relève de la garde, au son d'une marche. Une bande d'enfants imite le pas des militaires. La garde qui s'en va sort de scène. Don José apprend l'arrivée de Micaëla. La place se remplit de jeunes gens qui attendent l'arrivée des ouvrières qui travaillent dans la manufacture de tabac située devant la caserne. Les cigarières arrivent lentement, en fumant. Parmi celles-ci se trouve aussi Carmen, qui arrive avec un peu de retard. Quelques jeunes s'approchent d'elle. Elle cherche à attirer l'attention de don José auquel elle lance un petit bouquet de fleurs, ce qui suscite l'hilarité générale. Lorsque la cloche de la manufacture sonne et que la scène se vide, don José reste seul et réfléchit à ce qui s'est passé. Micaëla arrive à nouveau; elle lui apporte des nouvelles de sa mère, lui donne sa lettre qui contient de l'argent et elle l'embrasse pour elle. Don José s'en émeut

et déclare que sa mère, de loin, l'a sauvé. Micaëla ne comprend pas et prend congé, en lui promettant toutefois de revenir.

A nouveau seul, don José relit les mots de sa mère et se dit qu'il veut épouser Micaëla, comme celle-ci le lui conseille. Mais au moment même où il s'apprête à jeter les fleurs que Carmen lui a données, on entend un grand bruit dans la manufacture. L'officier Zuniga accourt, les cigarières entrent en scène pêle-mêle. Dans la bagarre, Carmen a blessé une compagne et elle est arrêtée. C'est José lui-même qui devra la conduire en prison, mais elle parvient à l'amadouer et à le convaincre de lui rendre la liberté. Elle lui donne rendez-vous à la taverne de Lillas Pastia, en promettant qu'elle se donnera à lui. Don José, ébloui, accepte; Carmen s'enfuit.

DEUXIÈME ACTE

La taverne de Lillas Pastia. Carmen danse avec ses amies Mercédès et Frasquita. Le public compte aussi le capitaine Zuniga et le brigadier Moralès. Le torero Escamillo entre, suivi de ses admirateurs; il courtise Carmen puis il sort avec ses hommes et les officiers en font autant. Lillas Pastia ferme les volets et fait entrer le Remendado et le Dancaire, des contrebandiers amis de Carmen. Ils sont en train de préparer un gros coup. Toutefois Carmen dit qu'elle ne peut pas partir avec eux parce qu'elle est amoureuse: elle veut attendre don José, car elle est sûre qu'il viendra la rejoindre une fois sorti de prison, où il a été enfermé suite à son évasion. On entend alors la voix de don José, qui déclare son amour à Carmen. Mais lorsque la trompette sonne la retraite, il fait signe de vouloir retourner dans la caserne. Déçue, Carmen se moque de lui et l'insulte. Mais José lui montre qu'il a conservé les fleurs qu'elle lui avait offertes. Carmen le met alors à l'épreuve: qu'il parte avec elle dans la montagne. Arrive soudain Zuniga en quête de Carmen et don José dégaine son sabre pour se battre avec lui. Mais le capitaine est fait prisonnier par les contrebandiers et don José n'a plus qu'à suivre la bande qui entonne un hymne à la liberté.

TROISIÈME ACTE

Lieu sauvage, parsemé de rochers. La nuit. Arrivent les contrebandiers avec des lots de marchandises. José nourrit des regrets vis-à-vis de sa mère. Carmen est inquiète. Les cartes que ses amies lui ont lues annoncent la mort. Malgré les difficultés, les contrebandiers décident d'essayer d'envoyer quand même la marchandise. Les femmes s'occuperont des douaniers. Arrive Micaëla, accompagnée d'un guide; elle est à la recherche de l'homme qu'elle veut sauver. Peu après paraît aussi Escamillo, qui se bat pour le cœur de Carmen à la navaja. Carmen parvient à faire dévier le coup fatal que don José allait donner au toréador. Lui apprenant que sa mère est sur son lit de mort, Micaëla parvient enfin à convaincre José de la suivre.

QUATRIÈME ACTE

Une place de Séville devant les arènes. La foule attend le cortège d'Escamillo et le début de la corrida. La fête est à son comble lorsque Escamillo paraît auprès de Carmen. Frasquita conseille à son amie de vite s'en aller car José est en train de la chercher. Mais Carmen ne semble pas le craindre. Tous entrent dans l'arène, à l'exception de Carmen, qui reste seule avec don José. Celui-ci la prie de retourner avec lui et face à la résistance de la femme (qui jette avec dédain la bague qu'il lui avait offerte, comme symbole de leur union) il la poignarde, hors de lui, tandis que les bruits de la victoire d'Escamillo arrivent des arènes. José se jette sur le corps sans vie de Carmen, en hurlant désespérément sa faute.

Synopsis

ACT ONE

In a plaza of Seville. Fifteen dragoons gather, smoking and watching the passers-by. Micaëla arrives, and with an embarrassed look asks for the brigadier don José, who is off-duty at that moment; the girl leaves as the soldiers try to detain her. To the sound of a march Officer Zuniga and Brigadier don José arrive for the change of the guard; a group of urchins imitates the soldiers' marching, the guard which has ended its shift exits; don José is informed of Micaëla's arrival. The plaza is filling up with young men who are waiting for the cigarette girls to come out of the tobacco works in front of the barracks. The cigarette girls come out slowly, smoking. Among them, a little late, arrives Carmen. Several young men approach her. She tries to attract don José's attention, and seeing he is distracted, she throws him a small bouquet of flowers, making everyone laugh. When the tobacco works' bell rings and everyone leaves, don José is left alone and meditates on what has happened. Micaëla comes back, with news for don José about his mother who is far away, with a letter from her with money enclosed; she even kisses him for her. Don José is moved and says that his mother, though she is far away, has saved him: Micaëla does not understand and leaves, promising to return.

Alone again, don José re-reads his mother's words and declares to himself that he wants to marry Micaëla, as his mother herself, indirectly, advises him to do. But at the very moment when he is about to tear the flowers Carmen had thrown him off of his coat, a loud noise comes from the tobacco works. Officer Zuniga runs up, chaotically the cigarette girls come in. In the riot, Carmen has injured one of the girls and is arrested; don José himself is to take her to prison, but she is able to bewitch him and convinces him to free her; she then makes an appointment to meet him at the tavern of Lillas Pastia, promising herself to him. A dazed don José agrees; Carmen escapes.

ACT TWO

The tavern of Lillas Pastia. Carmen dances together with her friends Mercédès and Frasquita; among the guests are captain Zuniga and brigadier Moralès. The bullfighter Escamillo enters with his following of admirers, flirts with Carmen, then leaves with his entourage followed by the officers. Lillas Pastia closes the shutters. Remendado and Dancaïre, smuggler friends of Carmen's, are preparing a big coup, though Carmen tells them she cannot go with them because she is in love: she wants to wait for don José, sure that he will meet her when he leaves the prison where he has been detained after her escape. The voice of don José is heard, as he approaches declaring all his love to Carmen; though when the trumpet sounds the evening retreat he hints at wanting to return to the barracks. Disappointed, Carmen teases him and insults him. But José shows her the flowers she gave him which he has kept. Carmen then puts him to the test: let him leave with her to the mountains. Suddenly Zuniga bursts in, forcing the door open, and fights with don José for Carmen. The captain is dragged away by the smugglers, and all don José can do is join the band, which sings to freedom.

ACT THREE

A wild and rocky place, at night. The smugglers arrive with their merchandise. José is torn by the remorse he feels towards his mother; Carmen is not satisfied. The cards read by her friends announce a destiny of death. Despite the difficulties, the smugglers decide to try and transport the merchandise anyway: the women will take care of the customs police. Micaëla arrives, led by a guide, to look for her beloved whom she wants to save. Soon after Escamillo also arrives, and

fighters with don José at the navaja for the sake of Carmen's heart: Carmen is able to fend off the fatal blow which don José is about to deliver to the bullfighter. Micaëla finally convinces José to follow her: his mother is dying.

ACT FOUR

A plaza in Seville before the arena. The crowd awaits Escamillo's procession. At the entrance to the Cuadrilla, the people are celebrating. The celebration is at its height when Escamillo appears with Carmen; Frasquita gives the woman some advice: she had better leave and in a hurry, don José is looking for her. Carmen does not seem to fear him. Everyone enters the arena, except Carmen who remains alone with don José; he begs her to return to him, and in the face of her resistance (as she haughtily throws away the ring he has given her as a symbol of their union), loses control and stabs her, while the clamor of the crowd arises from the arena. José throws himself over Carmen's lifeless body, desperately crying out his own guilt.

Handlung

ERSTER AKT

Auf einem Platz in Sevilla hat sich eine Gruppe von Dragonern versammelt die die vorüberflutende Menge beobachtet. Schüchtern nähert sich Micaëla, um sich nach dem Sergeanten José zu erkundigen, der aber gerade außer Dienst ist. Obwohl die Dragoner sie auffordern in ihrer Mitte zu verweilen, entfernt sich das Mädchen. Mit Marschbegleitung erscheinen zur Wachablösung der Leutnant Zuniga und der Sergeant José, die vom Jubel der Straßenumgebung empfangen werden. Die Ablösung erfolgt. Don José wird von Micaëlas Besuch informiert. Der Platz füllt sich mit jungen Männern die auf die Mädchen der Zigarettenfabrik warten; die langsam, rauchend erscheinen. Als letzte erscheint, gefolgt von einem Schwarm Verehrer auch Carmen, die versucht die Aufmerksamkeit José's auf sich zu richten. Gereizt durch seine Gleichgültigkeit wirft sie ihm ein Sträußchen Akazienblüten ins Gesicht; Geste die das Gelächter der Anwesenden hervorruft. Die Glocke der Zigarettenfabrik fordert alle wieder zur Arbeit auf. José bleibt allein zurück und denkt über das Vorgefallene nach. Micaëla erscheint und überbringt ihm einen Brief mit Geld und einen Kuß von seiner weit entfernt lebenden Mutter. José ist bewegt und versichert, daß seine Mutter, trotz der großen Entfernung, ihn gerettet habe. Micaëla versteht den Sinn dieser Worte nicht, entfernt sich, verspricht aber wiederzukommen.

Wieder allein geblieben liest José erneut den Brief seiner Mutter und beschließt, so wie seine Mutter ihm indirekt geraten hat, Micaëla zu heiraten. Aber gerade als er den von Carmen erhaltenen Blumenstrauß von seinem Jackett entfernen will, gellen Hilferufe aus der Fabrik. Leutnant Zuniga eilt herbei. Die Mädchen der Zigarettenfabrik stürzen aus dem Gebäude. Während des Streites hat Carmen eine Kollegin verletzt und wird verhaftet. Gerade José erhält den Befehl sie ins Gefängnis zu bringen. Doch auf den Weg dorthin unterliegt er ihren Verführungskünsten. Carmen versucht José zu überzeugen sie entweichen zu lassen; sie verabredet sich mit ihm in der Schenke des Lillas Pastia um ihn für sein Tun zu belohnen. José, verwirrt, stimmt zu: Carmen flieht.

ZWEITER AKT

Die Schenke des Lillas Pastia. Carmen tanzt mit ihren Freundinnen Mercédès und Frasquita. Unter den Gästen befinden sich auch Leutnant Zuniga und der Sergeant Moralès. Der Stierkämpfer Escamillo erscheint mit einer Gruppe seiner Verehrer, macht Carmen den Hof, verläßt aber dann

gleich die Schenke mit seiner Schar, gefolgt von den Offizieren. Lillas Pastia schließt die Fensterläden. Carmens Gefährten, die beiden Schmuggler Remendado und Dancaire, bereiten einen großen Streich vor. Carmen erklärt nicht mitmachen zu können da sie verliebt sei: sie will auf José warten, der sicher, wenn er aus dem Gefängnis entlassen wird, wo er wegen ihrer Flucht inhaftiert wurde, nach ihr suchen wird. José erscheint und erklärt Carmen seine Liebe. Beim Trompetensignal zum Zapfenstreich erklärt er jedoch in die Kaserne zurückkehren zu wollen. Carmen behauptet zornig, er liebe sie nicht. Aber José zeigt ihr die Blumen die sie ihm geschenkt und die er aufbewahrt hat. Carmen will ihn auf die Probe stellen: sie schlägt ihm vor mit ihr ins Gebirge zu gehen. Plötzlich erscheint Zuniga, der mit José um Carmen kämpft. Die Schmuggler schleppen den Leutnant fort. José bleibt keine andere Wahl als sich der jubelnden Bande anzuschließen.

DRITTER AKT

Ein öder, felsiger Ort bei Nacht. Die Schmuggler treffen mit ihrer Ware ein. José erinnert sich seiner Mutter und reut sich seines Verhaltens. Carmen ist unzufrieden. Zusammen mit ihren Freundinnen schlägt sie Karten, die ihr den Tod voraussagen. Die Schmuggler versuchen trotz aller Schwierigkeiten ihre Ware an den Mann zu bringen. Die Frauen werden sich der Zöllner annehmen. Auf der Suche nach dem Geliebten den sie retten will, erscheint, begleitet von einem Bergführer, Micaëla. Kurz darauf trifft auch Escamillo ein, der sich aus Liebe zu Carmen mit José auf eine Messerstecherei einläßt. Nur das Eingreifen Carmens verhindert den tödlichen Stich Josés für den Stierkämpfer. Micaëla gelingt es schließlich José zu überzeugen ihr zu folgen: seine Mutter liegt im Sterben.

VIERTER AKT

Ein Platz vor der Arena in Sevilla. Das Volk erwartet den festlichen Aufzug, der mit dem Erscheinen Escamillos und Carmens den Höhepunkt erreicht. Frasquita gibt der Frau den Rat sich schnell zu entfernen, denn José sucht nach ihr. Carmen scheint ihn nicht zu fürchten. Alle gehen in die Arena. Carmen bleibt allein mit José zurück, der sie bittet zu ihm zurückzukehren. Carmen versichert ihm ihn nicht mehr zu lieben und wirft ihm das einstige Liebespfand, den Ring, vor die Füße. Während aus der Arena der Lärm des Volkes ertönt, ersticht José, außer sich, Carmen. Seine Schuld bekennd wirft er sich über den entseelten Körper Carmens.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Rivelatosi già in età precoce come pianista promettente e compositore di talento – la sorprendente Sinfonia in Do maggiore fu scritta all'età di soli diciassette anni –, Bizet conquistò molto presto la notorietà artistica aggiudicandosi dapprima il concorso indetto da Offenbach subito dopo l'apertura del Théâtre des Bouffes-Parisiens con il frizzante *opéra-bouffe* in un atto *Le docteur Miracle*, quindi ottenendo (al secondo tentativo) l'ambito Prix de Rome per il triennio 1857-1860. Frutto principale del felice soggiorno italiano, in cui iniziarono inoltre a manifestarsi con forza i tratti più anticonformisti e nevrotici della sua irrequieta personalità, fu soprattutto la decisione del musicista di seguire la propria vocazione per il teatro, abbandonando l'opportunità, caldeggiata tra gli altri da Liszt, di dedicarsi alla carriera concertistica (era, stando alle cronache, un pianista dotato di un virtuosismo trascendentale). Ostacolato però da un carattere per nulla accondiscendente e tormentato da un persistente perfezionismo, Bizet profuse il suo talento formidabile in una trentina di titoli di cui ben ventitré corrispondono a lavori progettati, abbozzati, ultimati ma non rappresentati, oppure distrutti. Dopo il giovanile successo nel campo del teatro leggero solo quattro opere furono allestite mentre l'autore era in vita e, a dispetto del fugace favore popolare che arrise almeno ai *Pêcheurs des perles* e alla successiva *Jolie fille de Perth*, la critica le accolse tutte con molta freddezza. Persino nei confronti di *Carmen*, ultimo e ambizioso progetto teatrale nel quale il compositore aveva riposto le sue più fervide speranze, l'accoglienza generale si rivelò apertamente ostile e contribuì a infliggere un durissimo colpo alla salute già molto minata di Bizet, che scomparve tragicamente (in circostanze ancora misteriose)¹ appena tre mesi dopo la *première* senza poter assistere alla trionfale diffusione posteriore del suo capolavoro.

Parallelamente alla pochissima fortuna che accompagnò gli allestimenti in patria delle opere del compositore – fatta eccezione ovviamente per *Carmen* che raggiunse le mille rappresentazioni all'Opéra-Comique già nel dicembre 1904 – anche in sede critica la considerazione di cui godette Bizet fino ai primi due decenni del Novecento fu assai scarsa. Se la corposa monografia di Charles Pigot stabilì fin da subito i canoni biografici destinati a dettar legge fino agli anni Cinquanta,² i volumi curati da Camille Bellaigue, Hugues Imbert e, soprattutto, il saggio alquanto tendenzioso di Henri Gauthier-Villars (ma scritto in realtà dal critico Émile Vuillermoz)³ si distinsero per la complessiva imprecisione e trascuratezza, atteggiamento quanto mai sintomatico della superficia-

¹ Per una diagnosi medica delle cause del decesso di Bizet si legga FRANZ HERMANN FRANKEN, *Die Krankheiten großer Komponisten*, 4 voll., Wilhelmshaven, Noetzel, 1986-1997, III («Taschenbücher zur Musikwissenschaft», 104).

² CHARLES PIGOT, *Georges Bizet et son œuvre*, Paris, Dentu, 1886¹, Delagrave, 1911².

³ CAMILLE BELLAIGUE, *Georges Bizet. Sa vie, son œuvre*, Paris, Delagrave, 1890; HUGUES IMBERT, *Georges Bizet*, Paris, Ollendorff, 1899; HENRI GAUTHIER-VILLARS, *Bizet. Biographie critique*, Paris, Laurens, 1911, 1928².



Josef Fenneker (1895-1956), manifesto per *Carmen* al Theater am Königsplatz di Duisburg, 1935.

lità se non dell'antipatia nei confronti del musicista, che anche all'estero non destò molta attenzione.⁴ Ad alimentare l'interesse verso la sfortunata parabola esistenziale e artistica di Bizet intervenne invece una fitta messe di materiale documentario (testimonianze, memorie, recensioni, compendi) redatto da amici, colleghi e ammiratori,⁵ nel cui novero è doveroso citare Edmond Galabert,⁶ giovane allievo del compositore e curatore tra l'altro di una fondamentale e curiosa raccolta di lettere⁷ che si configura come una sorta di corso di fuga e contrappunto intrattenuto per corrispondenza.

Ben poco si mosse negli studi su Bizet fino al secondo dopoguerra tanto che persino nel centenario della nascita (1938) la penuria di contributi raggiunse livelli a dir poco imbarazzanti: nulla più di un catalogo striminzito per la mostra retrospettiva organizzata dalle più prestigiose biblioteche parigine e di un numero celebrativo della «Revue de musicologie» di qualità alquanto modesta.⁸ Neppure in ambito biografico venne fatto alcun passo avanti e i titoli di quegli anni⁹ continuarono a tramandare le medesime inesattezze e storture del secolo precedente; unica eccezione nel deprimente panorama editoriale fu la paziente opera di presentazione di materiale inedito del compositore – relativo a opere del tutto sconosciute come *La maison du docteur*, *Ivan*

⁴ LEOPOLDO MASTRIGLI, *Giorgio Bizet. La sua vita e le sue opere*, Roma, Paravia, 1888; PAUL VOSS, *Georges Bizet*, Leipzig, Reclam, s.d. [1899]; ADOLF WEISSMANN, *Bizet*, Berlin, Marquardt, 1907; GUIDO MAGGIORINO GATTI, *Giorgio Bizet*, Torino, La riforma musicale, 1914.

⁵ Tra i tanti contributi citiamo VICTOR WILDER, *Georges Bizet*, «Le ménestrel», XLI, 4-18 luglio 1875 (necrologio per la morte del compositore); ANTOINE MARMONTEL, *Georges Bizet*, in ID., *Symphonistes et virtuoses. Silboutes et médaillons*, Paris, Chaix, 1881, pp. 247-266; LOUIS GALLET, *Notes d'un librettiste. Musique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1891; ADOLPHE JULLIEN, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Librairie de l'Art, 1892, pp. 332-370 (offre la recensione delle quattro opere principali dell'autore); CAMILLE SAINT-SAËNS, *Portraits et souvenirs*, Paris, Société d'édition artistique, 1899, pp. 124-127; HECTOR BERLIOZ, *Les musiciens et la musique*, a cura di André Hallays, Paris, Calmann-Lévy, 1903, pp. 341-345 (contiene la recensione dei *Pêcheurs des perles*); ERNEST REYER, *Quarante ans de musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1909, pp. 271-309 (riporta i giudizi del critico su *La jolie fille de Perth*, *L'arlésienne* e *Carmen* usciti sul «Journal des Débats»); OCTAVE SÉRÉ (pseud. JEAN POUËIGH), *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1911, pp. 15-33; «Musica», XI/117, giugno 1912, pp. 102-120 (numero interamente dedicato a Bizet); PIERRE BERTON, *Souvenirs de la vie de théâtre*, Paris, Lafitte, 1913, pp. 209-273; GEORGES SERVIÈRES, *Georges Bizet d'après les souvenirs de Pierre Berton*, «Guide musical», LX/10-11, 8-15 marzo 1914, pp. 199-202, 222-226; JULIEN TIERSOT, *Un demi-siècle de musique française. Entre les deux guerres (1870-1917)*, Paris, Alcan, 1918, 1924², pp. 26-42.

⁶ EDMOND GALABERT, *Georges Bizet. Souvenirs et correspondances*, Paris, Calmann-Lévy, 1877.

⁷ GEORGES BIZET, *Lettres à un ami (1865-1872)*, a cura di Edmond Galabert, Paris, Calmann-Lévy, 1909. Tra le altre raccolte di materiale epistolare segnaliamo: HUGUES IMBERT, *Lettres inédites de Georges Bizet*, in ID., *Portraits et études*, Paris, Fischbacher, 1894, pp. 155-213 (contiene ventidue lettere a Paul Lacombe e diciannove a Ernest Guiraud); CHARLES GOUNOD, *Lettres à Georges Bizet*, «Revue de Paris», 15 dicembre 1899, pp. 677-703 (comprende diciannove lettere scritte da Gounod a Bizet e una da Bizet a Gounod); *Lettres de Georges Bizet. Impressions de Rome (1857-1860)*, *La Commune (1871)*, a cura di Louis Ganderax, Paris, Calmann-Lévy, 1907.

⁸ *Georges Bizet (1838-1875). Exposition pour commémorer le centenaire de sa naissance par la Bibliothèque Nationale, la Bibliothèque du Conservatoire et la Bibliothèque de l'Opéra (Paris, Théâtre National de l'Opéra, octobre-novembre 1938)*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1938; «Revue de musicologie», XIX/68, 1938, pp. 129-158 (numero interamente dedicato a Bizet).

⁹ PAUL LANDORMY, *Bizet*, Paris, Alcan, 1924; rist. ivi, Gallimard, 1950; JULIUS RABE, *Georges Bizet. En minnesteckning på uppdrag av Stiftelsen Musikkulturens främjande*, Stockholm, Almquist & Wiksells, 1925; DOUGLAS CHARLES PARKER, *Georges Bizet. His Life and Works*, London, Kegan, Curwen, 1926; rist. ampl. Routledge & Kegan Paul, 1951; MARC DELMAS, *Georges Bizet*, Paris, Bossuet, 1930; MARTIN COOPER, *Georges Bizet*, London, Oxford University Press, 1938; MIRRA BRUK, *Bizet. Vita e opere (Бизе. Жизнь и творчество)*, Moskva, Muzgiz, 1938.

IV e *Don Rodrigue* – condotta da Jean Chantavoine e pubblicata in più puntate sulle colonne del «Ménestrel».¹⁰

La pubblicazione nel 1948 del volume di Winton Dean¹¹ seguito, una decina di anni dopo, dalla monografia di Mina Curtiss¹² rivoluzionarono però d'un tratto la ricerca sul musicista francese. Da un lato il musicologo inglese fu il primo a prendere in seria considerazione l'intero catalogo musicale di Bizet esaminando con notevole acume critico una gran mole di manoscritti autografi, spesso contenenti composizioni ancora del tutto ignote, dall'altro la studiosa americana, basandosi su anni di ricerche presso gli archivi privati della famiglia Halévy e sul rinvenimento di gran parte del lascito epistolare delle personalità musicali più influenti vicine alla cerchia di Ludovic Halévy (uno dei due librettisti di *Carmen*),¹³ poté riscrivere numerosi episodi della vita del compositore e svelarne aspetti nuovi e inaspettati della personalità. Ad arricchire e ad alimentare il dibattito musicologico a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta contribuirono poi il pionieristico studio sulla *mélodie* firmato da Frits Noske¹⁴ e l'edizione nel 1964 della partitura di *Carmen* curata da Fritz Oeser,¹⁵ che presentava per la prima volta molto materiale musicale fino allora sconosciuto.

La ricerca di ulteriori lasciti epistolari e artistici di Bizet ha agito, a partire dagli anni Settanta, come fulcro degli studi incentrati sul compositore francese. Un ruolo di primo piano ha avuto in particolare l'attività di Lesley Alison Wright, che fin dalla sua tesi di dottorato ha analizzato l'intero *corpus* degli autografi di Bizet fornendo ipotesi sulla collocazione di altro materiale manoscritto,¹⁶ giungendo poi a pubblicare una fondamentale raccolta di lettere rinvenute presso l'archivio del mecenate svedese Rudolf Nydahl a Stoccolma.¹⁷ Parallelamente sono stati dati alle stampe altri contributi che hanno permesso di ampliare il lascito documentario del musicista,¹⁸ per culminare nel volume curato da Claude Glayman, un disordinato coacervo di svi-

¹⁰ JEAN CHANTAVOINE, *Quelques inédits de Georges Bizet*, «Le Ménestrel», xcv/31-38, 1933, pp. 316-317, 324-325, 332-334, 340-342, 348-350, 354-356, 364-366, 371-373.

¹¹ WINTON DEAN, *Bizet*, London, Dent, 1948; *Georges Bizet. His Life and Work*, 1965², 1975³; trad. it. di Anna Levi Bassan, *Bizet*, Torino, EDT, 1980; dello stesso autore citiamo inoltre: *Introduction to the Music of Bizet*, London, Dobson, 1950; ID., *Bizet's Self-Borrowings*, «Music & Letters», xli/3, 1960, pp. 238-244.

¹² MINA CURTISS, *Bizet and His World*, Westport-New York, Knopf, 1958; rist. Westport, Greenwood, 1977; della stessa autrice sono poi: *Unpublished Letters by Georges Bizet*, «Musical Quarterly», xxxvi/3, 1950, pp. 375-409; ID., *Bizet, Offenbach and Rossini*, «Musical Quarterly», xli/3, 1954, pp. 350-359. Tra gli altri contributi biografici editi in quel periodo basti ricordare: PAUL STEFAN-GRUENFELDT, *Georges Bizet*, Zürich, Atlantis, 1952; e FRÉDÉRIC ROBERT, *Georges Bizet. L'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1965.

¹³ Per uno studio della curiosa personalità del commediografo e librettista si consulti in particolare ERIC C. HANSEN, *Ludovic Halévy. A Study of Frivolity and Fatalism in Nineteenth-Century France*, Lanham, University Press of America, 1987.

¹⁴ FRITS NOSKE, *La mélodie française de Berlioz a Duparc. Essai de critique historique*, Amsterdam-Paris, North Holland – Presses Universitaires de France, 1954; trad. ingl. di Rita Benton, *French Song from Berlioz to Duparc. The Origin and the Development of the Mélodie*, New York, Dover, 1970, 1988², pp. 194-203.

¹⁵ GEORGES BIZET, «*Carmen*». *Oper in drei Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy, nach der Novelle von Prosper Mérimée*. Kritische Neuausgabe nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud nachkomponierten Recitative von Fritz Oeser. Deutsche Übertragung der Originalfassung von Walter Felstein, 2 voll., Kassel, Alkor, 1964.

¹⁶ LESLEY ALISON WRIGHT, *Bizet Before «Carmen»*, Ph.D., University of Princeton, 1981, pp. 26-80.

¹⁷ GEORGES BIZET, *Letters in the Nydahl Collection (Stiftelsen Musikkulturens Främjande)*, a cura di Lesley Alison Wright, Stockholm, Kungliga Musikaliska Akademien, 1988 («Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie», 60).

¹⁸ ALBERTO BASSO, *La collezione di autografi musicali della RAI di Torino*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», iii/5, 1969, pp. 942-949 (contiene una lettera autografa di Bizet); MICHEL POUPET, *À propos de la mort de Bi-*

ste, tagli e aggiustamenti nel quale tutte e cinque le sezioni rielaborano materiale già edito in raccolte precedenti.¹⁹

Negli ultimi due decenni alcune delle principali lacune nel panorama bibliografico su Bizet sono finalmente state colmate. Dopo più di trent'anni dalla comparsa degli studi di Dean e Curtiss – negli anni Ottanta le uniche biografie edite sono state quelle firmate da Michel Cardoze e Jean Roy²⁰ – il mercato editoriale ha proposto due nuove poderose monografie di carattere assai diverso. Il volume di Rémy Stricker²¹ si configura come una sorta di ritratto d'autore romanizzato in cui la suddivisione tripartita (e dai titoli alquanto suggestivi: *Fureurs, Mensonges, Chagrins*) ruota pressoché unicamente intorno alla creazione e ricezione di *Carmen*; il titolo di Hervé Lacombe, invece, prende in esame con scrupolo documentario minuzioso il panorama musicale dell'epoca di Bizet, tralasciando però qualsivoglia disamina analitica.²² Soltanto di recente hanno suscitato poi la giusta attenzione tematiche più trasversali e al contempo più specifiche, utili nell'evidenziare l'eccezionalità della parabola creativa del compositore francese: dai saggi di respiro generale sulle caratteristiche peculiari del teatro lirico francese dell'Ottocento redatti da Hervé Lacombe e da Lesley Wright,²³ all'indagine dei rapporti di Bizet con alcune delle principali personalità musicali coeve come Gounod²⁴ e Massenet,²⁵ alla ricostruzione delle trame segrete connesse con l'attribuzione dell'ambitissimo Prix de Rome.²⁶ La pubblicazione degli studi di composizione dei due allievi di Bizet (Galabert e Lacombe) ha permesso alla curatrice Mathilde Vittu²⁷ di offrire un ritratto quanto mai aggiornato dell'estetica del musicista parigino; infine la disponibilità sul mercato di nuove edizioni critiche di partiture del compositore – almeno per *Carmen* occorre se-

zet. *Une lettre inédite de Célestine Galli-Marié*, «Revue de Musicologie», LXIII/1, 1977, p. 52; CHRISTOPH SCHWANDT, *Georges Bizet. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1991.

¹⁹ GEORGES BIZET, *Lettres (1850-1875)*, a cura di Claude Glayman, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

²⁰ MICHEL CARDOZE, *Georges Bizet*, Paris, Mazarine, 1982; JEAN ROY, *Bizet*, Paris, Seuil, 1983.

²¹ RÉMY STRICKER, *Georges Bizet (1838-1875)*, Paris, Gallimard, 1999.

²² HERVÉ LACOMBE, *Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice*, Paris, Fayard, 2000.

²³ HERVÉ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997 (le appendici sono dedicate ai complessi problemi editoriali e scenici dei *Pêcheurs des perles*); LESLEY ALISON WRIGHT, *Carvalho at the Opéra-Comique (1876-1887). L'art de se hâter lentement*, in *Music, Theatre and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, a cura di Annegret Fauser e Mark Everist, Chicago, University of Chicago Press, 2009, pp. 99-126. Per un quadro storico sull'attività del secondo teatro parigino si consultino ALBERT SOUBIES e CHARLES MALHERBE, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde Salle Favart (1840-1887)*, 2 voll., Paris, Flammarion, 1892-1893; THOMAS J. WALSH, *Second Empire Opera. The Théâtre-Lyrique (Paris 1851-1870)*, London-New York, Calder-Riverrun, 1981.

²⁴ MICHEL POUPEY, *Gounod et Bizet*, in *Gounod. «Roméo et Juliette»*, «L'Avant-Scène Opéra», 41, 1982, pp. 108-117; rist. *Georges Bizet et Charles Gounod*, «Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran», XII, 1988, pp. 113-130; LESLEY ALISON WRIGHT, *Gounod and Bizet. A Study in Musical Paternity*, «Journal of Musicological Research», XIII/1-2, 1993, pp. 31-48.

²⁵ LESLEY ALISON WRIGHT, *Bizet et Massenet, amis et rivaux*, in *Massenet et son temps. Actes du Colloque organisé en 1992 à l'occasion du deuxième Festival Massenet*, a cura di Gérard Condé, Saint-Étienne, Association pour le Rayonnement de l'Esplanade et du Festival Massenet – L'Esplanade Saint-Étienne Opéra, 1999, pp. 16-35.

²⁶ Una sintetica panoramica del concorso parigino è offerta da RUTH BERGES, *That Elusive Prix de Rome*, «The Music Review», IV/2, 1994, pp. 146-152; specifici sull'edizione vinta nel 1857 da Bizet sono invece: LESLEY ALISON WRIGHT, *Bias, Influence and Bizet's Prix de Rome*, «Nineteenth-Century Music», XV/3, 1992, pp. 215-28; ID., *Bizet et le Prix de Rome. De l'initiation à l'accomplissement*, in *Le Concours du Prix de Rome de Musique (1803-1968)*, a cura di Julia Lu e Alexandre Dratwicky, Lyon, Éditions Symétrie, 2011, pp. 529-548.

²⁷ EDMOND GALABERT e PAUL LACOMBE, *Études de composition sous la direction de Georges Bizet*, a cura di Mathilde Vittu, Sprimont, Mardaga, 2005.



Carmen (II) alla Scala di Milano, 1955; regia di Herbert von Karajan, scene e costumi di Ita Maximovna. In scena: Giulietta Simionato (Carmen).

Teresa Berganza, *Carmen* all'Opéra di Parigi, 1980; regia di Piero Faggioni, scene e costumi di Ezio Frigerio. La Berganza esordì a Aix-en-Provence in *Così fan tutte* (Dorabella). Insigne rossiniana (Rosina, Isabella, Cenerentola) e mozartiana (Cherubino, Sesto, Donn'Anna, Zerlina), ha indossato con grande successo i panni di Carmen (la prima volta a Edimburgo, 1977) e di Charlotte (Zurigo, 1979).

gnalare le due versioni curate da Robert Didion²⁸ e da Richard Langham Smith²⁹ – e la creazione per conto della Washington University di St. Louis di un catalogo tematico digitale dell'intero lascito di Bizet sotto la direzione di Hugh Macdonald³⁰ sembrano aver gettato le basi per una tanto auspicata edizione critica completa delle opere dell'autore.

Celebrata unanimemente come vetta insuperata nella tradizione francese dell'*opéra-comique*, *Carmen* ha saputo imporsi fin dal suo apparire per lo straordinario connubio tra un dramma congegnato alla perfezione – e la maggior parte delle efficaci modifiche rispetto alla fonte letteraria furono suggerite da Bizet stesso – e la sua veste musicale così ricca di inventiva melodica, armonica e orchestrale. Nel perfetto bilanciamento tra la potente espressione delle tormentate passioni umane dei protagonisti e i deliziosi tocchi di colore ambientale l'opera rappresenta uno dei rari esempi in ambito operistico di titoli tenuti in grande considerazione tanto dai musicisti quanto dalle platee. Il pericolo di un'attrazione eccessiva verso il capolavoro era però in agguato, e la critica musicologica non ha saputo evitarlo, concentrando le proprie energie su di un unico oggetto di studio e passando pressoché sotto silenzio gran parte della restante produzione musicale del compositore.

Anche se Bizet supervisionò personalmente lo spartito dell'opera dato alle stampe dall'editore parigino Choudens all'indomani della prima rappresentazione, *Carmen* ha sofferto di una lunga tradizione di adattamenti parziali, distorti e del tutto arbitrari. La pubblicazione della partitura curata da Fritz Oeser, se ha avuto l'indubbio merito di impostare per prima i termini della questione, non ha affatto risolto le tante difficoltà esegetiche, dando però il via a un'accesa controversia sviluppatasi fino in anni recenti.³¹ Se la straordinaria fortuna dell'opera non ha potuto che

²⁸ GEORGES BIZET, «Carmen». *Opéra-comique in vier Akten nach der Novelle von Prosper Mérimée von Henri Meilhac und Ludovic Halévy*. Deutsch von Josef Heinzelmann. Kritisch herausgegeben von Robert Didion / *Opéra-comique en quatre actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée par Henri Meilhac et Ludovic Halévy*. Texte établi par Josef Heinzelmann. Édition critique d'après la partition chant et piano arrangée par l'auteur par Robert Didion, Mainz, Schott, 1992; rist. London, Eulenburg, 2003. Lo spartito dell'opera è stato edito dall'editore tedesco nel 2000.

²⁹ GEORGES BIZET, «Carmen». *Opéra-Comique in Four Acts with a Libretto by Henri Meilhac and Ludovic Halévy Based on a Novel by Prosper Mérimée*. Urtext Edition by Richard Langham Smith. English Translation by David Parry / *Opéra-Comique in vier Akten. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy nach Prosper Mérimée*. Urtext-Edition von Richard Langham Smith. Englische Übersetzung von David Parry, London, Hinrichsen-Peters, 1999.

³⁰ Il catalogo è disponibile all'indirizzo: <http://hdwdev.artsci.wustl.edu/bizet/>.

³¹ Per una presentazione del nuovo materiale musicale inserito da Oeser nella sua edizione si legga FRITZ OESER, *Neue entdeckte «Carmen»*, «Musica», XVIII, 1964, pp. 108-114. Critiche favorevoli al musicologo tedesco sono state espresse da KURT HONOLKA, *Die wirkliche «Carmen»*, «Musica», XIX, 1965, pp. 17-18; e da Maurits Sillem (la sua recensione è stata edita in «Musikforschung», XX/2, 1967, pp. 227-229); feroci stroncature, invece, sono arrivate da parte di WINTON DEAN, *The True «Carmen»?*, «Musical Times», CVI/1473, 1965, pp. 846-855; rist. rev. in Id., *Essays on Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 281-300; Id., *The Corruption of «Carmen»*. *The Peril of Pseudo-Musicology*, «Musical Newsletters», IV, 1973, pp. 7-12, 20; e RUDOLF KLEIN, *Eine neue «Carmen»?*, «Österreichische Musikzeitung», XXI/8, 1966, pp. 382-390. Tra gli altri contributi al dibattito basti citare: MICHEL POUPET, *A propos de deux fragments de la partition originale de «Carmen»*, «Revue de musicologie», LXII/1, 1976, pp. 139-143; Id. e LESLEY ALISON WRIGHT, *Correspondance. Autour d'un fragment de la partition originale de «Carmen»*, ivi, LXIV/1, 1978, pp. 109-111; LESLEY ALISON WRIGHT, *A New Source for «Carmen»*, «Nineteenth-Century Music», III/1, 1978, pp. 61-71; MICHEL POUPET, *La controverse des éditions de la partition de «Carmen»*, in *Georges Bizet, «Carmen»*, «L'Avant-Scène Opéra», 26, 1980, pp. 96-99. I criteri editoriali dell'edizione Didion sono stati espressi dagli autori in ROBERT DIDION e JOSEF HEINZELMANN, *Warum eine neue «Carmen»?*, in «Carmen». *Opéra-comique in vier Akten. Libretto nach der Novelle von Prosper Mérimée von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Musik von Georges Bizet. Erstaufführung der neuen kritischen Ausgabe*

generare una messe enorme di recensioni,³² testimonianze personali,³³ analisi critiche,³⁴ vere e proprie conversioni estetiche – celebre è il caso di Friedrich Nietzsche³⁵ –, pari attenzione ha suscitato il deciso carattere ‘ispanico’ della musica (e della protagonista), interpretata da molti evidenziandone i legami con il ricchissimo filone dell’esotismo ottocentesco.³⁶ Più specifici sono in-

von Robert Didion und Josef Heinzelmann, Frankfurt, Oper Frankfurt, 1992, pp. 89-109; mentre per un riepilogo cronologico della questione si legga LESLEY ALISON WRIGHT, *Looking at the Sources and Editions of Bizet's «Carmen»*, in MARY DIBBERN, «Carmen». *A Performance Guide*, Hillsdale, Pendragon, 2000 («Vox Musicae Series», 4), IX-XXI.

³² Per una disamina della ricezione dell’opera in Francia si ricorra nuovamente al lavoro di LESLEY ALISON WRIGHT, «Carmen» and the Critics, in *Tan yin lun yue. Yin yue yan chu yu yin yue yan jiu (Musical Research and Music Practice)*, a cura di Kii-Ming Lo, Taipei, Gao Tan Wen Hua, 2000, pp. 47-97; EAD., *Une critique revisitée. Réflexions sur l'accueil de «Carmen» à Paris en 1883*, in *Musique. Esthétique et société au XIX^e siècle*, a cura di Damien Colas, Florence Gétreau e Malou Haine, Wawre, Mardaga, 2007, pp. 187-198; rist. in EAD., *Rewriting a Reception. Thoughts on «Carmen» in Paris, 1883*, «Journal for Musicological Research», XXVIII/4, 2009, pp. 282-294; Georges Bizet, «Carmen». *Dossier de presse parisienne (1875)*, a cura di Lesley Alison Wright, Weinsberg, Galland, 2001 («Critiques de l’opéra français du XIX^e siècle», 13); la *première* viennese di *Carmen* ha avuto tra i suoi principali estimatori EDUARD HANSLICK, «Carmen» von Georges Bizet, in ID., *Musikalische Stationen (Die Moderne Oper. Zweite Teil)*, Berlin, Hoffmann, 1880, pp. 143-149; mentre la diffusione del lavoro in Italia e Spagna è stata brillantemente tracciata da HERVÉ LACOMBE, *La réception de l’œuvre dramatique de Bizet en Italie. Un exemple de rapport culturel France/Italie entre 1879 et 1890*, «Mélanges de l’École française de Rome. Italie et Méditerranée», CVIII/1, 1996, pp. 171-201; SERGIO VIGLINO, *La fortuna italiana della «Carmen» di Bizet (1879-1900)*, Torino, De Sono/EDT, 2004; ELISABETH KERTESZ e MICHAEL CHRISTOFORIDIS, *Confronting «Carmen» Beyond the Pyrenees. Bizet’s Opera in Madrid (1887-1888)*, «Cambridge Opera Journal», XXI/1, 2008, pp. 79-110.

³³ ANDRÉ e JEAN CHARLOT, *A propos de la ‘millième’ de «Carmen»*. *Coup-d’œil retrospectif*, «L’art du théâtre», v, 1905, pp. 9-16; LUDOVIC HALÉVY, *La millième représentation de «Carmen»*, «Le théâtre», CXLV, 1905, pp. 5-14.

³⁴ Tra le prime ricordiamo: MAX CHOP, *Georges Bizet. «Carmen». Oper in vier Aufzügen*, Leipzig, Reclam, 1907; FRITZ HÜHNE, *Die Oper «Carmen» als ein Typus musikalischer Poetik. Ein Beitrag zur Dramaturgie der französischen Oper*, Greifswald, Bruncken, 1915 («Romanisches Museum. Schriften und Texte zur romanischen Sprach- und Literaturwissenschaft», 3); DORA IMSAN, «Carmen». *Charakter-Entwicklung für die Bühne*, Darmstadt, Falken, 1917; CHARLES GAUDIER, «Carmen» de Bizet. *Étude historique et critique, analyse musicale*, Paris, Mellottée, 1922; REYNALDO HAHN, *Comment interpréter et chanter «Carmen»*, «Conférence. Journal de l’Université des annales», XXI/11, 1926, pp. 499-513; EDGAR ISTELE, *Bizet und «Carmen»*. *Der Künstler und sein Werk*, Stuttgart, Engelhorn, 1927; MARTIN COOPER, «Carmen» by Georges Bizet. *A Study of the Opera*, London, Boosey & Hawkes, 1947; HENRY MALHERBE, «Carmen», Paris, Albin, 1951.

³⁵ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, Leipzig, Naumann, 1888, trad. it. di Ferruccio Masini (*Il caso Wagner. Un problema per amatori di musica*) in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione italiana diretta da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1970, vol. VI, tomo III, pp. 3-50. Incentrati sui rapporti del filosofo tedesco con il capolavoro di Bizet e, più in generale, sulla sua estetica musicale sono poi HUGO DAFFNER, *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets «Carmen»*, Regensburg, Bosse, 1912; JOHN W. KLEIN, *Nietzsche and Bizet*, «The Musical Quarterly», XI/4, 1925, pp. 482-505; FREDERICK L. LOVE, *Nietzsche, Music and Madness*, «Music & Letters», LX/2, 1979, pp. 186-203; FRITZ RECKOW, «Cette musique est méchante, rusée, fataliste!» *Un défi lancé à l’exégèse de «Carmen» de Bizet*, in *Les écrivains français et l’opéra*, a cura di Jean-Paul Capdevielle e Peter-Eckhard Knabe, Köln, DME, 1986, pp. 197-214 («Kölner Schriften zur Romanischen Kultur», 7); KARIN REITTER, *Und noch einmal Carmen. Marginalien zu einem Mythos*, «Österreichische Musikzeitschrift», XLVII/5, 1992, pp. 258-267; GÜNTHER METZ, «Il faut méditerraniser la musique». *Zu Bizets «Carmen»*, in *Musica – Scientia et Ars. Eine Festgabe für Peter Förtig zum 60. Geburtstag*, a cura di Günther Metz, Frankfurt am Main, Lang, 1995, pp. 125-41; GIOVANNI GUANTI, *Nietzsche e la musica*, in ID., *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano, La Nuova Italia, 1999, pp. 346-353; MARTIN LORENZ, *Die Metaphysik-Kritik in Nietzsches Carmen-Rezeption*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

³⁶ JULIEN TIERSOT e THEODORE BAKER, *Bizet and Spanish Music*, «The Musical Quarterly», XIII/4, 1927, pp. 566-581; RAOUL LAPARRA, *Bizet et l’Espagne*, Paris, Delagrave, 1935; RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Zigeuner und Zi-*

vece i contributi dedicati ai rapporti di *Carmen* con le esigenze del realismo musicale – fondamentale è ancora oggi la lettura data da Carl Dahlhaus³⁷ –, con la fonte letteraria,³⁸ oppure con lo straordinario successo del soggetto anche in ambito cinematografico e teatrale;³⁹ da menzionare, infine, sono la monografia curata da Susan McClary,⁴⁰ che seguendo da vicino la corrente dei *Gender Studies* analizza il ruolo dell'eroina (una prostituta emarginata) alla luce della tremenda incidenza sociale della politica coloniale europea, il brillante saggio sulle scene e costumi originali dell'opera firmato da Evan Baker⁴¹ e l'illuminante lettura del personaggio, a cavallo tra letteratura, musica, teatro e psicoanalisi, di Francesco Orlando.⁴²

geunerisches in der Oper des 19. Jahrhunderts, in *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, a cura di Heinz Becker, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 131-159 («Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts», 42); THEODORE BEARDSLEY, *The Spanish Musical Sources of Bizet's «Carmen»*, «Inter-American Music Review», x/2, 1989, pp. 143-146; JAMES PARAKILAS, *The Soldier and the Exotic. Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter*, «The Opera Quarterly», x/1-2, 1994, pp. 33-56, 43-69; JOSÉ F. COLMEIRO, *Exorcising Exoticism. «Carmen» and the Construction of Oriental Spain*, «Comparative Literature», LIV/2, 2002, pp. 127-144; KERRY R. MURPHY, «Carmen». 'Couleur locale' or the Real Thing?, in *Music, Theatre and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, cit., pp. 293-315; RALPH P. LOCKE, *Spanish Local Color in Bizet's «Carmen». Unexplored Borrowings and Transformations*, ivi, pp. 316-360.

³⁷ CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982; trad. it. di Susanna Gozzi (revis. di Lorenzo Bianconi), *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 121-130.

³⁸ JOSEPH-MARC BAILBÉ, *Forme littéraire et intuition lyrique dans «Carmen» de Bizet*, in *Histoire et littérature. Les écrivains et la politique*, a cura di Françoise Joukovsky e Alain Niderst, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 401-413; CHRISTINE RODRIGUEZ, *Les passions du récit a l'opéra. Rhétorique de la transposition dans «Carmen», «Mireille», «Manon»*, Paris, Classiques Garnier, 2009 («Études romantiques et dix-neuviémistes», 3).

³⁹ H. MARSHALL LEICESTER JR., *Discourse and the Film Text. Four Readings of «Carmen»*, «Cambridge Opera Journal», vi/3, 1994, pp. 245-282; *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*, a cura di Kirsten Moller, Inge Stephan e Alexandra Tacke, Köln, Böhlau, 2011 («Literatur – Kultur – Geschlecht. Kleine Reihe», 28).

⁴⁰ SUSAN MCCLARY, *Georges Bizet. «Carmen»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 («Cambridge Opera Handbooks»); trad. it. di Annamaria Cecconi, Milano, Rugginenti, 2007. Della stessa autrice *Paradigm Dissonances. Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism*, «Perspectives of New Music», xxxii/1, 1994, pp. 68-85; ID., *Structures of Identity and Difference in Bizet's «Carmen»*, in *The Work of Opera. Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, a cura di Richard Dellamora e Daniel Fischlin, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 115-129.

⁴¹ EVAN BAKER, *The Scene Designs for the First Performance of «Carmen»*, «Nineteenth-Century Music», xiii/3, 1990, pp. 230-242.

⁴² FRANCESCO ORLANDO, *Se fuggi inseguo, se inseguì fuggo*, in «Carmen». *Georges Bizet*, a cura di Franco Manfriani, Bologna, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Pendragon, 2008, pp. 194-211 (programma di sala).



Carmen (iv.1) a Londra, English National Opera, 1986; regia di David Pountney, scene e costumi di Maria Bjornson. In scena: Ethna Robinson (Mercédès), Sally Burgess (Carmen), Vivian Tierney (Frasquita).

Carmen (i.4) all'Opera di San Francisco, 1991; allestimento di Jean-Pierre Ponnelle.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Sonzogno porta *Carmen* alla Fenice

I primi anni Ottanta al Teatro La Fenice di Venezia sono magri. Uno scossone all'apatica dirigenza del teatro di allora viene dall'esecuzione integrale del *Ring des Nibelungen* di Richard Wagner in lingua originale nell'aprile 1883, a distanza di due mesi dalla morte del compositore a Ca' Vendramin Calergi, e di quattro da quella vigilia di Natale in cui lo stesso Wagner, alla guida dell'orchestra formata da insegnanti e allievi del locale Liceo Società Musicale Benedetto Marcello, aveva dedicato a Cosima Liszt, sua sposa, l'esecuzione in Sala Apollinea Grande della giovanile Sinfonia in Do maggiore, donando all'Istituto la bacchetta direttoriale.

Nella stagione 1885-1886 la programmazione della Fenice riprende un po' quota: l'impresario Piontelli propone l'*Aida* e a seguire *Le Villi* di Puccini, a poco più di un anno dalla prima rappresentazione della versione in due atti. Un punto focale è dato dall'allestimento del ballo *Excelsior*, vera e propria celebrazione del dinamismo *fin de siècle*, il cui gradimento è ampiamente testimoniato da oltre trenta recite, insieme alle opere della stagione (opportunamente scorciato). La conclusione della stagione coincide con la ripresa di *Marion Delorme* di Ponchielli (a meno di un anno dal debutto) e con la *première* di *Leonora*, «azione romantica» di Angelo Zanardini per la musica di Gian Raimondo Serponti. La stagione di carnevale e quaresima del 1886-1887 è di nuovo appaltata a Piontelli: *Mefistofele* apre e piace, a differenza di *Lucia di Lammermoor*, *Tannhäuser* convince, mentre è da dimenticare sia la novità assoluta di *Re Nala*, «opera-ballo» di Vincenzo Valle per la musica di Antonio Smareglia, sia la novità per Venezia della *Edmea* di Catalani, proveniente dalla Scala che la aveva tenuta a battesimo proprio un anno prima. Nella stagione di primavera 1887 Piontelli e Corti propongono ai veneziani la ripresa di due cavalli di battaglia operistici: la sempre vitalissima *Gioconda* riappare ancora una volta sulle scene della città nella quale la sua trama è ambientata, e viene allestito anche l'*Otello* verdiano, fresco fresco dalla prima assoluta: dieci recite dopo tre soli mesi dal battesimo scaligero.

La stagione di carnevale e quaresima 1888-1889 segna finalmente il debutto lagunare di *Carmen*. Alla convocazione ordinaria del 12 agosto 1888 la Nobile Società Proprietaria è forte di cinquantacinque proprietari, i cui nomi rappresentano ancora la classe dirigente di Venezia; in molti casi troviamo testimonianza della storia stessa della città: Marcello, Giustiniani, Valmarana, Pisani, Papadopoli, Albrizzi, Gritti, Michiel, Labia, Mocenigo, Grimani, Bembo, Venier... Ma ci sono anche altre nobili presenze in questa lista, a partire per esempio dagli eredi degli Esterházy, discendenti dei protettori di Haydn. Accanto a questi nomi troviamo anche i nuovi rappresentanti della ricchezza borghese: sono numerosi gli esponenti delle famiglie emergenti Levi, Vivante, Coen, tutti fortemente attivi nell'azionariato commerciale, ferroviario e dei trasporti in genere. Al primo punto dell'ordine del giorno è la «Comunicazione della direzione relativa alle pratiche fatte per ottenere il concorso comunale per lo spettacolo della stagione 1888-1889 a tenore della deliberazione sociale 5 gennaio 1888». Accanto al presidente dell'assemblea Giuseppe Valmarana, in una carica esistente da poco nella struttura della società, figurano il direttore agli spettacoli Leo-



Carmen (iv.2) al Teatro La Fenice di Venezia, 1939; regia di Marcello Govoni, scene di Donatello Bianchini (allestimento del Maggio Musicale Fiorentino). In scena: Paolo Civil (Don José), Gianna Pederzini (Carmen). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Carmen (iv.2) a Venezia, Campo S. Angelo (allestimento del Teatro La Fenice), 1945; regia di Augusto Cardì. In scena: Giovanni Voyer (don José), Cloe Elmo (Carmen). Archivio storico del Teatro La Fenice.

nardo Labia, il direttore anziano e cassiere Giovanni Lazzari, il direttore all'economia Giuseppe Fornoni:

Visto avere la spereienza dell'anno 1887 addimostro che colla dote massima di cui possiamo disporre, ad onta di bandito concorso non si furono presentati progetti accettabili di spettacolo, la Società Proprietaria del Teatro La Fenice fin d'ora dispone una dote di 70 mila in denaro, oltre l'uso dei palchi disponibili di terzo ordine e del loggione, per un conveniente spettacolo di Opera Ballo da darsi nel teatro stesso nella stagione di Carnevale Quaresima 1888-1889, purché il Municipio concorra con altra somma, così che si possa raggiungere lo scopo di aprire il massimo teatro per quell'epoca con spettacolo decoroso.¹

Considerato lo scarso interesse degli impresari per una dote considerata modesta, che già aveva portato all'impossibilità di realizzare una stagione 1887-1888, la presidenza sonda come di consueto numerosi possibili concorrenti, andando talvolta ben oltre i limiti imposti dalla gara di appalto: se gli aspiranti sono pochi si provvede a sollecitare anche chi non sembra voler concorrere. Tra questi sicuramente risultano i fratelli Corti che, pressati dalla direzione, presentano un progetto per «non meno di 34 recite, per rappresentarvi tre opere cioè *Carmen*, *Pescatori* ed *Otello* nonché un ballo grande».² Balza agli occhi l'incomprensione: trentaquattro recite risultano essere la media di una stagione di minor rilievo, come quella di primavera, mentre per carnevale e quaresima si ambirebbe (come nel passato) a varare almeno una cinquantina di serate. La riformulazione del piano porta con sé però anche alcune richieste particolari, come quella di ottenere direttamente la nomina. Oltre a questa procedura, francamente difficile da accettare, l'ostacolo del tutto inaffrontabile è dato dall'entità della dote, che supera di gran lunga la proposta veneziana: si tratta di ben 140.000 lire

per un numero di 45 rappresentazioni cominciando col 26 dicembre 1888. Si rappresenterebbero quattro opere, due delle quali desiderate dalla cittadinanza *Carmen* e *Pescatori di perle* opere-ballo. Le altre due, una grandiosa di repertorio e l'altra nuova per le scene di Venezia, da destinarsi di comune accordo con questa Direzione, come potrebbe essere la *Salambo* di Mazza, *La regina di Saba* di Goldmark, il *Tristano e Isotta* di Wagner recenti novità. Oltre le quattro opere si darà un ballo grande del coreografo cav. Manzotti ridotto appositamente per le scene di Venezia.³

A questo punto è praticamente obbligatorio sciogliere le riserve per evitare il rischio di rimanere come l'asino di Buridano: l'unica proposta che vanta una concretezza apprezzabile è quella di Sonzogno, impresario-editore rivale di Ricordi, personalità sempre più emergente nel sistema produttivo italiano. Il suo progetto è il più praticabile, anche se i giudizi dei consulenti della dirigenza veneziana sono spesso *tranchant*:

Le confermo il mio telegramma d'oggi. Sonzogno è un originale ammalato ed ella comprenderà che per [...] un essere di tal natura bisogna proprio adoperare tutta la pazienza possibile. Dall'intervista che ebbi con lui ho capito l'uomo; l'ambizione predomina in lui e si tiene, anzi vuole non essere calcolato impresario di mestiere ma l'editore che per sue viste particolari assume l'appalto della Fenice.⁴

Nonostante il parere scoraggiante la proposta di Sonzogno appare comunque consona, oltre che disperatamente solitaria: si arriva quindi a stendere il tradizionale contratto di appalto, pe-

¹ Verbale della seduta del 12 agosto 1888, Archivio storico del Teatro La Fenice, Processi verbali, busta n. 60.

² Proposta dei Fratelli Corti del 14 febbraio 1888, *ivi*, Buste spettacoli, n. 477.

³ Proposta dei Fratelli Corti del 1 marzo 1888, *ivi*.

⁴ Giuseppe Zoppetti, impresario del teatro Costanzi di Roma al direttore agli spettacoli, in data 21 novembre 1888, *ivi*.

raltro privo – come spesso accade – di alcuni dettagli che oggi paiono indispensabili e che allora erano dovuti alla concitazione con la quale si chiudono gli accordi:

Il signor Edoardo Sonzogno assume l'appalto degli spettacoli da prodursi nel Teatro La Fenice in Venezia, durante la stagione di carnevale quaresima 1888-1889 obbligandosi di dare non meno di n. 45 rappresentazioni, cioè fino al 15 marzo circa [...] colle seguenti opere:

Carmen del M° Bizet, *Ugonotti* del M° Meyerbeer, *Amleto* del M° Thomas e *Orfeo* del M° Gluch e non meno di due opere di repertorio da destinarsi. [...]

La stagione verrà inaugurata coll'opera *Carmen* del M° Bizet il giorno 26 dicembre 1888. La compagnia di canto sarà composta dagli artisti già scritturati e cioè le signore Litwine Felia primo soprano dramm. Calvé Emma sopr. leggero per recite dell'*Amleto*, Hastreiter Elena per recite dell'*Orfeo*, De Vita Estella per la *Carmen* e altre Boronat Elena sopr. legg. Nevada Emma per recita straord. di opera da destinarsi.

Signori Anton Andrea, Bertini Tobia tenori, o l'uno o l'altro. Bortolomasi Francesco, Magini Colletti, baritono o l'uno o l'altro, Cherubini Enrico basso o altro primo basso preferibilmente possibile Navarrini. Kaschmann Giuseppe baritono per l'*Amleto*. Oltre a tutti gli altri artisti di spalla e comprimari occorrenti.⁵

L'incompletezza del cartellone spinge alcune settimane più tardi il presidente della Fenice a lamentarsi, sollecitando notizie certe e definitive che valgano a completare la proposta da rivolgere al pubblico, e per dare luogo anche al regolare svolgimento della stagione.⁶ Il giorno della prima la stampa locale propone ai propri lettori alcune pagine che descrivono l'opera nelle sue linee essenziali e che possono servire, nell'ottica di una reciproca convenienza raramente interrotta, a stimolare le presenze a teatro:

La musica della *Carmen*, in gran parte originale, è tutta bella, elegante e ricca d'ispirazioni fresche, fluenti, simpatiche, melodiosissime, e di frasi drammatiche espressive, efficaci, vere e talora potenti. Lo strumentale è eletto, nudrito sempre, e in qualche punto veramente delizioso per combinazioni armoniche del più vago effetto. Spesso con pochi o con strani mezzi il maestro seppe ottenere insperati effetti; e questo, più che altro, fa prova del suo poderoso ingegno e del vasto suo sapere: perché, ad esempio, il tema del preludio dell'atto secondo, nel quale egli seppe cavare un motivo di carattere marziale, bene appropriato, affidandolo al fagotto, al clarinetto ed al flauto, presentato pure con questo strano connubio di strumenti è cosa bella, fina e caratteristica. Costituisce un vero *tour de force*, e non è facile certo trovare chi possa prendersi di questi gusti e sappia e possa riuscirvi.⁷

Pur elogiando la felice decisione di programmare l'opera a Venezia, la recensione che compare il giorno successivo avanza però qualche riserva su alcune delle parti vocali; intendiamoci, la maggior parte degli interpreti convince il pubblico:

Estella De Vita, Carmen, ha voce bella e sicura; canta assai bene, ed agisce con talento e con misura, e piacque. Il tenore cav. Anton ha migliorato assai da allora che fu qui alla Fenice nel 1880; ma ci sembra ch'egli voglia spesso far troppa pompa di voce, della quale un uso più misurato ed avveduto farebbe tanto bene a lui e a tutti. Nella *Carmen* vi sono canti, frasi, accenti che esigono delicatezza di colorito, e se questo manca, o non è giusto, l'effetto è rovinato. La Michaela ha una interprete eccellente nella sig. Butti, la quale affronta sicura e serena le difficoltà della parte, che è di vero soprano e quindi acutissima, e col talento sa trasfondere nell'accento e nell'azione il carattere dolce e soave del personaggio.

⁵ Contratto di appalto, ivi.

⁶ «A base del contratto, o per esso dello stabilito 22 nov. 88 la prego di voler proporre al più presto il nome del baritono, il quale sostituirà il proposto tenore dramm.o in luogo del Masfero e assicurare la direzione intorno alla conferma del basso sig. Navarrino» (il presidente conte Labia a Sonzogno in data 5 dicembre 1888, ivi).

⁷ «La gazzetta di Venezia», 26 dicembre 1888.



Renata Scotto (Micaëla) e Franco Corelli (Don José) in *Carmen* a Venezia, Teatro La Fenice, 1956; regia di Riccardo Moresco, bozzetti di Bruno Montonati, coreografia di Nives Poli. Corelli (1921-2003) partecipò alla prima rappresentazione italiana (Maggio Musicale Fiorentino, 1954) di *Agnes von Hohenstaufen* (Enrico di Braunschweig) di Spontini. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Chi invece non convince affatto è il baritono, che pure viene trattato con simpatia dal quotidiano vista la sua consuetudine con la Fenice:

Non corrispose il baritono Moriami, Escamillo, quantunque cara e vecchia conoscenza dei veneziani; e diciamo vecchia perché ci rammentiamo di averlo udito, oltre che nel 1874 alla Fenice, anche molti anni prima nella *Traviata* e ci pare anche nella *Borgia*, in un altro dei nostri teatri. Il Moriami doveva però essere indisposto, perché un artista del suo valore non può sgarrare così nella intonazione se non allora che è costretto a farlo per indisposizione; e dei suoni falsi siamo certi che se ne accorgesse ieri prima il Moriami che il pubblico.

Dello scacco d'ieri una gran parte va quindi attribuita al baritono, o all'indisposizione del baritono; ma vi era anche tant'altro che non era fatto certamente per piacere: per esempio il vestiario indecente delle comparse; i ballabili messi in iscena poveramente e contro ogni tentazione...

Vi furono applausi qua e là – i più caldi e sinceri toccarono ai fanciulli nel coro del cambiamento di guardia – ma vi furono anche dei segni, prima sommessi e poscia clamorosi, anche troppo, di malcontento. Quindi, riassumendo, fu un insuccesso, ma ci pare però che vi siano elementi tali che consiglino ad affrontare quei mutamenti e quelle migliorie che sono sufficienti a salvare lo spettacolo, almeno per quel tempo che basta a mettere in iscena una seconda opera. [...]

L'orchestra, malgrado che lo spettacolo sino dall'atto secondo accennasse ad avariarsi se non a naufragare del tutto, suonò egregiamente, e questo fa onore al maestro Bimboni ed ai professori tutti. Anche i cori, diretti dal maestro R. Carcano ci parvero nel complesso lodevolissimi. Il teatro era assai bello [...]. Questa sera sosterrà la parte di Escamillo il baritono Cesare Bacchetta, pregevole artista che ha cantato con onore lo scorso autunno al Rossini nel *Nabucco* e nei *Puritani*. Il Bacchetta ha voce facile, limpida ed estesa, per cui la parte di Escamillo dovrebbe stargli bene.⁸

Evidentemente i difetti emersi nella prima esecuzione vennero rapidamente superati, dal momento che non solo si proseguì con la stessa opera (e non certo per guadagnare il tempo per mettere in scena *Gli Ugonotti*) mettendo assieme sette recite consecutive fino al 6 gennaio, ma dopo la proposta del capolavoro di Meyerbeer e degli altri titoli della stagione *Carmen* fu ripresa il 20 e il 28 febbraio e il 4 marzo, ultima recita della serie, che concluse le repliche in bellezza alla consolante presenza di più di seicento persone.

Il bilancio della stagione è positivo, come si può vedere in questo prospetto riassuntivo (gli incassi sono espressi in lire di allora):

	incasso	recite	media	picco (alla recita	n.)
<i>Carmen</i>	12.447	10	1.245	3.080	1
<i>Gli Ugonotti</i>	27.618	15	1.841	3.397	3
<i>La sonnambula</i>	2.830	2	1.415	1.887	1
<i>Amleto</i>	31.043	9	3.450	3.395	4
<i>I pescatori di perle</i>	10.222	6	1.704	2.367	6
<i>Orfeo ed Euridice</i>	3.265	1			
<i>Mignon</i>	3.398	3	1.133	1.692	1
totali	90.825	46	1932		

È proprio una stagione particolare anche per il teatro forse più esterofilo d'Italia: a parte *La sonnambula*, si vedono quattro titoli di autori francesi, uno di un tedesco (anche se composto in origine in italiano e arrivato via Parigi nella revisione di Berlioz), e uno di un compositore cosmopolita come Giacomo Meyerbeer, condiviso fra i tre paesi che in qualche modo interagiscono nella sua vita e nella storia artistica. L'insieme della stagione è veramente confortante: sono ben 90.825 le lire che entrano in cassa dal botteghino, una cifra largamente superiore anche alle più rosee previsioni del momento, a riprova dell'eccellente lavoro realizzato da Sonzogno.

⁸ «La gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1888.

Carmen al Teatro La Fenice

opéra-comique in quattro atti di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, musica di Georges Bizet; ordine dei personaggi: 1. Carmen 2. Micaëla 3. Frasquita 4. Mercédès 5. Don José 6. Escamillo 7. Il Dancaïro 8. Il Remendado 9. Zuniga 10. Moralès. Salvo altra indicazione, l'opera è data in italiano con i recitativi di Ernest Guiraud.

1888-1889 – Stagione di carnevale-quaresima

«opera-ballo», 26 dicembre 1888 (10 recite).

1. Estella De Vita 2. Giuseppina Buti 3. Delfina Battaglia (Bice Folchini) 4. Polissena Betti 5. Andrea Anton 6. Gustavo Moriani (Cesare Bacchetta, Francesco Bortolamasi) 7. Enrico Giordani (Pietro Segato) 8. Giovanni Arrigoni 9. Alberto Sangiorgi (Raffaele Terzi) 10. Gioacchino Gigli – M° conc. e dir. d'orch.: Oreste Bimboni; M° del coro: Raffaele Carcano; forn. scene: Maule e Sormani; cost.: Luigi Zamperoni; cor. Giuseppe Conti.

1906-1907 – Stagione di carnevale

«dramma lirico», 26 gennaio 1907 (8 recite).*

1. Blanca Lavin 2. Amina Matini (Tezza) 3. Alfonsina Rolando 4. Elvira Lucca 5. José Palet 6. Antonio Magini Coletti (Favaron) 7. Silvio Rambaldelli 8. Luigi Penso Boldrini 9. Vito Damacco 10. Vittorio Trevisan – M° conc.: Tullio Serafin (Baldi Zenoni); m° coro: Vittore Veneziani.

* Aggiunte al IV atto danze di Bizet tratte dalle musiche di scena per *L'arlésienne* di Daudet (Farandola e Bolero) e dalla *Jolie fille de Perth* (Danza boema).

1912-1913 – Stagione di carnevale-quaresima

«opera», 28 dicembre 1912 (10 recite).

1. Concetta Supervia (Giuseppina Bonetti) 2. Sara Fidelia Solari 3. Rina Frigerio 4. Elvira Lucca 5. Bernardo De Muro (Bindo Gasparini) 6. Mariano Stabile (Mattia Morro) 7. Vincenzo Montanari 8. Palmiro Domenichetti 9. Ruggero Galli 10. Vincenzo Montanari – M° conc.: Baldi Zenoni; m° coro: Vittore Veneziani; scen.: Costantino Magni; cor. e dir. scena: Armando Beruccini

1921 – Stagione d'autunno

«opera-ballo», 1 novembre 1921 (3 recite).

1. Giuseppina Zinetti 2. Lilliana Lorma 3. Emma Cavalli 4. Elvira Ravelli 5. Miguel Fleta 6. Aristide Baracchi 7. Arturo Morselli 8. Carlo Gislon 9. Carlo Scattola 10. Arturo Morselli – M° conc.: Antonio Guarnieri; m° coro: Everardo Bernardelli; forn. scen.: Ditta Sormani.

1923 – Stagione d'autunno

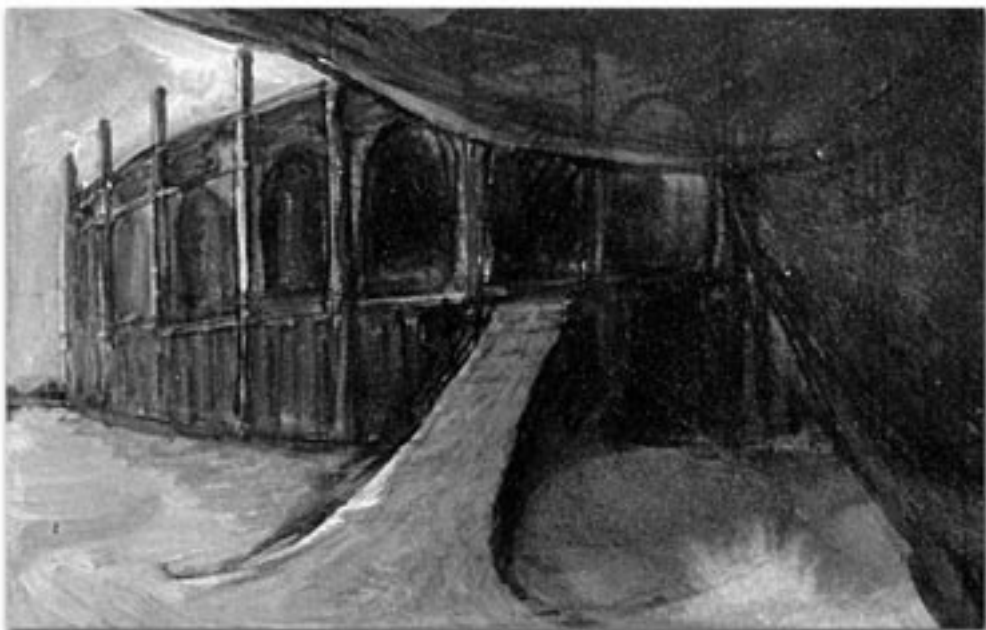
«dramma lirico», 4 novembre 1923 (5 recite).

1. Maria Gay Zenatello 2. Adina Tempesta 3. Luisa Cecchetti (Clara De Ry) 4. Elvira Ravelli 5. Giovanni Zenatello 6. Sante Giorgi 7. Angelo Zoni (Luigi Sardi) 8. Gualtiero Favi 9. Abele Carnevali 10. Angelo Zoni (Luigi Sardi) – M° conc.: Icilio Nini Bellucci; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. messa in scena: Mario Villa; m° del ballo: G. Sciantarelli.

1939 – Stagione lirica dell'anno XVII

«dramma lirico», 11 gennaio 1939 (4 recite).

1. Gianna Pederzini 2. Maria Laurenti 3. Maria Concetta Zama 4. Natalia Nicolini 5. Paolo Civil 6. Benvenuto Franci 7. Piero Passarotti 8. Luigi Nardi 9. Mattia Sassanelli 10. Piero Zennaro – M° conc.: Vittorio Gui; M° coro: Sante Zanon; reg.: Marcello Govoni; scen.: Donatello Bianchini; cor. Carletto Thieben; all. del Maggio Musicale Fiorentino.



Carmen (III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1967; regia di Luciana Novaro, scene di Mischa Scandella, coreografia di Rafael de Cordova. Archivio storico del Teatro La Fenice

Pier Luigi Pizzi, bozzetto scenico (IV) per *Carmen* al Teatro La Fenice di Venezia, 1971; regia di Luca Ronconi, coreografia di Luisillo.

1943-1944 – *Stagione lirico sinfonica di primavera*

«dramma lirico», 8 aprile 1944 (3 recite).

1. Gianna Pederzini (Cloe Elmo) 2. Clara Petrella 3. Nerina Ferrari 4. Liana Avogadro 5. Giuseppe Momo 6. Carlo Tagliabue 7. Pasquale Lombardo 8. Fernando Alfieri 9. Camillo Righini 10. Pasquale Lombardo - M° conc.: Giuseppe Del Campo; m° coro: Sante Zanon; reg.: Corrado Pavolini; scen.: Bruno Montonati; cor.: Rosa Piovella Ansaldo.

1945 – *Stagione lirica*. Campo S. Angelo

28 luglio 1945 (3 recite).

1. Cloe Elmo 2. Lina Riccoboni 3. Nerina Ferrari 4. Gabriella Galli 5. Giovanni Voyer 6. Luigi Borgonovo 7. Pasquale Lombardo 8. Sante Messina 9. Pietro Zennaro (Eraldo Coda) 10. Alessandro Pellegrini - M° conc.: Antonino Votto; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì.

1948-1949 – *Stagione lirica di carnevale*

«dramma lirico», 30 dicembre 1948 (3 recite).

1. Giulietta Simionato 2. Grazia Calaresu 3. Eugenia Vajani 4. Mafalda Masini 5. Mario Del Monaco 6. Raffaele De Falchi 7. Aristide Baracchi 8. Sante Messina 9. Silvio Maionica 10. Danilo Franchi - M° conc.: Tullio Serafin; m° coro: Sante Zanon; reg.: Aldo Mirabella Vassallo; cor.: Rosa Piovella Ansaldo.

1955-1956 – *Stagione lirica invernale*

«dramma lirico», 2 febbraio 1956 (4 recite).

1. Giulietta Simionato 2. Renata Scotto 3. Loretta Di Lelio 4. Clara Betner 5. Franco Corelli 6. Gian Giacomo Guelfi 7. Uberto Scaglione 8. Adelio Zagonara 9. Alessandro Maddalena 10. Giorgio Giorgetti - M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Riccardo Moresco; bozz.: Bruno Montonati; real. luci: Pierantonio Fabris; cor.: Nives Poli.

1958 – *Manifestazioni liriche della stagione turistica 1958*. Teatro Verde, Isola di San Giorgio

19 giugno 1958 (2 recite).

1. Giulietta Simionato 2. Renata Scotto 5. Umberto Borsò 6. Gian Giacomo Guelfi 9. Alessandro Maddalena - M° conc.: Angelo Questa; M° coro: Sante Zanon; reg.: Enrico Frigerio; cor.: Ria Legnani.

1962 – *Stagione lirica di primavera*

«dramma lirico», 17 giugno 1962 (5 recite).

1. Fiorenza Cossotto 2. Edda Vincenzi 3. Adalina Grigolato 4. Maja Zingerle 5. Franco Corelli (Aldo Botton) 6. Mario Sereni (Juan Carlos Gebelin) 7. Virgilio Carbonari 8. Mario Guggia 9. Antonio Cassinelli 10. Giuseppe Morresi - M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Sandro Bolchi; scen.: Mischa Scandella; real. luci: Pierantonio Fabris; cor.: Pilar Lopez; Balletto spagnolo di Pilar Lopez.

1966-1967 – *Stagione lirica invernale*

«dramma lirico», 4 marzo 1967 (4 recite).

1. Adriana Lazzarini 2. Maria Chiara 3. Rosetta Pizzo 4. Silvana Padoan 5. Gastone Limarilli 6. Domenico Trimarchi 7. Alberto Carusi 8. Mario Guggia 9. Angelo Nosotti 10. Paolo Cesari (Bruno Grella) - M° conc.: Mario Rossi; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Luciana Novaro; bozz.: Mischa Scandella; cor.: Rafael de Cordova; Balletto spagnolo di Rafael de Cordova.



Carmen (i.7) al Teatro La Fenice di Venezia, 1978; regia di Ugo Tessitore, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, coreografia di Amedeo Amodio. In scena: Giorgio Casellato Lamberti (Don José), Mariella Devia (Micaëla). La Devia ha partecipato alla prima assoluta di *Napoli milionaria* (Maria Rosaria) di Nino Rota. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Carmen (i.2) a Venezia (PalaFenice al Tronchetto), 1997; regia, scene e costumi di Hugo de Ana, coreografia di Leda Lojodice (allestimento del Teatro Carlo Felice di Genova). In scena: i Piccoli Cantori Veneziani diretti da Mara Bortolato (Choeur des gamins). Archivio storico del Teatro La Fenice.

1970-1971 – *Stagione lirica*

«dramma lirico», 22 aprile 1971 (6 recite).

1. Fiorenza Cossotto 2. Maria Chiara 3. Marisa Salimbeni 4. Anita Caminada 5. Mario Del Monaco (Pier Miranda Ferraro) 6. Renato Bruson 7. Alberto Carusi 8. Florindo Andreolli 9. Alessandro Maddalena 10. Giorgio Zancanaro – M° conc.: Peter Maag; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Luca Ronconi; scen. e cost.: Pier Luigi Pizzi; cor.: Luisillo; Balletto spagnolo di Luisillo.

1977-1978 – *Opera balletto*

«dramma lirico», 18 luglio 1978 (8 recite).

1. Viorica Cortez (Carmen Gonzales) 2. Mariella Devia 3. Scilly Fortunato 4. Anita Caminada 5. Giorgio Casellato Lamberti (Nunzio Todisco) 6. Mario Sereni 7. Paolo Cesari 8. Florindo Andreolli 9. Giovanni Antonini (Renzo Stevanato) 10. Franco Boscolo – M° conc.: Jean-Pierre Marty; m° coro: Aldo Danieli; m° vv bianche: Davide Liani; reg.: Ugo Tessitore; scen. e cost.: Pier Luigi Pizzi; cor.: Amedeo Amodio.

1996-1997 – *Stagione di lirica e balletto Venezia, PalaFenice al Tronchetto*

«opéra-comique» (in francese, con i dialoghi parlati), 21 giugno 1997 (8 recite).

1. Luciana D'Intino (Graciela Alperyn) 2. Patrizia Pace (Andrea Dankova) 3. Gaëlle Mechaly (Patrizia Bicciré) 4. Annie Vavrille (Paola Pellicciari) 5. Alberto Cupido (Fernando Del Valle, Mario Malagnini) 6. Giorgio Surian (Marc Barrard) 7. Paolo Maria Orecchia (Armando Gabba) 8. Enrico Cossutta (Antonio Feltracco) 9. Francesco Musinu (Luciano Leoni) 10. Roberto Accurso (Mattia Nicolini) – M° conc.: Isaac Karabtshevsky; m° coro: Giovanni Andreoli; reg., scene e cost.: Hugo de Ana; light designer: Vinicio Cheli; cor.: Leda Lojodice; Piccoli Cantori Veneziani, dir. Mara Bortolato; all.: Teatro Carlo Felice di Genova.

Carmen in *tournée* col Teatro La Fenice1966 – *Tournée al Cairo*

«dramma lirico», Il Cairo, Teatro dell'opera, 6 marzo 1966 (3 recite).

1. Joyce Blackham 2. Orietta Moscucci 3. Milly Mascaro 4. Rita Bezzi Breda 5. Umberto Borso 6. Franco Mioli 7. Bruno Grella 8. Pietro Di Vietri 9. Umberto Frisaldi 10. Franco Taino – M° conc.: Danilo Belardinelli; m° coro: Adriano Corsi; reg.: Renzo Frusca; cor.: Filippo Morucci; coro e orch. dell'Opera del Cairo.

Biografie

OMER MEIR WELLBER

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato nel 1981 in Israele, inizia a cinque anni lo studio del pianoforte e della fisarmonica e a dieci quello della composizione con Tania Teler e Michael Wolpe. Nel 1999 si diploma in composizione al Beer Sheva Conservatory, e da allora la sua musica è suonata in Israele e all'estero (si ricordano in particolare la Suite per fagotto clarinetto ed archi, il Concerto per pianoforte, il Concerto per mandolino, il Concerto per viola, la Musica per dieci strumenti, il Quintetto *The Last Leaf* e il Trio con pianoforte e fisarmonica). Diplomatosi in direzione d'orchestra con Eugene Zirlin e Mendi Rodan alla Jerusalem Music Academy, si esibisce con la Israeli Sinfonietta, la Israel Chamber Orchestra, la Jerusalem Symphony Orchestra, la Haifa Symphony Orchestra, la Israel Symphony Orchestra di Rishon Le'Zion e la Raanana Symphonette (di cui è direttore stabile), dirigendo fra l'altro una decina di prime assolute di musica contemporanea israeliana. Dal 2005 è presente regolarmente alla Israeli Opera di Tel Aviv dove ha diretto *Così fan tutte*, *L'elisir d'amore*, *Il trovatore*, *La traviata*, *La forza del destino*, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *La Gioconda*. Assistente per due anni di Daniel Barenboim alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino e alla Scala di Milano, dal 2008 ha diretto *Aida* a Padova e Tel Aviv (con l'Orchestra della Scala), *Carmen*, *Tosca* e *La traviata* alla Staatsoper di Berlino, *Salome* al Saito Kinen Festival di Matsumoto, *Daphne* alla Semperoper di Dresda, *Tosca* e *Aida* alla Scala, *Rigoletto* e *La traviata* alle Wiener Festwochen, *Tosca* a Palermo e concerti sinfonici a Valencia, al Maggio Musicale Fiorentino, alla Fenice di Venezia, con l'Orchestre de Paris, la Filarmonica della Scala, la Israel Philharmonic Orchestra, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, la hr-Sinfonieorchester di Francoforte. Dal 2011 è direttore musicale del Palau de les Arts di Valencia dove ha diretto *Aida*, *Evgenij Onegin*, *L'elisir d'amore*, *Boris Godunov*, *La vida breve*, *El amor brujo* e *Tosca*.

CARLO GOLDSTEIN

Direttore d'orchestra. Dopo la vittoria nel 2009 dell'International Conducting Competition di Graz, ha iniziato un'intensa attività in Italia e all'estero. In questa stagione ha diretto *Boris Godunov* al Palau de les Arts di Valencia, *Così fan tutte* a San Pietroburgo, il Concerto di Capodanno del Teatro Verdi di Trieste, l'Orchestra dell'Ente lirico di Sassari, quella del Maggio Musicale Fiorentino in *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn e inoltre l'Orchestra Regionale Toscana e l'Orchestra di Padova e del Veneto. Altre orchestre dirette nelle ultime stagioni: la Filarmonica di Tomsk, la Filarmonica di Omsk, l'Orchestra da camera di Arkhangelsk e la Filarmonica di Murmansk in Russia; i Berlin Chamber Soloists e la Raanana Symphonette di Tel Aviv. In Italia MDI Ensemble, Divertimento Ensemble e Gli Archi del Cherubino dell'Aquila. Il canale Sky Classica ha realizzato su di lui una puntata nella serie *Notevoli*, dedicata ai giovani talenti italiani.

CALIXTO BIEITO

Regista. Nato nel 1963 a Miranda de Ebro in Spagna, studia filologia ispanica e storia dell'arte all'Università di Barcellona, interpretazione alla Scuola d'arte drammatica di Tarragona e regia all'Istituto del teatro di Barcellona, e segue corsi con Dench, Cox, Myers, Grotowsky, Brook, Strehler, Bergman e Wajda. Direttore artistico del Teatre Romea di Barcellona dal 1999 al 2011 e del FACYL di Salamanca nel 2010-2011, dal luglio 2011 è direttore artistico del Barcelona Internacional Teatre (BIT). Ha vinto numerosi premi, tra cui The Irish Times-ESB Theatre Award 2000, Premio dei registi spagnoli 2000, Herald Archangel Award 2003, European Culture Award 2009, Premi Ciutat de Barcelona 2010, Premio Abbiati 2011 (per *Carmen*). Come regista di prosa, è attivo dal 1997 in ambito internazionale (Edimburgo, Londra, Birmingham, Dublino, Salisbury, Mannheim, Friburgo, Oslo, Bergen, New York, Chicago, Buenos Aires) con acclamate produzioni multilingui dei classici spagnoli (*La vida es sueño* e *El gran teatro del mundo* di Calderón de la Barca, *Comedias bárbaras* di Valle Inclán, *La Celestina* di Rojas), di Shakespeare (*Macbeth*, *Hamlet*), Ibsen (*Brand*), Wedekind (*Lulu*), Tennessee Williams (*Camino Real*). Con il Teatro Romea ha messo in scena, a Barcellona e in tournée in Europa, *L'opera da tre soldi* di Brecht/Weill, *King Lear* di Shakespeare, *Peer Gynt* di Ibsen, *Plataforma* da Houellebecq, *Tirant lo blanc* da Martorell, *Don Carlos* di Schiller, *Desaparecer* da Poe. In ambito lirico, dopo *Il mondo della luna* di Haydn a Maastricht nel 1999, ha firmato la regia di lavori di Bizet (*Carmen*), Gluck (*Armida*), Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), Beethoven (*Fidelio*), Verdi (*Macbeth*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Don Carlo*, *Aida*), Puccini (*Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*), Wagner (*Der fliegende Holländer*, *Parsifal*), Falla (*La vida breve*), Berg (*Wozzeck*, *Lulu*), Ligeti (*Le Grand Macabre*) nei principali teatri europei (Barcellona, Madrid, Anversa, Copenaghen, Londra, Cardiff, Edimburgo, Dublino, Berlino, Francoforte, Stoccarda, Monaco, Hannover, Friburgo, Basilea, Palermo).

ALFONS FLORES

Scenografo. Inizia la carriera professionale con il Grup d'Acció Teatral di Barcellona, del quale è membro fondatore. Ha lavorato con registi quali Calixto Bieito, Mario Gas, Ferran Madico, Joan Lluís Bozzo, Josep Maria Mestres, Carlos Wagner, Stephan Maerki, Joan Anton Rechi e, recentemente, Alex Ollé e Carlus Padrissa della Fura dels Baus. Ha lavorato in teatri quali Teatre Nacional de Catalunya, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, English National Opera, La Monnaie di Bruxelles, Colón di Buenos Aires, Opera di Stoccarda, Opera di Basilea, Festival di Edimburgo. Ha firmato le scene di produzioni quali *La casa de Bernarda Alba* di García Lorca (1998), *Carmen* di Bizet (1999 e 2011), *Un ballo in maschera* di Verdi (2000 e 2010), *Don Giovanni* di Mozart (2001), *Die Fledermaus* di Johann Strauss (2002), *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart (2004), la cerimonia di apertura del Forum delle culture di Barcellona (2004), *Wozzeck* di Berg (2005 e 2009), *Plateforme* di Houellebecq (2007), *Peer Gynt* di Ibsen e Grieg (2008), lo spettacolo inaugurale dell'Expo di Saragozza (2008), *Le Grand Macabre* di Ligeti (2009), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Brecht e Weill (2010), *Adriana Lecowreur* di Cilea (2010), *Windows of the city* all'Expo di Shanghai, *Król Roger* di Szymanowski (2011), *Tristan und Isolde* di Wagner (2011), *Oedipe* di Enescu (2011), *Le duc d'Albe* di Donizetti e Battistelli (2012). È vincitore di numerosi premi, tra cui i premi della critica di Barcellona e Dublino.

MERCÈ PALOMA

Costumista. Ha studiato a Barcellona. Attiva nei campi del teatro di prosa, del teatro d'opera, del cinema (*A los que aman* e *El mar*) e della televisione, è collaboratrice abituale di Calixto Bieito, col

quale ha lavorato in ambito teatrale a *Comedias bárbaras* di Valle-Inclán al Festival di Edimburgo, *La vida es sueño* di Calderón de la Barca a Barcellona ed Edimburgo, *La casa de Bernarda Alba* di García Lorca, la zarzuela *El barberillo de Lavapiés* e *La tempesta* di Shakespeare a Madrid, *Macbeth* di Shakespeare al Festival di Salisburgo e *Pierrot lunaire* di Schoenberg a Barcellona. In ambito lirico ha firmato i costumi per i suoi *Così fan tutte* per la Welsh National Opera, *Don Giovanni* per la English National Opera, *Un ballo in maschera* per la English National Opera, a Barcellona e a Copenaghen, *Tosca* a Barcellona, *Carmen* al Festival di Peralada e a Maastricht, *Il mondo della luna* a Maastricht e *L'opera da tre soldi* al Festival Grec di Barcellona.

STEFANO SECCO

Tenore, interprete del ruolo di don José. Inizia lo studio del pianoforte e del canto sotto la guida di Alberto Soresina, diplomandosi inoltre in percussioni. Si perfeziona con Franco Corelli e Franca Mattiucci e frequenta le *masterclass* di Leyla Gencer e Renata Scottò. Dopo aver interpretato il ruolo di Fenton in *Falstaff* a Sassari, viene scritturato dall'Opera di Roma per la *Messa di Gloria* di Puccini, il *Te Deum* di Berlioz e il ruolo di Rodolfo nella *Bohème*, iniziando un'intensa carriera internazionale nei principali teatri italiani (Scala di Milano, Parco della Musica e Opera di Roma, Torino, Napoli, Cagliari, Firenze, Venezia, Verona, Palermo, Catania, Trieste, Parma, Macerata, Torre del Lago) e stranieri (Covent Garden di Londra, Staatsoper di Vienna, Deutsche Oper di Berlino, Bayerische Staatsoper di Monaco, Francoforte, Amburgo, Wiesbaden, Stoccolma, Amsterdam, Liegi, Ginevra, Monte-Carlo, Opéra Bastille di Parigi, Tolosa, Avenches, Marsiglia, Barcellona, La Coruña, Oviedo, Bilbao, Mosca, San Pietroburgo, Tokyo, San Francisco, Los Angeles, Seattle). Il suo repertorio comprende ruoli principali in lavori di Rossini (*Mosè in Egitto*, *Stabat Mater*), Bellini (*Il pirata*, *I puritani*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*), Verdi (*I due Foscari*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*, *Messa di Requiem*), Puccini (*La bohème*, *Madama Butterfly*), Berlioz (*Roméo et Juliette*), Massenet (*Werther*, *Manon*), Gounod (*Faust*, *Roméo et Juliette*).

LUCA LOMBARDO

Tenore, interprete del ruolo di don José. Nato a Marsiglia, si perfeziona con Claude Thiolas e vince numerosi concorsi fra cui il Caruso, il Georges Thill e il Viñas di Barcellona. Debutta nel 1989 come Adorno in *Simon Boccanegra* alla Vlaamse Opera di Anversa iniziando un'intensa carriera che l'ha portato ad esibirsi nei principali teatri francesi (Opéra Bastille e Opéra-Comique di Parigi, Opéra di Lione, Nizza, Montpellier, Avignone, Marsiglia, Orange, Saint-Étienne, Tolone, Reims, Massy, Metz, Rennes, Sanxay, Nancy), europei (Scala di Milano, Opera di Roma, Torino, Venezia, Macerata, Ginevra, Liegi, Glyndebourne, Glasgow, Staatsoper di Vienna, Francoforte, Lipsia, Triennale della Ruhr) e internazionali (Festival di Baalbek in Libano, Canadian Opera Company di Toronto, La Plata, Sidney, Melbourne, Singapore). Il suo repertorio italiano comprende lavori di Verdi (*Giovanna d'Arco*, *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlos*, *Otello*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*) e Puccini (*La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*); quello francese spazia da Cherubini (*Lodoïska* con Muti) e Spontini (*La vestale* con Muti) a Berlioz (*La damnation de Faust*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*), Bizet (*Les pêcheurs de perles*, *Carmen*), Gounod (*Mireille*, *Roméo et Juliette*), Reyer (*Stigurd*), Massenet (*Manon*, *Le Cid*, *Esclarmonde*, *Werther*, *Sapho*, *Ariane*) e Charpentier (*Louise*). Ha inoltre partecipato a produzioni di *Rusalka* di Dvořák, *La volpe astuta* di Janáček, *La vida breve* di Falla, *Der fliegende Holländer* di Wagner, *Salome* di Strauss.

ALEXANDER VINOGRADOV

Basso, interprete del ruolo di Escamillo. Nato a Mosca nel 1976, debutta a ventun anni nel ruolo di Oroveso al Teatro Bol'shoj. Vincitore di vari concorsi, si è esibito nei principali teatri europei (Staatsoper di Berlino, Covent Garden di Londra, Châtelet e Opéra di Parigi, Bordeaux, Rotterdam, Scala di Milano, Venezia, Genova, Trieste, Palermo, Catania, Teatro Real di Madrid, Valencia, Siviglia, Palma de Maiorca) e internazionali (Los Angeles, Ravinia Festival, Santa Fe, Washington, Tokyo) in lavori di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Bellini (*Norma*), Verdi (*I due Foscari*, *Macbeth*, *Luisa Miller*, *La forza del destino*, *Aida*), Puccini (*La bohème*, *Turandot*), Ponchielli (*La Gioconda*), Bizet (*Carmen*), Gounod (*Faust*, *Roméo et Juliette*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Rimskij-Korsakov (*Mozart e Salieri*, *La fidanzata dello Zar*), Prokof'ev (*L'amore delle tre melarance*), Beethoven (*Fidelio*), Wagner (*Der fliegende Holländer*), Strauss (*Ariadne auf Naxos*). Ha iniziato la stagione 2011-2012 con il *Requiem* di Verdi alla Staatsoper di Vienna con l'Orchestra della Scala, *Il barbiere di Siviglia*, *Norma* e *Die Zauberflöte* alla Staatsoper di Berlino, *Der fliegende Holländer* a Lisbona, *Il barbiere di Siviglia* a San Diego e *Faust* a Montreal. Ha collaborato con direttori quali Barenboim, Maazel, Chung, Jansons, Nagano, Jurowski, Dudamel, Rilling, Temirkanov, Mehta.

KÁROLY SZEMERÉDY

Baritono, interprete del ruolo di Escamillo. Nato a Budapest, inizia gli studi musicali nel coro di voci bianche del Teatro dell'Opera e prosegue lo studio del canto con Margit László, insegnante principale del Teatro. A vent'anni vince i concorsi Cantori di Budapest e Cantori d'Ungheria ed è premiato al concorso televisivo *The Voice of the Year*. Laureato in relazioni internazionali presso l'Università Corvinus di Budapest, si perfeziona con Manuel Cid presso la Escuela Superior de Canto di Madrid, e segue le *masterclass* di Teresa Berganza, Roberto Scandiuzzi e Raúl Jiménez. Dopo il debutto nel 2007 come Lavickij in *Boris Godunov* al Teatro Real di Madrid e le vittorie nel 2008 ai concorsi Guerrero di Madrid (primo premio) e Operalia Plácido Domingo in Québec (terzo premio), si è esibito al Teatro Real di Madrid, al Palau de les Arts di Valencia, a Pamplona, al Teatro Nazionale di Varsavia, al Concertgebouw di Amsterdam, al Teatro Segura di Lima in Perù, interpretando lavori di Haydn (Villotto nella *Vera costanza*), Mozart (il Conte nelle *Nozze di Figaro*), Rossini (Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia*), Donizetti (Andrea Cornaro in *Caterina Cornaro*), Verdi (Germont nella *Traviata*), Giordano (Schmidt in *Andrea Chénier*), Bizet (Escamillo in *Carmen*), Strauss (il secondo soldato in *Salome*), Janáček (Stárek in *Jenůfa*), Prokof'ev (*Ivan il Terribile*).

FRANCIS DUDZIAK

Baritono, interprete del ruolo del Dancaire. D'origine belgo-polacca, si esibisce da più di trent'anni sulle più importanti scene liriche francesi in un repertorio che comprende l'opera, l'opéra, la commedia musicale e il concerto, e nel febbraio 2012 ha debuttato all'Opéra di Parigi (Palais Garnier) nella *Lustige Witwe* di Lehár. Il suo talento d'attore ne ha fatto in particolare un apprezzato interprete dei lavori di Offenbach. Da alcune stagioni è attivo anche all'estero: alla Scala di Milano ha partecipato alle produzioni di *Carmen*, *Manon*, *Les contes d'Hoffmann*, *Die lustige Witwe*, *La fille du régiment*. È tornato alla Scala per l'inaugurazione della stagione 2009-2010 con un nuovo allestimento di *Carmen* diretto da Daniel Barenboim e in seguito da Gustavo Dudamel. Ha collaborato più volte con John Eliot Gardiner. Apprezzato pedagogo, è stato recentemente nominato professore all'École Normale de Musique di Parigi.

RODOLPHE BRIAND

Tenore, interprete del ruolo del Remendado. Cantante attore e attore cantante, dopo una solida formazione musicale con Jean-Pierre Blivet e presso il Centre de formation lyrique dell'Opéra di Parigi, ha intrapreso dal 1994 un'eccellente carriera sui principali palcoscenici teatrali e operistici, che l'ha portato ad esibirsi nella *Cagnotte* di Labiche e nel musical *Les misérables* come nella *Zauberflöte* al Festival di Saint-Céré e all'Opéra di Avignone. Premiato nel 1997 al Concorso internazionale di Marsiglia, si è da allora distinto in ruoli quali Guillot de Morfontaine in *Manon* di Massenet al Teatro Real di Madrid, Falsacappa nei *Brigands* di Offenbach a Bordeaux e Nancy, Sancho nel musical *Man of La Mancha* di Mitch Leigh a Liegi, Reims e Avignone, i quattro valletti nei *Contes d'Hoffmann* di Offenbach a Nancy, Strasburgo, Tolosa, Monte-Carlo e alla Scala, Fritz nella *Grande Duchesse de Gérolstein* di Offenbach a Strasburgo, Bardolfo in *Falstaff* di Verdi a Bordeaux, Strasburgo, Losanna e Monte-Carlo, Trabuco nella *Forza del destino* all'Opéra di Parigi con Philippe Jordan. Grande interprete d'operetta, è stato ad esempio Ménélas nella *Belle Hélène* a Strasburgo, Bordeaux e Montpellier, e le roi Pétaud in *La cour du roi Pétaud* di Delibes in tournée nelle principali città francesi. È anche raffinato interprete delle canzoni di Serge Reggiani, che ha cantato in recital alla Péniche Opéra e al Centro culturale di Smirne in Turchia.

DARIO CIOTOLI

Baritono, interprete del ruolo di Moralès. Nato a Latina dove ha seguito gli studi pianistici, ha studiato recitazione con Cristiano Vaccaro e presso la scuola Auroville, dove si è diplomato. Diplomatosi in canto al Conservatorio di Latina con Carlo Tuand, nel 2010-2011 si è perfezionato presso l'Opera Studio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Vincitore del Premio Annovazzi 2006 come «miglior giovane promessa», nel 2009 è stato Papageno nella *Zauberflöte* per il festival Cento città in musica. Nel 2010 ha interpretato il ruolo di Enrico nel *Campanello* di Donizetti al Teatro Vespasiano di Rieti, quello di Don Giovanni nell'opera di Mozart per la Fondazione Pergolesi Spontini e i melodrammi *Lenore* di Liszt ed *Enoch Arden* di Strauss presso la Biblioteca Casanatense di Roma. Nel 2011 è stato Harašta nella *Piccola volpe astuta* di Janáček alla Sala Petrassi del Parco della Musica di Roma e il Conte nelle *Nozze di Figaro* alla Fondazione Pergolesi Spontini (regia di Henning Brockhaus), ha collaborato con Kent Nagano per la realizzazione di *Così fan tutte* al Reate Festival (Don Alfonso) e con Johannes Debus per l'allestimento di *Amelia al ballo* di Menotti al Festival dei Due Mondi di Spoleto (il marito), e in settembre è stato Vespone nella *Serva padrona* di Pergolesi diretta da Fabio Maestri in tournée nelle capitali baltiche. Nel 2012 è stato Alessio nella *Sonnambula* alla Fenice di Venezia, diretto da Gabriele Ferro.

MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo di Zuniga. Nato a Padova nel 1981, si diploma in pianoforte e in canto presso il Conservatorio di Adria. Si perfeziona con Raina Kabaivanska; segue i corsi di perfezionamento dell'Accademia Chigiana di Siena e dell'Accademia Rossiniana di Pesaro. Prediligendo i ruoli brillanti e di carattere collabora in modo continuativo con teatri di chiara fama come Scala di Milano, Opera di Roma, Rossini Opera Festival, Fenice di Venezia, Comunale di Firenze, Comunale di Bologna, Sferisterio di Macerata, Filarmonico di Verona e vari teatri di tradizione come Lucca, Pisa, Livorno, Sassari, Rovigo, Como, Cremona, Modena, Piacenza, Ravenna, Bolzano, Reggio Emilia, oltre che all'estero (Teatro Real di Madrid, Amsterdam, Opera di Sofia, Giappone). Ha lavorato con direttori quali Barenboim, Callegari, Lü Jia, Curtis, Gelmetti, Inbal, Zedda, Jurowski, Bressan, Kovatchev, Chung, Steinberg, Palumbo e registi come

Monicelli, De Bosio, Carsen, Gandini, Nunziata, Michieletto, Nekrošius, Pizzi, Zeffirelli, Tcherniakov. Il suo repertorio comprende lavori di Purcell, Pergolesi, Händel, Piccinni, Mozart, Paisiello, Rossini, Donizetti, Puccini, Wolf-Ferrari, Pizzetti, Massenet, Gounod, Poulenc, Musorgskij, Prokof'ev, Britten.

CESARE BARONI

Attore, interprete del ruolo di Lillas Pastia. Nato a Venezia nel 1948, studia grafica, musica e teatro. Dal 1965 al 1985 si esibisce in tournée con rock band come chitarrista. Dagli anni Novanta inizia a lavorare nel cinema, nel teatro d'opera, nel teatro di prosa (Teatro Niovo di Venezia, Teatro della Murata di Mestre) e per la televisione (italiana, inglese, austriaca e giapponese). Specializzato in ruoli comico-buffi, collabora dal 1992 con il Teatro La Fenice, dove ha partecipato tra l'altro alle produzioni dell'*Elisir d'amore* e del *Barbiere di Siviglia* con la regia di Bepi Morassi (il notaio), di *Lady Be Good* di Gershwin (Flunkey e il poliziotto) e di *Mikado* di Gilbert & Sullivan (il pianista). Ultimi lavori nel cinema: *Dieci inverni* di Valerio Mieli (Ciak d'oro e Nastro d'argento 2010) e *Nudi alla meta* di Andrea Prandstraller (2012)

BÉATRICE URIA MONZON

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Carmen. Dopo aver studiato storia dell'arte e frequentato il Conservatorio di Bordeaux, dal 1984 studia al CNIPAL di Marsiglia. Completa la formazione musicale all'École d'Art Lyrique dell'Opéra di Parigi per poi debuttare nei principali teatri francesi (Lione, Tolosa, Aix-en-Provence, Nancy, Marsiglia). Nel 1993 si impone all'attenzione della critica internazionale con la sua originale interpretazione del personaggio di Carmen. Dopo il felice debutto all'Opéra Bastille nella produzione di José Luis Gómez, propone il ruolo in teatri quali Metropolitan di New York, Staatsoper di Vienna, Bayerische Staatsoper, Teatro Real di Madrid, Regio di Torino, Arena di Verona, Chorégies d'Orange, Teatro Colón di Buenos Aires, Opera di Miami, Opera di Huston, Liceu di Barcellona. Ha in seguito affrontato lavori di Bellini (*Norma*), Donizetti (*Roberto Devereux*, *La favorita*), Verdi (*Don Carlos*, *Aida*), Puccini (*Tosca*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Berlioz (*La damnation de Faust*, *Les troyens*, *Béatrice et Bénédicte*), Thomas (*Hamlet*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*), Lalo (*Fiesque*), Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), Massenet (*Le Cid*, *Werther*, *La navarraise*, *Don Quichotte*), Wagner (*Tannhäuser*), nei principali teatri francesi (Opéra Bastille, Lione, Montpellier, Strasburgo, Nancy, Tours, Bordeaux, Orange, Saint-Étienne, Avignone, Marsiglia) e internazionali (Scala, Opera di Roma, Monaco di Baviera, Vienna, Zurigo, Losanna, Monte-Carlo, Madrid, Barcellona). Ha collaborato con direttori quali Nagano, Prêtre, Plasson, Lombard, Chung, Conlon, Santi.

KATARINA GIOTAS

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Carmen. Nata in Svezia da una famiglia di origine greca, ha studiato musica a Ingesund, Vadstena, a Operastudio 67 e al Collegio Universitario di Stoccolma. Ha debuttato come Cherubino nelle *Nozze di Figaro* a Stoccolma, ruolo ripreso poi all'Opera di Göteborg e alla Folkoperan di Stoccolma. Ha in seguito debuttato in lavori di Rameau (Phèdre in *Hippolyte et Aricie* a Stoccolma), Mozart (Ramiro nella *Finta giardiniera* e la terza dama nella *Zauberflöte* alla Kungliga Operan di Stoccolma, Dorabella in *Così fan tutte* con la regia di Konwitschny alla Värmlands Operan), Rossini (Lucilla nella *Scala di seta* a Malmö, Manchester, Hannover e in Svizzera), Verdi (Fenena in *Nabucco* a Karlstad), Puccini (Suzuki in *Madama Butterfly* a Göteborg e al Kongelige Teater di Copenaghen), Offenbach (l'opinione pubblica e Cupido in *Orphée aux Enfers* a Stoccolma, Métella nella *Vie parisienne* a

Malmö), Bizet (*Carmen* allo Stadsteater di Stoccolma), Massenet (Charlotte in *Werther* in Estonia), Chabrier (Lazuli nell'*Étoile* alla Läckö Slottsopera), Musorgskij (Feodor in *Boris Godunov* a Göteborg), Janáček (*La volpe astuta* con la Deutsches Symphonie Orchester di Berlino diretta da Nagano), Schoenberg (*Pierrot lunaire* in tournée in Svezia), Sandström (Amschel in *Kafka* a Göteborg), Börtz (Fadela in *Svall*, Leocadia e la duchessa di Osuna in *Goya*).

EKATERINA BAKANOVA

Soprano, interprete del ruolo di Micaëla. Nata nel 1984 a Mednogorsk in Russia, ha studiato presso la Scuola d'arte della città natale e, dal 2001, al Collegio e poi all'Accademia Gnesin di Mosca, dove si è laureata nel 2011. Dal 2009 al 2011 si è perfezionata a Roma con Gioacchino Gitto. Premiata in importanti concorsi internazionali (primo premio al Bella Voce 2004 di Mosca, ai Giochi Delfici 2004 di Chişinău, al Di Stefano 2007 di Trapani, al Triumph 2007 di Mosca, al Bilbao 2008 e all'As.Li.Co. 2012 di Como, secondo premio allo Zandonai 2011 di Riva del Garda, terzo premio al Bogacheva 2004 di San Pietroburgo e al Caniglia 2007 di Sulmona, premio del pubblico e premio della Staatsoper al Belvedere 2011 di Vienna), dal 2005 al 2009 è stata solista alla Novaja Opera di Mosca. Nel 2006 ha debuttato il ruolo della Regina della notte nella *Zauberflöte* diretta da Klas con la regia di Freyer, e dal 2007 si è esibita in importanti teatri europei (Châtelet di Parigi, Festival di Wexford, Festival di St. Margarethen, Nancy, Carlo Felice di Genova, Bellini di Catania, Luglio Musicale Trapanese) in lavori di Pergolesi (*La serva padrona*), Haydn (Angelica in *Orlando paladino*), Rossini (Rosina nel *Barbiere di Siviglia*), Verdi (Gilda in *Rigoletto*), Massenet (Sophie in *Werther*), Smetana (Barče in *Hubička*), Weinberg (Freilina nel *Ritratto*). Ha collaborato con direttori quali Boncompagni, Carminati, Moshinsky, Guingal, Pinto, Chichon, Paternostro, Spinosi, e registi quali Znaniecki, Benfatti, De Carlo, Giachieri, Vizioli, Laganà Manoli, Ouali.

VIRGINIA WAGNER

Soprano, interprete del ruolo di Micaëla. Italoargentina, si è diplomata all'Istituto Superior de Arte del Teatro Colón di Buenos Aires e perfezionata con Tom Krause e Manuel Cid all'Escuela Superior de Música di Madrid. Premiata in numerosi concorsi (primo premio al Nuove voci verdiane di Parma 2000, al La Scala de San Telmo 2000 in Argentina, al Logroño 2002, all'Alonso 2003 di Madrid, secondo premio al Breton di Salamanca, terzo premio all'Aragall 2004 di Sabadell, al Tebaldi 2005 di San Marino, al Ningbo 2005 in Cina, premio speciale all'Alcamo 2002), dopo il debutto in *A Ceremony of Carols* di Britten al Teatro Colón di Buenos Aires si è esibita in America (teatri Colón e Avenida di Buenos Aires, Mar del Plata, Messico) e in Europa (Comunale di Bologna, Verdi di Trieste, Filarmonico di Verona, Festival di Torre del Lago, teatri del circuito lombardo, Politeama di Palermo, Teatro Real e Teatro Español di Madrid, Alicante, Tenerife, Tallinn) in lavori di Mozart (Donna Anna e Donna Elvira in *Don Giovanni*, Fiordiligi in *Così fan tutte*), Bellini (Norma), Verdi (Violetta nella *Traviata*, Amelia in *Simon Boccanegra*), Puccini (Musetta e Mimì nella *Bohème*, Cio-Cio-San in *Madama Butterfly*, Lauretta in *Gianni Schicchi*, Suor Angelica, Liù in *Turandot*), Bizet (Leïla nei *Pêcheurs de perles*, Micaëla in *Carmen*), Massenet (Manon), Ravel (*L'enfant et les sortilèges*), Strauss (Rosalinde nella *Fledermaus*), Britten (*War Requiem*), Mannino (*Poesie di Puccini*), Angileri (*L'ho tradito*).

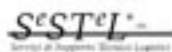
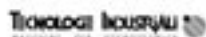
SONIA CIANI

Soprano, interprete del ruolo di Frasquita. Nata a Roma, laureata in lettere moderne, studia pianoforte e si diploma in canto al Conservatorio di S. Cecilia. Inizia a cantare a livello professiona-

le nel 2008 come Frasquita in *Carmen* al Teatro Nazionale di Roma. È stata allieva del Santa Cecilia Opera Studio dove si è perfezionata con Renata Scotto, Anna Vandi e Cesare Scarton, ed è stata borsista dell'Ensemble Opera Studio del Teatro Carlo Felice di Genova dove ha studiato con Rolando Panerai e Donata D'Annunzio Lombardi. Ha seguito le *masterclass* di Marco Berti, Stefano Giannini, Alfonso Antoniozzi e Tiziana Fabbricini e si perfeziona attualmente con Mariella Devia. Finalista ai concorsi internazionali Tito Schipa 2011 e As.Li.Co. 2012, è stata vincitrice assoluta del I Concorso Internazionale Villa in Canto di Verona. Nel 2011 è stata Frasquita per il Festival Lirica in Piazza a Massa Marittima, la prima dama nella *Zauberflöte* al Teatro Carlo Felice di Genova (direttore Johannes Wildner, regia di Daniele Abbado, scene di Emanuele Luzzati) e Lauretta in *Gianni Schicchi* con la regia di Panerai. Recentemente ha interpretato Violetta nella *Traviata* per l'ERT Fondazione. Nel 2012 è stata la Regina della notte nell'allestimento As.Li.Co. della *Zauberflöte* nei teatri del circuito lombardo.

CHIARA FRACASSO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Mercédès. Nata a Vicenza, figlia d'arte, ha studiato violino, pianoforte e canto. Vincitrice di concorsi internazionali quali il Mario Del Monaco di Castelfranco Veneto e il Toti Dal Monte di Treviso, è stata ospite d'importanti teatri, tra i quali l'Arena e il Filarmonico di Verona, il Comunale di Bologna, il Regio di Torino, il Maggio Musicale Fiorentino, il Teatro Massimo di Palermo, l'Olimpico di Vicenza, il Verdi di Trieste, il Petruzzelli di Bari e il Coccia di Novara. Ha collaborato con direttori quali Gatti, De Bernart, Pehlivanian, Armiliato, Fracasso, Rigon e Allemandi, e con registi quali Cobelli, Ripa di Meana, Gandini, Pontiggia, Pelly, de Ana, Landini e Michieletto. In ambito operistico ha interpretato lavori di Mozart (la terza dama nella *Zauberflöte*), Bellini (Teresa nella *Sonnambula*), Verdi (Maddalena in *Rigoletto*, Flora nella *Traviata*, Amneris in *Aida*), Puccini (Suzuki in *Madama Butterfly*), Mascagni (Lola e Mamma Lucia in *Cavalleria rusticana*), Gounod (Gertrude in *Roméo et Juliette*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Betta (prima assoluta di *Natura viva*).



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz
direttore principale

Marco Paladin ◊
*direttore dei complessi musicali
di palcoscenico*

Stefano Gibellato ◊
maestro di sala

Maria Parmina Giallombardo ◊
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
Maria Cristina Vavolo ◊
maestri di palcoscenico
Roberta Paroletti ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Enrico Balboni Δ ◊
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Gianaldo Tatone •
Vicenzino Bonato • ◊
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Francesco Negroni • ◊
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Luca Magariello • ◊
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Enrico Ferri ◊

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari • ◊
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tube

Alessandro Ballarin
Davide Viada ◊

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Paolo Bertoldo ◊
Cristiano Torresan ◊
Marica Veronese ◊

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Arpa

Nabila Chajai • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Caterina Casale ◇
Silvia Del Grosso ◇
Alessandra Giudici ◇
Anna Malvasio ◇
Sabrina Oriana Mazzamuto ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Simona Forni ◇
Eleonora Marzaro ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Giovanni Deriu ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◇
Antonio Corsano ◇
Claudio Zancopè ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Cristiano Chiarot
direttore ad interim

Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Gianni Pilon
Alessia Libettoni ◊

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile

Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO

Domenico Cardone
direttore

Marina Dorigo
*nnp**

Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊
Tiziana Paggiaro ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile

*nnp**

Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Roberto Urdich
Nicola Zennaro

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti ◊

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile

Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Vitaliano Bonicelli
assistente

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretтин <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Tebe Amici Bernadette Baudhuin
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero		Emma Bevilacqua Luigina Monaldini
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello	Marco Zen	Vittorio Garbin Romeo Gava		Valeria Boscolo ◇ Stefania Mercanzin ◇
Michele Arzenton	Marco Covelli		Dario Piovon		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Roberto Cordella	Federico Geatti		Paola Ganeo ◇		
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Roberto Nardo		Roberto Pirrò ◇		
Dario De Bernardin	Maurizio Nava				
Roberto Gallo	Marino Perini <i>nnp*</i>				
Michele Gasparini	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Roberto Mazzon	Teodoro Valle				
Carlo Melchiori	Giancarlo Vianello				
Francesco Nascimben	Massimo Vianello				
Francesco Padovan	Roberto Vianello				
Stefano Rosan	Alessandro Diomede ◇				
Claudio Rosan	Domenico Migliaccio ◇				
Paolo Rosso	Luca Seno ◇				
Massimo Senis	Michele Voltan ◇				
Luciano Tegon					
Mario Visentin					
Andrea Zane					
Pierluca Conchetto ◇					
Franco Contini ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇					
Stefano Neri ◇					
Giovanni Pancino ◇					
Paolo Scarabel ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

21 / 24 / 26 / 28 gennaio 2012

Lou Salomé

musica di **Giuseppe Sinopoli**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Lou Salomé Ángeles Blancas Gulín

Friedrich Nietzsche Claudio Puglisi

Rainer Maria Rilke Mathias Schulz

Paul Rée Gian Luca Pasolini

Friedrich Carl Andreas Roberto

Abbondanza

maestro concertatore e direttore

Lothar Zagrosek

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV
di Venezia

tutors: Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana,
Margherita Palli, Gabriele Mayer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nel 30° anniversario

della prima rappresentazione assoluta

e nel 10° anniversario

della morte di Giuseppe Sinopoli

Teatro Malibrán

10 / 12 / 15 / 17 / 21 / 25 / 29 febbraio

2 / 4 marzo 2012

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando David Ferri Durà

Isabella Marina Bucciarelli

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi

Scuola di Scenografia

Accademia di Belle Arti di

Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

nel bicentenario

della prima rappresentazione

Teatro La Fenice

16 / 19 / 21 / 24 / 26 / 28 febbraio

1 / 3 marzo 2012

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Fiordiligi Maria Bengtsson / Elena

Monti

Dorabella Josè Maria Lo Monaco /

Paola Gardina

Guglielmo Markus Werba / Alessio

Arduini

Ferrando Marlin Miller / Leonardo

Cortellazzi

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda / Stefano

Montanari

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 8 / 9 / 10 / 11 marzo 2012

L'opera da tre soldi

(Die Dreigroschenoper)

libretto di **Bertolt Brecht**

musica di **Kurt Weill**

personaggi e interpreti principali

Macheath Massimo Ranieri

Jenny delle spelonche Lina Sastrì

Polly Peachum Gaia Aprea

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

regia **Luca De Fusco**

scene **Fabrizio Plessi**

costumi **Giuseppe Crisolini**

Malatesta

coreografia **Alessandra Panzavolta**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Stabile di Napoli e

Napoli Teatro Festival Italia

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

21 / 24 / 28 aprile
17 / 20 / 22 / 25 maggio 2012

La sonnambula

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Il conte Rodolfo Giovanni Battista
Parodi / Federico Sacchi

Amina Jessica Pratt

Elvino Shalva Mukeria

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia **Bepi Morassi**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

27 / 29 aprile
4 / 8 / 10 maggio 2012

Powder Her Face (Incipriale il viso)

musica di **Thomas Adès**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti

La duchessa Olga Zhuravel

La cameriera Zuzana Marková

L'elettricista Luca Canonici

Il direttore dell'hotel Nicholas Isherwood

maestro concertatore e direttore

Philip Walsh

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Rossini di Lugo di
Romagna e Teatro Comunale di Bologna
con il contributo della Fondazione Amici
della Fenice

Teatro La Fenice

11 / 12 / 13 / 16 / 18 / 19 / 23 / 24 / 26 /
27 / 29 maggio 2012

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Gianluca Terranova /
Khachatur Badalian

Marcello Simone Piazzola / Seung-Gi
Jung

Mimi Kristin Lewis / Sandra Lopez

Musetta Francesca Sassu / Francesca
Dotto

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
giugno

1 / 7 / 10 / 12 luglio 2012

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti

Don José Stefano Secco / Luca
Lombardo

Escamillo Alexander Vinogradov /
Károly Szemerédy

Carmen Béatrice Uria Monzon /
Katarina Giotas

Micaëla Ekaterina Bakanova / Virginia
Wagner

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Calixto Beito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Gran Teatre de Liceu di
Barcellona, Fondazione Teatro Massimo di
Palermo e Fondazione Teatro Regio di Torino
con il contributo del Circolo La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

6 / 8 / 11 / 13 / 15 luglio 2012

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Desirée Rancatore

Nemorino Celso Albello

Dulcamara Bruno de Simone

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 / 4 / 5 / 8 / 9 / 13 / 15 / 19 / 20 / 22 /
26 / 28 / 30 settembre 2012

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi / Jessica
Nuccio

Alfredo Germont Antonio Poli / Ji-Min
Park

Giorgio Germont Giovanni Meoni /
Simone Piazzola

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

12 / 14 / 16 / 18 / 20 / 23 ottobre 2012

L'occasione fa il ladro

musica di **Gioachino Rossini**

maestro concertatore e direttore

Matteo Beltrami

regia **Betta Brusa**

scene e costumi

Scuola di Scenografia

Accademia di Belle Arti di

Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibran

nel bicentenario

della prima rappresentazione

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 21 / 23 / 25 / 27 / 29
settembre 2012

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il duca di Mantova Celso Albello

Rigoletto Dimitri Platanias

Gilda Desirée Rancatore

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Daniele Abbado**

scene e costumi **Alison Chitty**

coreografia **Simona Bucci**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

16 / 20 / 22 / 24 / 27 / 29 / 30
novembre 2012

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**
maestro concertatore e direttore
Myung-Whun Chung
regia **Francesco Micheli**
scene **Edoardo Sanchi**
costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

18 / 23 / 25 / 28 novembre
1 dicembre 2012

Tristan und Isolde (Tristano e Isotta)

musica di **Richard Wagner**
personaggi e interpreti principali
Tristan **Ian Storey**
maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung regia **Paul Curran**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Richard Wagner
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2012
Eesti Rahvusballiett

Lo schiaccianoci

coreografia di **Ben Stevenson**
musica di **Pëtr Il'č Čajkovskij**
interpreti
primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Balletto Nazionale Estone
ripresa della coreografia
Timothy O'Keefe
scene e costumi **Tom Boyd**

Orchestra del Teatro La Fenice *direttore* **Jüri Alperthen**

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 29 gennaio 2013

I masnadieri

musica di **Giuseppe Verdi**
personaggi e interpreti principali
Carlo **Andeka Gorrotxategi**
Francesco **Artur Ruciński**
Amalia **Maria Agresta**
maestro concertatore e direttore
Daniele Rustioni
regia **Gabriele Lavia**
scene **Alessandro Camera**
costumi **Andrea Viotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Teatro di San Carlo di Napoli nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro Malibrán

25 / 27 gennaio
1 / 3 / 8 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**
personaggi e interpreti principali
Il conte d'Almaviva **Maxim Mironov**
Figaro **Christian Senn**
regia **Bepi Morassi**
scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 10 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17
febbraio 2013

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**
personaggi e interpreti principali
Mimi **Maria Agresta**
Marcello **Artur Ruciński**
maestro concertatore e direttore
Diego Matheuz
regia **Francesco Micheli**
scene **Edoardo Sanchi**
costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos (L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**
prima rappresentazione a Venezia
regia **Robert Carsen**
scene **Radu Boruzescu**
costumi **Miruna Boruzescu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Opéra National du Rhin di Strasburgo e Staatstheater di Norimberga

Teatro Malibrán

16 / 20 / 22 / 24 marzo
26 / 28 aprile
7 / 9 / 14 / 17 maggio 2013

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**
regia **Enzo Dara**
scene e costumi
Scuola di Scenografia
Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto
Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

LIRICA E BALLETO 2012-2013

PROGETTO MOZART

Teatro La Fenice

30 aprile - 26 maggio 2013

Progetto Mozart

interpreti principali

Markus Werba, Simone Alberghini, Vito Priante, Marlin Miller, Leonardo Cortellazzi, Maria Pia Piscitelli, Caterina Di Tonno

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

30 aprile 4 / 10 / 14 / 17 / 21 / 24
maggio 2013

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

5 / 11 / 15 / 18 / 22 / 25 maggio

Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 maggio 2013

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
giugno 2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San **Amarilli Nizza**

F. B. Pinkerton **Andeka Gorrotxategi**

Sharpless **Artur Ruciński**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

l'allestimento scenico sarà evento speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia

con il contributo del Circolo La Fenice

Cortile di Palazzo Ducale

10 / 13 / 16 luglio 2013

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

30 / 31 agosto

1 / 3 / 8 / 10 / 14 / 17 / 18 / 22 / 24 / 25
settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 20 / 21 / 26 settembre 2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

coproduzione Gran Teatre de Liceu di Barcellona, Teatro Massimo di Palermo, Teatro Regio di Torino e Teatro La Fenice di Venezia

Teatro Malibran

18 / 20 / 22 / 24 / 26 ottobre 2013

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione italiana

regia **Johannes Weigand**

scene e costumi **Jürgen Lier**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Wuppertaler Bühnen

STAGIONE SINFONICA 2011-2012

Teatro La Fenice

19 novembre 2011 ore 20.00 turno S
20 novembre 2011 ore 17.00 turno U*
direttore

Marc Minkowski

Francis Poulenc

Gloria in sol maggiore FP 177
per soprano, coro misto e orchestra
soprano **Ida Falk Winland**

Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103
(versione 1873)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

* in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre

Basilica di San Marco

15 dicembre 2011 ore 20.00 solo per
invito

16 dicembre 2011 ore 20.00 turno S
direttore

Ottavio Dantone

Nicola Porpora

«Salve regina» in fa maggiore
per contralto, archi e continuo

contralto **Josè Maria Lo Monaco**

Johann Sebastian Bach

Concerto per oboe d'amore, archi e
continuo in la maggiore BWV 1055

oboe d'amore **Rossana Calvi**

Nicola Porpora

«In procaccia sine stella», mottetto in re
maggiore per contralto, archi e
continuo

contralto **Josè Maria Lo Monaco**

prima esecuzione in tempi moderni

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 3 in re maggiore
BWV 1068

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con la Procuratoria di San
Marco

Teatro La Fenice

27 gennaio 2012 ore 20.00 turno S
29 gennaio 2012 ore 17.00 turno U
direttore

Lothar Zagrosek

Anton Webern

Im Sommerwind (Nel vento d'estate)
idillio per grande orchestra

Bruno Maderna

Biogramma per grande orchestra

Filippo Perocco

ritrovamento di un *Grave*
nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice con il contributo della Fondazione
Amici della Fenice

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Richard Wagner

Parsifal: Incantesimo del venerdì santo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

18 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
19 febbraio 2012 ore 17.00 turno U
direttore

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Water Music (Musica sull'acqua)
HWV 348-350

Pietro Antonio Locatelli

Concerto grosso in do minore op. 1 n. 11

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 2 in si minore
BWV 1067

Antonio Vivaldi

Le quattro stagioni
concerti per violino, archi e continuo
op. 8 n. 1-4

violino **Stefano Montanari**

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2012 ore 20.00 f.a.
direttore

Antonello Manacorda

Paolo Marzocchi

I quattro elementi
nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice con il contributo della Fondazione
Amici della Fenice

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

24 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
26 febbraio 2012 ore 17.00 turno U
direttore

Gaetano d'Espinosa

Giovanni Mancuso

War ein großes Genie...
nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice con il contributo della Fondazione
Amici della Fenice

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore
BWV 1069

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 marzo 2012 ore 20.00 turno S
4 marzo 2012 ore 17.00 f.a.
direttore

Emmanuel Villaume

Gabriel Fauré

Pavane in fa diesis minore op. 50

George Enescu

Due intermezzi per archi op. 12

Richard Wagner

Siegfried-Idyll per piccola orchestra

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore
op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2011-2012

Teatro La Fenice

17 marzo 2012 ore 20.00 turno S

18 marzo 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Stefano Montanari

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232

per soli, coro e orchestra

soprano Miah Persson

contralto Sara Mingardo

tenore Mark Padmore

basso Michele Pertusi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

23 marzo 2012 ore 20.00 turno S

24 marzo 2012 ore 20.00 f.a.

direttore

Mario Venzago

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 1 in do maggiore
BWV 1066

Preludio e fuga per organo in mi
bemolle maggiore BWV 552,
trascrizione per orchestra di Arnold
Schoenberg

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 marzo 2012 ore 20.00 riservato

Ateneo Veneto

31 marzo 2012 ore 17.00 turno S

direttore

Michel Tabachnik

Michel Tabachnik

Prélude à la Légende

Johann Sebastian Bach

Ciaccona dalla Partita per violino solo
n. 2 in re minore BWV 1004, trascrizione
per orchestra di Joachim Raff

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68

Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

5 aprile 2012 ore 20.00 turno S

7 aprile 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Sergej Rachmaninov

Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in do minore op. 18

pianoforte Giuseppe Guarrera

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Manfred, sinfonia in si minore op. 58

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 maggio 2012 ore 20.00 turno S

6 maggio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Anton Webern

Variazioni per orchestra op. 30

Johannes Brahms

Doppio concerto per violino, violoncello
e orchestra in la minore op. 102

violino Roberto Baraldi

violoncello Emanuele Silvestri

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

8 giugno 2012 ore 20.00 turno S

9 giugno 2012 ore 17.00 f.a.

direttore

Omer Meir Wellber

Franz Schubert

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore
D 485

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 luglio 2012 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra

soprano Agneta Eichenholz

contralto Karen Cargill

tenore Steve Davislim

basso interprete da definire

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2011

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, 2, 144 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo

RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*, 3, 192 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Guido Paduano, Riccardo Pecci

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Le nozze di Figaro*, 4, 186 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Emanuele Bonomi

GIUSEPPE VERDI, *Il trovatore*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Nicola Scaldaferrì, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2012

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 1, 176 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

THOMAS ADÈS, *Powder Her Face*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Daniela Tortora, Philip Hensher, Valentina Brunetti, Emanuele Bonomi

GEORGES BIZET, *Carmen*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di giugno 2012

da L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauro

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honorary Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchio, Filippo Pedrocchio, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Jas Gawronski

Vittorio Radice

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

Montegrappa

ITALIA



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition

www.montegrappa.com

Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, splendida dimora del Cinquecento, capolavoro del Palladio e patrimonio mondiale dell'Unesco.

Il Palazzo ospita una pinacoteca di dipinti veneti dal XV al XIX secolo, una sala dedicata alla ceramica popolare veneta dell'Ottocento, un museo di stampe settecentesche dei Remondini, una galleria di sculture di Arturo Martini e, nei suggestivi Sotterranei Palladiani, una raccolta di monete veneziane, con la preziosa collezione di Oselle, l'unica completa oggi visibile al mondo.

Palazzo Thiene, contrà San Gaetano Thiene 11, Vicenza
Prenotazione visite guidate:
tel. 0444 339989-339216 - e.mail: palazzothiene@popvi.it
Info: www.palazzothiene.it - Numero Verde 800 297886

Cupola della Sala delle Metamorfosi



**Banca
Popolare di Vicenza**

Tradizione e futuro

BCU3E

BMW

www.bmw.it



Piacere di guidare



UN'ALTRA STAGIONE DIFFICILE DA SCORDARE.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.