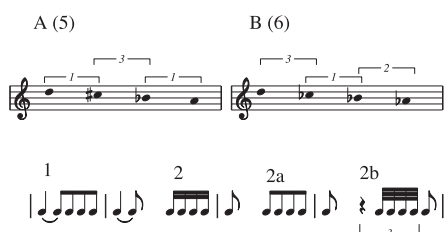


3. *L'amour c'est la mort*

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



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