
CARMEN DI BIZET:
GUIDA DIDATTICA
PER LE SCUOLE SECONDARIE

DI CARLO DELFRATI

GUIDA DIDATTICA PER LE SCUOLE SECONDARIE

La musica nella vita

È famosa la battuta di Nietzsche «La vita senza la musica non è che errore, rumore, esilio». Il filosofo la scrisse a corollario del suo amore, per non dire infatuazione, per *Carmen*, l'opera che dopo le reazioni negative dei primi spettatori, colpiti dall'audacia del suo soggetto, si è affermata nei teatri di tutto il mondo come uno dei capolavori assoluti del repertorio lirico:

Questa musica mi appare perfetta. Vi arriva leggera, delicata, cortese. Il divino cammina su piedi teneri. La musica mi procura sensazioni quali non ho mai provate. Mi dà libertà, riscatto da me stesso, come se io mi osservassi da lontano. Mi fortifica anche, e a ogni spettacolo serale (ho ascoltato *Carmen* quattro volte) segue una mattina piena di pensieri risoluti e di trovate. È una cosa che mi stupisce. È come se mi fossi bagnato in un elemento naturale. Senza la musica la vita non è che un errore...!

Un tema d'attualità

La prima cosa che viene in mente, quando si invita l'insegnante a far conoscere agli alunni un'opera come questa, è l'attualità del suo tema di fondo, quella violenza sulla donna di cui sono drammaticamente piene le cronache quotidiane.

La vicenda narrata un secolo e mezzo fa dallo scrittore Prosper Mérimée e dai librettisti che ne ricavarono i dialoghi per il teatro lirico (la novella di *Carmen* è pubblicata nel 1842, l'opera è rappresentata la prima volta nel 1875) possiamo leggerla ogni giorno sui quotidiani o ascoltarla nei telegiornali: l'uomo incapace di accettare l'autonomia della compagna di vita, che arriva a farle violen-

za, fino ad ucciderla (ben raro il reciproco, la donna che infierisce sul compagno). Nel suo nocciolo la vicenda è liquidabile in poche parole: Carmen, ragazza facile agli innamoramenti, prima seduce il baldo militare José strappandolo alla fidanzata, poi si rende conto che non è uomo adatto a lei e lo abbandona per il più *macho* torero. E José cieco di gelosia la accoltella.

Quale occasione migliore di questa dunque per far ragionare i nostri ragazzi sugli aspetti etici e psicologici sottesi alla vicenda, farli discutere sul diritto della donna di essere se stessa con le sue idee e le sue scelte di vita, e il dovere dell'uomo certo di difendere come meglio può i propri affetti, ma alla fine di accettare quelle scelte, per quanto dolorose possano essere per lui.

«L'amore è come un uccello ribelle», che vola dove vuole, canta la protagonista, senza che noi possiamo decidere per lui. Come è imprevedibile il suo nascere e manifestarsi così è imprevedibile il momento in cui può anche morire. Se finisce per entrambi gli innamorati si va tutti in pace. Ma che succede quando in uno dei due l'amore è ancora vivo? È quello che succede nella nostra opera. Carmen si mostra sincera e corretta fin dalla sua comparsa in scena quando dichiara di non essere tipo da amore costante, che quanto facilmente s'innamora altrettanto facilmente il suo amore svanisce. E allora, bell'innamorato, «prend garde a toi», stai all'erta. Davanti a tutta la brigata militare di guardia al paese che smania per lei, Carmen lascia anche intendere che non potrebbe sopportare l'indifferenza di un uomo. Lo mostra subito con l'unico che sembra non vederla nemmeno, il soldato don José. Lo provoca gettandogli il suo fiore. E don José

ne resta turbato, anche se nei paraggi s'aggira la fidanzata, la diciassettenne Micaëla, che è venuta dal paesello natio a cercarlo. Ma mille modi ci sono ovviamente per raccontare la vicenda; mille i caratteri, le personalità, i luoghi, le situazioni che un artista può immaginarsi. Un melodramma lo fa servendosi di tutti i linguaggi di cui il teatro lirico si serve: le parole dei dialoghi, l'allestimento registico e scenico, le azioni dei personaggi sul palcoscenico, e naturalmente la musica. Un'opera lirica, sappiamo, vive della sintesi di tutti i linguaggi. Vedremo che a caratterizzarla però è la musica: la musica nel teatro lirico è la dimensione più importante e significativa.

Ritratti

Nella scuola elementare spesso la maestra chiede ai bambini di disegnare il babbo, o la mamma, o la sorella... E i nostri ragazzi, come si rappresenterebbero il personaggio di Carmen? Come la vedono: nei tratti fisici, nel modo di abbigliarsi? Oppure anche nel suo modo di muoversi, di agire? Nelle parole che usa con il suo don José e con gli altri personaggi?

Scegliamo il momento cruciale, in cui Carmen fa sapere a don José che non lo ama più, che di un altro si è invaghita. Che parole userebbe? E don José, come potrebbe reagire? Il compito, di quelli che si svolgono meglio se ci si mette in gruppi, per esempio di tre, e alla fine ci si confronta, mette alla prova le competenze *verbali* degli alunni. Cosa potrebbero dirsi i due? Quali parole userebbero?

E se invece ci figuriamo i personaggi con le matite, i pennarelli, la telecamera, e insomma tutti i mezzi disponibili per una inter-

pretazione *visuale* del personaggio: come faremmo? Qui è più consueto uno svolgimento individuale del compito. Meno consueto e se è il caso affidabile alle alunne volontarie la versione *gestuale/motoria*: come si muoverebbe Carmen sulla scena (senza dimenticare i rapporti spaziali, le distanze fra sé e l'altro, insomma la *prossemica*)?

Anche il cinema ce ne offre più di una versione. La più nota da noi è quella di Francesco Rosi che ha come protagonista Julia Migenes.

Linguaggio verbale, linguaggio visivo, linguaggio motorio: tre modi diversi di rappresentarsi Carmen. Un lavoro come il precedente richiede una discreta disponibilità da parte dell'insegnante. Un modo più semplice, ma non meno prezioso, consiste nell'andare a vedere le soluzioni che al problema d'immaginarsi Carmen hanno dato registi, cantanti, scenografi, costumisti, nei diversi allestimenti reperibili su Youtube. Con un'avvertenza scontata: la Carmen che appare ai nostri occhi in questo o quello spettacolo non è stata scelta per i suoi tratti fisici (come fa invece il regista cinematografico) ma per le sue doti vocali: quante Carmen troveremo, quante Violette, o Mimi, o Turandot, davanti alle quali risultava più opportuno distrarre l'occhio e leggere le battute dei dialoghi? Soprattutto con le cantanti (e beninteso i cantanti) di una volta. Oggi c'è molta più cura per i tratti fisici. Lo stesso vale per la motricità: concentrato com'è sulla voce, il cantante si preoccupa dell'emissione vocale e spesso dimentica di essere un personaggio particolare in una situazione particolare. Anche qui val la pena trovare versioni convincenti, pur anche molto diverse fra loro: come si muove la Netrebko sulla

scena è ben più interessante di come si può facilmente dedurre vedendo le fotografie di tante famose Carmen del passato.

Ritratti musicali?

Tutte le considerazioni precedenti valgono se il lavoro da conoscere fosse non l'opera *Carmen* di Bizet, ma la novella di Prosper Mérimée (o se si vuole il libretto che ne hanno ricavato Meilhac e Halévy). Ossia una *pièce* di teatro di prosa. S'è immaginato di rappresentare Carmen nel fisico, nell'abbigliamento, nel modo di muoversi, in quello che ha da dire. Ma nel nostro progetto, nel progetto «Vox Imago», tutto questo lavoro può essere immaginato solo come propeudeutico, preparatorio. La domanda che aspetta di essere formulata ora s'impone: *come rappresentarsi musicalmente Carmen?* Non più con le parole, con i pennarelli, con l'abbigliamento, con i gesti, ma con le note, le melodie, i ritmi, le armonie?

In una scuola media (addirittura in una elementare) possiamo far inventare dialoghi musicali. Si cimentano in successione coppie diverse di alunni. Se fosse disponibile una tastiera, si collocano Carmen a un'estremità e don José all'altra (chi starà meglio nella zona acuta, Carmen o don José?); altrimenti bastano anche strumenti ritmici: un tamburello e due maracas possono ben dar vita a un dialogo fatto di *piano* e *forte*, di rapido e lento, di crescendo, diminuendo, accelerando, rallentando, e ritmi particolari; senza dimenticare le pause...

Se invece siamo in un liceo musicale, allora la dotazione di tecniche e di concetti disponibili agli alunni si dilata grandemente, ma il principio didattico, la motivazione e il modo di operare, rimangono in fondo gli stessi. Il

risultato è che dovemmo aspettarci è quello di un'improvvisazione a due su un tema (tema letterario e/o tema musicale).

Anche queste ultime proposte, in un progetto come il nostro, dedicato a conoscere il linguaggio lirico, sono piuttosto propeudeutiche. Perché il compito tra poco sarà di capire proprio la *Carmen musicale*, la Carmen di Bizet: come ha interpretato lui la protagonista e tutti gli altri personaggi; e le situazioni, gli eventi. Le esperienze propeudeutiche ci hanno ripetuto quello che sappiamo: che l'immagine *parla*, a chi la sa guardare; il gesto e l'azione motoria *parlano*, e ben inteso la parola *parla*. Ebbene, anche la musica *parla*. Comunica. Fa capire. Sarà il cuore del nostro compito: avvicinare la componente musicale dell'opera per quello che ha da *dire* a noi, dirlo in quanto musica, ritmi, melodie, armonie, nella voce e negli strumenti musicali. Che è poi proprio la dimensione specifica e basilare del teatro lirico. Talmente di base da ridurre le altre a semplice supporto, sia pure indispensabile. Ripartiamo dal supporto obbligato, il libretto.

I dialoghi

L'opera è in francese naturalmente e anche se gli studenti non lo stanno studiando, la lettura del libretto non può far a meno di tenerlo presente pur lavorando sulla traduzione. Al momento di ascoltare un'aria o un duetto non si farà altro che far scorrere la traduzione simultaneamente alla dizione francese, come si fa nei piccoli schermi in uso nei maggiori teatri.

Scoppia un litigio nella fabbrica, culminante con una ferita (leggera) che Carmen produce sulla fronte di un'altra sigaraia. Quando il luogotenente Zuniga la interroga lei

risponde beffarda canterellando. Proprio a don José è affidato l'incarico di condurla in prigione, e lei tanto fa, dice e lusinga che lui alla fine crolla. È un colpo di fulmine, che lo segnerà per sempre. La fa fuggire, e per questo viene a sua volta messo in gattabuia e degradato.

Carmen, che si confessa zingara, frequenta la taverna di Lillas Pastia, insieme ai compagni contrabbandieri. Prima che tutti se ne vadano da lì, arriva Escamillo, il famoso torero in cerca di amori facili. Si stupisce che Carmen non crolli ai suoi piedi, come è abituato a vedere con le sue fan. Ma Carmen innamorata del bel soldato don José resta ad aspettarlo. E qui comincia il primo malinteso. Don José esce di prigione dopo un mese, e arriva alla taverna, già roso dal morbo che lo rovinerà: la gelosia. Quando dalla caserma sente arrivare il segnale della ritirata, si prepara ad andarsene. Carmen che ora lo vorrebbe incollato a sé si sente offesa. S'intromette il superiore militare Zuniga, venuto per riportare don José alla guarnigione. Lui pure è conquistato da Carmen. Don José lo sfida e solo l'intromissione di Carmen evita il peggio. Ormai don José non può far altro che seguire i contrabbandieri.

Nel campo in montagna si ripete una scena come la precedente. José intende tornare a far visita alla madre morente, e questo basta per raffreddare ancora di più Carmen. Quando poi arriva di nuovo Escamillo confessando candidamente a don José, senza sapere di averlo davanti, di essere subentrato a un povero soldato nelle grazie di Carmen, don José lo aggredisce. E ancora una volta Carmen lo ferma. Ma ormai si è votata al baldo torero, consapevole del rischio che incombe su di sé, vista la furia omicida del

soldato. Don José per ora non sa far altro che seguire la piccola Micaëla, venuta per riportarlo dalla madre.

L'ultimo atto si svolge all'esterno della corrida. Dentro, la folla inneggia al torero. Fuori, Carmen incontra don José, che confessa di non poter vivere senza di lei. Ma lei non esita a fargli sapere di non amarlo più. Il suo cuore ora è tutto per Escamillo.

Raccontata la vicenda fin qui a una scolaresca che non conosca il tragico finale, c'è la possibilità di far loro pronunciare cosa avrebbero fatto se fossero stati nei panni di don José. Coltelli? Sfregi? Violenze? È questo che leggiamo nelle cronache nere. Ma Carmen non ha mai mentito. È sempre stata sincera, quando confessava la propria volubilità, poi il proprio amore per lui, poi la freddezza sopraggiunta. Anche ragazzi di liceo possono essersi innamorati un'estate al mare, per poi rassegnarsi una volta che la passione e il contatto sono finiti. Don José invece ha perso quello che ogni ragazzo sano sa padroneggiare: la ragione, la capacità di accettare la realtà. Di accettare la libertà di un altro di essere se stesso. Ora può solo accettare il proprio destino: «Potete arrestarmi... Sono io che l'ho uccisa»; per chiudere con l'invocazione capace di commuovere chi sappia sentire la sofferta fragilità nascosta sotto la follia: «Ah Carmen, mia Carmen adorata!»

La musica

Le poche righe precedenti non fanno che offrirci il 'disegno verbale' della vicenda di Carmen. Quello che ricaviamo dalle parole dei dialoghi. E il 'disegno musicale', quello che può emergere dalla musica di Bizet? Qui le cose si complicano: perché la musica

– in tutte le parti cantate; trascuriamo per ora quelle solo strumentali – si sovrappone alle parole, o meglio, plasma le parole a modo suo, secondo il sistema suo proprio. È facile cadere nel trabocchetto: quello di parlare dell'opera di Bizet, della vicenda, dei caratteri eccetera basandosi essenzialmente sul libretto, sulle parole, non sulla dimensione musicale (ci cascano a volte anche gli esperti nelle loro guide all'ascolto). Compito di un educatore musicale dovrebbe essere piuttosto quello di condurre gli alunni a ricavare tutte le proprie osservazioni, interpretazioni, inferenze, dall'analisi di come sul brano cantato sono manipolati i fattori specifici del linguaggio musicale, dei modi di servirsene da parte del compositore.

La domanda elementare è: come fa una musica a *parlarci* di Carmen, o degli altri personaggi, così come ha potuto farlo il testo verbale, o quello pittorico, o quello motorio? Conosciamo la risposta: lo sa fare in due modi; il primo è di entrare nelle parole dei dialoghi con i propri strumenti, a cominciare dallo svolgimento melodico: è il canto, la parola che diventa canto; il secondo è l'integrazione della componente strumentale.

Parola parlata, parola cantata

Consideriamo il primo, il modo in cui il canto rivela il personaggio. Nella significazione musicale non è quello che il personaggio dice, che conta, ma *come* lo dice. Arriviamoci da un altro genere di esperienza, ben nota in tutti i momenti della storia della musica, ed è la *prosodia*, quell'*etiam in loquendo quidam cantus obscurior* di cui parlava esplicitamente Cicerone: anche nel parlare quotidiano c'è, un po' nascosta, una musica. Dal tardo Rinascimento a oggi è un continuo *Leitmo-*

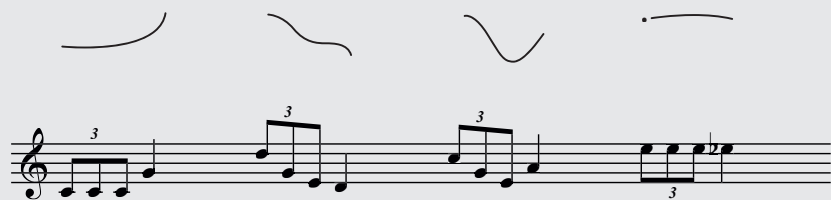
tiv quello dei compositori che rivendicano il proprio modo di mettere in musica le battute di un dialogo prestando attenzione a come potrebbero essere recitate quelle stesse parole: con quale andamento melodico, in su o in giù, con quale ritmo, con quale intensità, quale velocità... Ovviamente in funzione della condizione, soprattutto emotiva, del personaggio. Pensiamo in quanti modi diversi possiamo pronunciare una semplice frase come «Vieni con me». E ogni modo risponde a uno stato d'animo. Quando Bizet mette in bocca a don José queste parole ha ben in mente la condizione devastata del suo personaggio, ormai vittima irrecuperabile della propria gelosia: dal *cantus obscurior*, dall'intonazione che lo esprimerebbe, all'intonazione cantata, il passo è breve: sono le regole del lessico, della grammatica, della sintassi musicali a suggerirglielo.

Piccola parentesi, da proporre agli allievi come problema. Prosodia e canto sfruttano gli stessi elementi (intonazione, intensità eccetera). Dove sta dunque la differenza? Potremmo per semplicità dire: nel fatto che il canto (la musica, quella tradizionale) si serve, a differenza della prosodia, di *scale*. Una scala di altezze prima di tutto, proprio quella che siamo abituati a chiamare *scala*: per noi di dodici suoni, a distanza di un semitono l'uno dall'altro (altre scale in altre culture). Tra il do e il do diesis i suoni sono in numero infinito, ed è su questo *continuum* sonoro che si basa il parlato; all'opposto in quella frazione di altezze solo quei due sono ammessi. Quelli intermedi sarebbero (sono) intesi come stonature. Lo stesso vale per le durate: basti pensare alla nostra notazione, che mette in bella vista quello che l'orecchio c'insegna: ogni figura di durata dura la metà della precedente; anche

qui una scala, dalla semibreve alla fusilla. Anche l'indicazione metronomica è in qualche modo una scala; mentre solo il quarto aspetto del suono, l'intensità, rinuncia alla scala, e si lascia trascinare dal modo di presentarsi degli altri fattori (giusto Messiaen e i serialisti radicali potevano immaginare una *scala di intensità*, da *ppp* a *fff*).

Un intero percorso di educazione prosodica meriterebbe di essere praticato a scuola, con ragazzi che quando leggono un testo sembrano automi nemmeno consapevoli del suo senso. Lo verificiamo affidando loro la lettura del libretto. Va da sé che un ragazzo possiede tutta la gamma possibile di sfumature espressive quando parla con i suoi compagni. La difficoltà - l'inibizione - sorge quando gli viene chiesto di leggere, o semplicemente esprimersi, con una *determinata* espressione. Come direbbe «Vieni con me» in tono malinconico, spavaldo, allegro, triste, languido, adirato, sognante e così via?

Esempio 1



L'esperienza può essere ripetuta sistematicamente con frasi clou del libretto. A questo punto non resta che ascoltare come ha fatto Bizet, confrontarlo con le nostre curve intonative, e ricavarne una possi-

In una fase più avanzata promuoviamo la consapevolezza degli alunni nei confronti del profilo intonativo, diciamo dell'andar su e giù della voce. È un esercizio di educazione percettiva, di *ear training*, che l'insegnante di musica ha abitualmente nel suo programma, che ora applichiamo però al parlato. Ecco una serie di profili su quella frase, da leggere, da interpretare, da riconoscere all'ascolto e da ripetere su frasi anche più lunghe.

Dal parlato al canto

I risultati di questi esercizi sono espressivi parlate. Sono intonazioni *senza scala*. Ci aspetta a questo punto l'esperienza cruciale, la stessa su cui si basavano i compositori di melodrammi: modellare il parlato fissandolo alla *scala* delle altezze; in altre parole passare dal parlato al cantato, rispettandone la linea. Questo disegno può mostrare un possibile risultato, dai grafici al pentagramma, sempre sulla frase «Vieni con me»:

bile interpretazione dell'originale bizetiano: «C'est moi que tu suivras» (propriamente: è con me che verrai). Siamo alle ultime battute dell'opera. La voce dell'alienato don José è inchiodata su quel semitono ascendente,

che s'alza di poco ($mi_4 - fa_4$) alle parole successive: «Je suis las de te menacer» (Sono stanco di minacciarti). Basta questo melodizzare su pochi suoni per farci capire che l'alienazione omicida di don José è giunta ormai al suo acme.

L'esperienza può naturalmente continuare con ogni scena dell'opera. Il criterio resta quello di confrontare i tanti modi in cui ogni battuta può essere detta, parlata, poi cantata, e il modo in cui Bizet la fa cantare: per ricavarne la nostra interpretazione: il ritratto del personaggio espresso da Bizet. Non più il ritratto verbale, e meno ancora quello visuale, o quello motorio, bensì il *ritratto musicale*.

Vediamo dunque i ritratti dei principal protagonisti. Ricavati non dal libretto, ma dal modo in cui sul 'traliccio' del libretto - il supporto verbale - si snoda la musica (la melodia e il ritmo, in particolare).

Ritratti musicali: 1. Carmen

La prima uscita è la celebre *Habanera*: il ritmo puntato della danza e soprattutto la melodia cromatica del canto ci dipingono una donna che si sente libera di vivere le dinamiche dell'*eros*: libera di accendersi all'amore e libera di accettarne la fine. L'andamento discendente del cromatismo sembrerebbe suggerire più il secondo momento che non il primo:

Esempio 2



Un analogo passaggio cromatico discendente troviamo, come voce non più di un disamore ma di una delusione, nel punto della

prima scena in cui Moralès vede Micaëla sottrarsi al suo corteggiamento:

Esempio 3



Parole e musica concorrono nell'*Habanera* a mostrarci una donna libera di provare senza remore quello che per i maschi era condotta abituale, non certo oggetto di

censura sociale. Di qui la reazione scandalizzata dei primi spettatori dell'opera. Come avrebbero potuto accettare, i benpensanti della *belle époque* che una volga-

re sigaraia (questa la sua professione), per di più zingara, si mostrasse padrona di sé fino al punto di prendersi beffe dell'ufficiale, quando alla sua domanda risponde con una filastrocca infantile (*trallallalà*)?

Davanti all'aria successiva di Carmen («Près des remparts de Seville»; Presso i bastioni di Siviglia) è facile sentire il censore parlare di spregiudicatezza, addirittura immoralità. È lo scandalo che sollevò l'opera la prima volta che fu rappresentata. Come può permettersi una donna di fare quello che è sempre stato una prerogativa di noi maschi?

Ma con riflessioni di questo genere non siamo ancora al cuore del nostro compito. Ammesso che di immoralità si voglia parlare, questa potremo trovarla *nei versi* della canzone. Quello che la musica ci presenta è ben altro. Intanto ci parla della condizione sociale di Carmen: la *Seguidilla* è una danza popolare, e ragazza del popolo è Carmen, e non appartiene alla musica comunicarci che è una zingara. Conta di più il clima di festosa esuberanza che quel canto porta con sé. Abbiamo davanti una ragazza che intuisce nel bel don José la sua prossima esperienza amorosa. Davanti a questo fuoco don José è conquistato. È il germe della tragedia che si compirà.

Messaggi senza parole

Per ora vediamo, anzi sentiamo Carmen nel momento più sereno del suo amore ormai consolidato per don José, quando, grata per il suo arrivo alla taverna, gli dedica una canzone a danza. Non c'è bisogno di parole, basta un *trallallà*, accompagnato dalle nacchere.

Si può pensare che questo canto non riguardi il carattere di Carmen: è infatti quello che al cinema viene chiamato *diegetica*, la musica *interna*: come quando il personag-

gio del film si trova a cantare o ad ascoltare musica (contro la musica *esterna*, quella inserita dal regista). Qui è Carmen che propriamente canta. I casi di musica *interna* nel melodramma sono frequenti. E difficilmente sono messi a caso: in realtà il compositore 'parla', e fa parlare i suoi personaggi, anche con queste pagine: lo fa legando strettamente al contesto la musica che le riveste. I casi di musica interna in *Carmen* sono frequenti, a cominciare dal canto di Escamillo («Toreador en garde»), coi *trallallà*, e naturalmente le prestazioni coreutiche e canore di Carmen.

Dunque il canto di Carmen non è irrilevante per conoscere sempre meglio chi è la donna. Facile qui: è un omaggio carico di affetto e di gratitudine per il ritorno di quello che proprio la musica di Carmen rivela essere il suo grande (seppur transitorio) amore.

Come potrà reagire un carattere come il suo quando don José invece di apprezzare il gesto affettuoso della donna, ne interrompe bruscamente il dono musicale per reclamare il suo obbligo di rientrare in caserma. Non si fanno sgarbi del genere a una ragazza viva ed esuberante come questa. La reazione di Carmen è immediata e risentita. Se c'è una pagina operistica che serve a mostrare come il compositore sappia ispirarsi al modo di parlare del personaggio in una data situazione, questa è esemplare: a Carmen sembra chiudersi un sipario quando vede preferito da don José, al proprio amore, il timbro al cartellino del rientro. Il suo canto ora è spezzato per dare spazio al sarcasmo: «Ah! J'étais vraiment trop bête»... Sono stata proprio una bestia.

I due lati di Carmen

Se la situazione precedente spiega come possa essere facile per Carmen sentire l'amore

incrinarsi, quella tutta diversa del terzo atto ci fa capire senza possibilità di sbagliare che Carmen non è solo la creatura tutta passione che le vicende fin qui potrebbero far pensare. Carmen ha un profondo senso del tragico, del buio pronto a inghiottirci in ogni momento della vita. Un cupo fa minore, sull'accompagnamento statico, alimenta la pagina più tragica dell'intera opera. Poco importa che la causa ne sia il verdetto delle cartomanti. «Morte», dicono le carte, e la fin qui sorridente Carmen è stoicamente pronta ad accettarla. Questi drammatici incisi in modo minore sono un'anticipazione del delitto a cui con ancor maggiore coinvolgimento va incontro nell'ultimo atto dell'opera. Mentre il canto di don José resta contenuto, come di chi vuol convincere con le buone, Carmen celebra, e sia pure al prezzo della morte, il suo diritto alla libertà: Libera è nata e libera morrà.

Ritratti musicali: 2. Micaëla

La figura che maggiormente contrasta con quella di Carmen, musicalmente, è Micaëla, la diciassettenne fidanzata di don José. Micaëla e con lei Escamillo, non ci sono nell'originale di Mérimée. Furono creati dai librettisti e dallo stesso Bizet proprio per far risaltare meglio le figure dei protagonisti. Fin dalle sue prime battute ci appare come una figura tanto mite e diafana quanto Carmen è energica e sanguigna. Tanto prevedibili le sue battute

musicali quanto sempre sorprendenti quelle di Carmen: «Io cerco un brigadiere...».

È il semplice modo del parlare quotidiano, senza particolari segni emotivi. Il modo di parlare di una ragazza umile, semplice, povera di spirito. La sua musica richiama quelle cantate in chiesa: «Il mio brigadiere si chiama don José. Lo conoscete?»

Ma è tutt'altro che una sciocca. I soldati le hanno messo gli occhi addosso, e la informano che il brigadiere don José rientrerà con la guardia che monta, per dare il cambio a quella che smonta. Alle moine fin troppo scoperte dei soldati Micaëla risponde facendoli loro il verso, ossia ripetendo proprio il loro tono di voce: «Ritournerò quando la guardia che monta sostituirà quella che se ne va».

Il cambio si verifica subito (non c'è necessità di stretta coerenza temporale tra un episodio musicale e un altro, se non quello dettato dalla logica musicale stessa). Si apre qui la lunga scena dell'incontro di Micaëla con don José. La ragazza è venuta a portare un messaggio della madre del soldato, coronato da un bacio. L'ascoltatore superficiale può trovare troppo 'sentimentale' il modo di esprimersi di Micaëla, dopo quelli esuberanti e fin grintosi di Carmen. Ed effettivamente le sue melodie scorrono placide, prevalentemente per gradi vicini, ascendenti e discendenti, per di più con valori ritmici uguali, crome se tu crome: «Porto da parte sua»...

Esempio 4



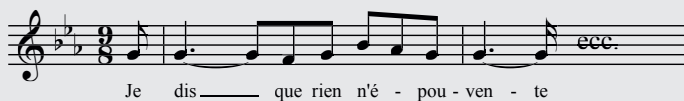
J'ap - por - te de - sa part, fi - dè - le mes - sa - gé - re

Ma non dobbiamo dimenticare il principio che regola le scelte del compositore. Quello che sentiamo qui è proprio il *ritratto musicale* di Micaëla. Bizet ha magistralmente creato una personcina di animo semplice, umile, ingenuamente innamorata del suo don José, di un amore che si lega teneramente con quello della mamma. Per questo clima psicologico Bizet ha fatto ricorso agli stilemi garbati propri dell'opera francese del suo tempo, in particolare di Gounod. Ancora più 'gounodiana', se si può dire, la

grande aria di Micaëla nel terzo atto. Micaëla è stata trascinata nel dramma senza che nemmeno lei potesse immaginare lo stravolgimento del suo amante. Sa che è stato sedotto da Carmen, sa che Carmen è bella. E ha paura. Ha paura per quello che è successo, ha paura di Carmen. La sua adesso è come una lunga preghiera a Dio: semplice, ingenua, con lo stesso tenero melodizzare dell'aria precedente (nella prima parte), ma certo incapace di evitare l'ansia che la sconvolge (nella seconda parte): «lo dico che nulla mi spaventa»...

Esempio 5

Andantino molto



Allegro molto moderato



Bizet ha scritto una pagina umile non perché non fosse capace di qualcosa di più impegnato, ma proprio per tratteggiare (in musica) l'umiltà della ragazza; con il sovrappiù di un'ambientazione armonica di stampo chiesastico.

Micaëla rientra in scena poco dopo, per l'ultimo disperato tentativo di portarsi via don José. Ha assistito al duello del fidanzato con Escamillo, allo scherno di Carmen. Le uniche sue armi sono ancora la preghiera e gli affetti domestici. La mamma sta morendo,

e il cuore musicale di Micaëla non si smette: è ancora, per l'ultima volta, la melodia affettuosa presa dall'armamentario melodico dell'opera del tempo (quante musiche pseudo-liturgiche nelle opere del tempo; si pensi solo alla *Tosca* di Puccini o alla *Manon* di Massenet: «Là c'è il casolare»...).

Ritratti musicali: 3. Escamillo

Spaccone, sicuro di sé, della sua forza e destrezza con la spada, e soprattutto del suo fascino irresistibile presso le ragazze, anche

di questo personaggio si legge che Bizet avrebbe abbassato il tono della sua ispirazione. Ma basta il commento che il compositore scrive all'aria di Escamillo per capire che è stata proprio l'intenzione di ritrarre musicalmente il vuoto morale e mentale del personaggio che lo fa parlare con animo fatuo, «avec fatuité», scrive in partitura. Proprio le 'parole musicali' banali gli servono per fissare in modo inequivocabile la banalità del personaggio. In questo l'aria del torero fa il paio con «La donna è mobile» del Duca di Mantova dal verdiano *Rigoletto*. Non è solo l'aria più famosa del torero, «Torero en garde», con la sezione pomposa che la precede, a mettere a nudo la sua inconsistenza coniugata con la sua baldanza. La scena dell'atto terzo in cui incontra don José al campo sarebbe quasi comica se non fosse un altro motivo per scatenare la furia del soldato. Don José conosce il torero solo per fama, senza averlo mai incontrato. Anche il torero non ha mai incontrato prima don José. Immaginarsi quando don José si sente raccontare di essere venuto a mettere a segno la sua *combine* con Carmen, che per lui ha lasciato uno stupido soldato... cioè don José. Lo scontro che ne nasce non fa che esaltare la supponenza del torero.

Ritratti musicali: 4. Don José

Mentre l'immagine (musicale) delle tre figure precedenti rimane nella sostanza la stessa dal principio alla fine dell'opera (Carmen sempre orgogliosa, anche davanti alla morte, prima anticipata dalle carte, poi presente davanti a sé nel pugnale del soldato; Micaëla mite confidente nella preghiera, anche nel momento più drammatico; Escamillo sempre spaccone), quella di don José

si trasforma strada facendo: ed è proprio la trasformazione di don José a tenere vivo il dramma e a dargli svolgimento.

Nella tradizione melodrammatica il bel soldato sarebbe entrato in scena preceduto da una fanfara, e cantando un'aria prevedibilmente di carattere marziale. Bizet ha per lui all'inizio solo poche pennellate marginali. Nemmeno la sua scandalizzata reazione alla provocazione di Carmen (il fiore gettato ai piedi di lui) ha consistenza musicale (se non, come vedremo, all'orchestra). Per offrircelo in primo piano Bizet aspetta che lui incontri Micaëla, con il lungo duetto che segue. Perché l'incontro è il modo più diretto e più efficace di farci conoscere il don José 'pre-Carmen', verrebbe da dire, il soldato non ancora schiavizzato nel gioco amoroso della gitana. Il dialogo, il duetto, ruota per intero intorno all'evocazione della madre di lui (presso la quale la piccola Micaëla vive). È soprattutto Micaëla che si esprime nel duetto, ma quando a José Bizet dedica spazio, sentiamo che lo presenta sentimentamente ben allineato al mondo espressivo di Micaëla: i due parlano la stessa lingua musicale, fino a identificarsi l'uno con l'altra attraverso l'artificio più immediato: il canone: «Ma mère je la vois»...

Ma anche se non ci fosse lo scoperto ricorso al canone, è il carattere della melodia a omologare il mondo di don José, il mondo dei suoi valori, a quello della ragazza; ed è, anche qui, l'appartenenza della melodia al repertorio dei canti di chiesa del tempo. È questo il don José 'pre-Carmen': emotivamente un sempliciotto, che per l'educazione morigerata che ha ricevuto porta in cima a tutto l'immagine della mamma: nel momento, c'è da credere, che da piccolo lo

conduceva alle funzioni religiose.

Di significato ben diverso il canone, o meglio la *fuga*, avviata da violoncelli e viole con sordina, che chiude il primo atto. La musica qui veicola un significato più cinetico che psicologico: lo stesso legato spesso al correre, materialmente. Carmen convince don José a lasciarla scappare...

La trasformazione di don José

Quell'ingresso baldanzoso di don José che lo spettatore incallito si sarebbe aspettato, secondo tradizione, nelle scene iniziali dell'opera, Bizet ce lo offre nel secondo atto. Il soldato arriva cantando al campo di Carmen dopo il mese passato in gattabuia per aver lasciato fuggire la zingara.

E si verifica la prima incrinatura alla sua ingenuità, quando interrompe bruscamente lo spettacolo cantato e danzato che Carmen gli dedica per obbedire al richiamo della caserma. Alla reazione scandalizzata di Carmen, prima, da bravo militare, le impone di ascoltarlo, ma poi arriva a fare ciò che prima d'ora l'ascoltatore non avrebbe potuto prevedere: confessa la rivoluzione interiore che l'ha condotto a dimenticare Micaëla e a far esplodere dentro di sé un travolgente sentimento mai provato in vita sua, il vero e proprio plagio psicologico ad opera di Carmen. È l'aria famosa, appassionata, che comincia «La fleur que tu m'avais jetée» (Il fiore che mi avevi gettato), dove rivela a Carmen di vivere solo per lei e per il suo amore. Confessione pericolosa, rivolta a un temperamento come quello di Carmen, che ben diversa importanza e natura dedica all'amore, come sappiamo. Il don José delle contenute melodie quasi-religiose del primo atto è scomparso. Ora l'intensità melodica della

pagina, stile 'grande aria lirica', si lascia dietro per sempre ogni traccia di buonismo. Non stupisce il primo scatto di furia sanguinaria quando aggredisce l'ufficiale venuto per rispedirlo in caserma, e per poter corteggiare Carmen. Ormai don José è un altro. Ha iniziato quella china inarrestabile che lo condurrà al gesto estremo. La scena 'a due' dell'ultimo atto non comincia, come i ragazzi potrebbero aspettarsi, con un'esplosione d'ira, l'ira contenuta fin dal giorno che don José era tornato al paese a rivedere la mamma morente. No, il canto comincia con un recitativo quasi monocorde, e con un andamento *moderato*: il sentimento è tenuto represso. Don José non sa far altro che supplicare Carmen, anche se si sente ripetere, senza possibilità d'equivoco che fra loro tutto è finito.

Il duetto ha ben poco a che vedere con i duetti classici in voga fino a quel momento, con le ampie arcate melodiche affidate all'uno e all'altra. Ora la tragica scena è spezzata in continui frammenti. Ma non ne risulta un quadro slegato. All'opposto quello che ci appare è un franare emotivo verso l'inevitabile catastrofe, e l'ultimo grido di don José, quasi ce lo fa sentire, lui assassino, vittima: «Ah! Carmen! Ma Carmen adorée!» Un'osservazione che vale in generale per ogni frase musicale cantata. Anzi può già valere quando quella frase è parlata: quanto più estesa è la gamma dei suoni, dall'acuto al grave, e quanto più ampi e mutevoli i suoi intervalli, tanto più acceso ne risulta lo stato d'animo di chi le pronuncia. La voce di una persona adirata si muove ben diversamente da quella di chi recita il rosario! Riconsideriamo la *Seguidilla*. Carmen si rivela scatenata, con quel canto che balza

deciso e vario su e giù lungo l'ottava. Abbiamo visto a cosa corrisponde questa soluzione melodica. Eccoci adesso al momento in cui, nonostante l'affronto di un don José che interrompe la danza di lei in suo onore per prepararsi a scendere alla caserma, la donna arriva se non a perdonarlo almeno a sollecitarlo perché salga con lei, e con l'intero clan, sulla montagna.

Don José ha appena finito la sua appassionata dichiarazione d'amore (con l'aria del fiore: «La fleur que tu m'avais getée») che Carmen gli rinfaccia: «No tu non m'ami», tre volte glielo ripete. Domanda ai ragazzi: come glielo fareste pronunciare (e poi anche eventualmente cantare)? Facile immaginare

il su e giù della voce, in una persona offesa così maldestramente nei suoi più intimi sentimenti.

E invece no: Bizet mette in bocca a Carmen un canto strettamente monocorde, su una nota centrale della sua tessitura, il sol. Violazione della regola? O addirittura sbagliata, la regola? Sarebbe come affermare un'incapacità di Bizet di creare la melodia adatta alla situazione. La situazione che proprio il canto monocorde mette in chiaro: non è certo freddezza, assenza di emozione. È invece come se Carmen volesse gettare acqua sul fuoco dimostrato da don José con l'aria del fiore, e al tempo stesso l'espressione della propria pesante delusione:

Esempio 6

Andantino molto

Non _____ tu ne m'ai - mes pas! _____

Non! _____ Car _____ si tu m'ai - mais,

la - bas, la - bas _____

_____ tu me sui - vrais! _____ Oui! _____

Spunti di metodo

Un insegnante, soprattutto nella secondaria inferiore, sa bene che non potrebbe raccontare tutto quello che è scritto nelle pagine precedenti a ragazzi seduti buoni ad ascoltare la lezione. Un ragazzo vuole essere interessato e coinvolto. Ogni insegnante ha il suo modo di farlo, il suo metodo, i suoi stratagemmi. Se non tutti funzionano sempre sappiamo però che qualcuno ha più *chances* di funzionare di altri.

Il primo è sfruttare fin dove si può il principio *euristico*. Invece di spiegare ai ragazzi che don José e Micaëla all'inizio sono perfettamente affiatati e che questo lo ricaviamo in particolare dal loro canone, poniamo a loro la questione: i due vi sembrano affiatati o distanti l'uno dall'altra? E soprattutto: da cosa lo ricavate? Insomma il criterio consiste nel trasformare in domande le informazioni che daremmo noi, a cominciare da quelle offerte fin qui.

Con una serie di varianti possibili. Per esempio affidare la ricerca della risposta a ragazzi che lavorano in gruppo, ragionando fra loro e se possibile ascoltando la musica, per dare consistenza alle proprie risposte.

Tecniche di attivazione (più recenti nella forma, ma da sempre praticate nella sostanza dal bravo insegnante) sono i cosiddetti *compiti di realtà* oppure *compiti autentici*. La realtà, l'autenticità sono semplicemente quelle con cui affronteremo il compito non perché lo vuole l'insegnante ma perché potremmo trovarcelo davanti concretamente nella vita. Secondo questo orientamento 'utilitario', contro uno studio di *Carmen* affrontato semplicemente perché così è stato deciso dal professore, lo studio per preparare la guida dell'opera che immagi-

niamo commissionata dal teatro della città, oppure una sua presentazione da condurre alla radio o in tv.

Un altro criterio didatticamente prezioso è quello di giocare fin dove si può su confronti. Anche semplicemente ricavare dalle loro arie più significative la personalità dei quattro principali personaggi può funzionare meglio se individuamo le differenze e le somiglianze fra loro.

Una musica distante dai gusti musicali dei ragazzi (come l'opera, ma non solo l'opera) può diventare familiare se viene ascoltata più volte. Per questo dare compiti diversi intorno a un brano musicale può condurre a quella comprensione e a quella disponibilità a lavorarci che difficilmente viene dopo un primo, solo ascolto.

Un altro criterio ancora è quello di accompagnare l'ascolto con l'aggiunta di ritmi (ma anche di melodie, anche solo pedali) prodotti dagli alunni. È una tecnica che veniva molto sfruttata in passato nelle scuole inglesi, dando vita a una ricca produzione di spartiti. Molte melodie di Mozart, o Čajkovskij, o Rossini venivano integrate da ritmi prodotti con tamburelli, legni, piatti, triangoli. Nel caso di *Carmen* non dobbiamo nemmeno andare lontani. Ce ne offre un pezzo già pronto Bizet, nella scena in cui lei danza e canta per don José. Qui addirittura la stessa linea melodica del suo canto, su *lallalà*, può essere cantata e suonata dagli alunni: in questo caso naturalmente non sopra l'originale! Ecco la pagina pronta per essere usata:

Esempio 7

Canto

Castagnette

p La la la la ecc. _____

f

p *mf*

1. 2.

Da Capo al fine

Da Capo al fine

Più scontata e collaudata la pratica di imparare pagine dell'opera da cantare e suonare in proprio. Ce ne sono parecchie adatte agli alunni più giovani della secondaria (per i più grandi, in muta di voce, andrebbero adattati). I casi più famosi sono il coro dei bambini nel primo atto, e la canzone del torero.

Due modi di ascoltare

Basta leggere qualche commento a una pagina musicale per rendersi conto che due sono sostanzialmente gli orientamenti, i criteri sottesi ai commenti. Il primo è quello di chi esplora e fa conoscere al lettore la propria soggettiva reazione emozionale e metaforica; senza però darne una giustificazione sulle caratteristiche di quello che ha sentito (ritmo, melodia eccetera). Il secondo orientamento è di natura più propriamente *tecnica*. Il critico descrive nei puri termini del lessico analitico musicale come oggettivamente il brano musicale si svolge; senza però ricavarne un'interpretazione, un senso.

Nella scuola dell'obbligo è il primo modello quello che sembra prevalere decisamente. Il secondo viene considerato più adatto a studi di Conservatorio. Tema, monodia, polifonia, contrappunto, progressione, modulazione, variazione, tonalità, modo, cadenza d'inganno, accordo di dominante, eccetera eccetera, non sono parole da addetti ai lavori, sterili e facilmente disamoranti in una scuola dell'obbligo?

L'eterno dibattito sulle *competenze* ci offre un modo diverso di considerare la questione. Ci dice in sostanza che l'uno e l'altro dei due orientamenti non sono in grado di far crescere la competenza (diciamo la capacità di condurre un ascolto maturo) se vengono assunti separatamente, senza essere

reciprocamente inverati. Il primo criterio lascia l'alunno là ove si trovava all'inizio del percorso. Non ha fatto altro che applicare alla nuova musica che ascolta i criteri che ha sempre praticato quando ascolta. Non matura nessuna competenza nuova che lo aiuti a possedere sempre nuovi strumenti per la comprensione di un brano.

Il secondo invece ha i tratti del fin troppo conosciuto e praticato modello nozionistico, dove l'informazione tecnica ricavata dal lessico dello studioso è fine a sé, si aggiunge come peso morto all'esperienza viva di un ascolto intelligente. Sapere che una melodia scende per semitoni, che il modo sia minore, che la sonata sia tripartita e così via, nozioni imparate fine a sé, finiscono per essere uno sterile ingombro che rischia non di far crescere la competenza ma di allontanare dalla musica chi se lo sente proporre. Contro il criterio metodologico nozionistico, *statico* che ispira la scelta precedente, contro il modello lassista, *ricreativo* con cui (dis)impegnare gli alunni, proprio del primo criterio, un modello dinamico chiede un'*interazione* fra i due. Chiede che l'affermazione che si fa quando si parla di una musica 'sia provata' sui suoi modi di essere. Se dico che Micaëla è una ragazza ingenua il lettore ha il diritto di chiedermi su cosa si basa la mia affermazione: su quali elementi musicali (melodia, ritmo, eccetera). È così che matura una competenza, che matura la capacità di capire sempre più e sempre meglio una musica. Approfondire la conoscenza degli elementi tecnici, analitici, non è allora nozionismo, è una fase nevralgica dell'apprendimento.

Le riflessioni sui quattro *ritratti* precedenti hanno cercato di ricavare i significati ele-

mentari dei diversi momenti dell'opera dalle loro specificità musicali, dal loro andamento melodico, dai ritmi. E questo funziona, va da sé, se i ragazzi sanno riconoscere all'ascolto quelle specificità. Nell'*Habanera* Carmen mette a nudo il suo cuore attraverso quella discesa cromatica. Ma s'accorgono i ragazzi del cromatismo? Per riconoscerlo non è richiesto certo un diploma di Conservatorio, ma un minimo di esercizio sì. Un allenamento a distinguere l'intervallo di semitono da quello di tono: riconoscerli e produrli con la voce. Questo è solo un esempio di come l'ascolto 'competente' di una musica richieda un orecchio ben allenato; in altre parole che l'insegnante metta in gioco un parallelo percorso di educazione percettiva, di *ear training*, come si usa dire oggi (evidentemente dimenticando che per l'insegnante consapevole è sempre stato un momento forte del proprio lavoro).

L'arte del contrappunto

Una procedura importante della musica può da sola mostrare l'autonomia del codice verbale da quello musicale. Ed è il contrappunto, la polifonia, la sovrapposizione simultanea di materiali musicali diversi. Sarebbe inammissibile, sul palcoscenico di un teatro di prosa, sentire cinque personaggi parlare tutti insieme (a meno che proprio il paradosso non sia volutamente cercato per suggerire l'incomprensibilità).

Bizet ha in *Carmen* pagine indimenticabili a due o più voci. Intanto i cori: e qui è facile riferire la polivocalità alla molteplicità della folla. Quando invece sono due personaggi a esprimersi addirittura con quella procedura tipicamente musicale che è il canone, allora il campo è aperto per un'interpretazione

più sottile. Troviamo un canone nel primo incontro di don José con Micaëla («Ma mère je la vois»; Mia madre io la vedo), per chiudere con il canto all'unisono: e qui è facile leggere nell'uno e nell'altro procedimento l'affiatamento dei due. È una conferma che in questa prima parte dell'opera don José parla la stessa lingua della sua Micaëla.

Ben altro rapporto quello fra don José ed Escamillo, quando s'incontrano nel terz'atto e si sfidano. Il soldato esprime la sua furia, il torero la sua sorpresa: in simultanea, a due voci. Le pagine più sorprendenti sono il quintetto del secondo atto e il terzetto del terzo atto. Nel quintetto, Carmen e i suoi quattro compagni si scambiano inviti a partecipare alle imprese ladresche sovrapponendo le voci in un crescendo rossiniano. Fosse vissuto di più (Bizet morì a 37 anni) sarebbe stato capace di donarci un capolavoro comico.

Di ben altro tono il terzetto, tra Carmen Frasquita e Mercédès. I colori sono cupi: le carte dicono «morte». Ma la cosa interessante è l'opposizione tra il canto allegro delle amiche di Carmen e il gelo delle note lunghe di chi sa che la sua ora è segnata.

Contrasto ancora più forte nella scena straordinaria del finale, dove Bizet ci sconvolge opponendo in simultanea il canto della folla festeggiante all'interno dell'arena e la scena solitaria della strada dove si consuma l'omicidio.

Un tema collaterale:

l'arte dell'orchestrazione

Fin qui abbiamo considerato uno dei due modi che ha la musica di 'parlare' in un'opera lirica: la voce, il canto. Il secondo modo è l'orchestra, la dimensione strumentale. Anche lo strumento concorre a disegnare il profilo del

personaggio, a farci capire il suo stato d'animo, le sue intenzioni, il suo carattere.

Per cominciare a renderne consapevoli gli alunni può bastare il paio di esperienze elementari che chi segue i nostri percorsi conosce bene. La prima: facciamo immaginare ai ragazzi una situazione teatrale come questa: Micaëla legge il messaggio della mamma; cosa ci sarà scritto? Mentre legge scorre una musica strumentale, per esempio la coda del preludio. Qual è l'interpretazione più condivisa dai ragazzi?

Ma se invece di quel sottofondo musicale ce ne fosse un altro, per esempio l'attacco strumentale del primo atto, manterrebbero la stessa interpretazione? Prevedibile che la maggioranza sia portata a cambiarla. E dunque: in che modo la musica ha saputo 'parlare', dire cose diverse su quella immaginaria situazione, anche se non ci sono parole a guidarci? È una prima, embrionale esperienza per cogliere il potenziale semantico di una pagina strumentale.

La partitura di Bizet è straordinariamente ricca nella sua dimensione strumentale, cioè nell'intelligenza musicale con cui Bizet fa parlare gli strumenti. Persino un maestro dell'orchestrazione come Richard Strauss, mezzo secolo dopo, potrà scrivere: «Se vuoi imparare come si fa a orchestrare studia la partitura di *Carmen*. Che splendida economia, come sta al posto giusto ogni nota, ogni pausa».

Un materiale esemplare

L'argomento merita un'attenzione a sé, e se si vuole un altro percorso preliminare. Per cogliere il potenziale espressivo dei diversi strumenti dell'orchestra resta sempre esemplare la *Guida del giovane all'orchestra*

di un altro grande orchestratore, Benjamin Britten. Il musicista inglese la compose proprio per un film dedicato alla presentazione degli strumenti. Si pose un compito chiaro, ben prezioso per il nostro lavoro su *Carmen*: far capire, agli spettatori-ascoltatori, quali sono le caratteristiche espressive tipiche di ogni strumento: rivelare per così dire il *carattere, l'anima*, di ogni strumento.

Sceglie un tema musicale scritto nel Seicento dal suo grande connazionale Henry Purcell, e lo fa esporre a tutti gli strumenti, uno alla volta. Ma proprio per il carattere particolare che ogni strumento ha, spieghiamo ai ragazzi, ognuno finisce con l'esporre le cose - il tema - a modo suo. Tecnicamente si usa parlare di *stile idiomático* di ogni strumento. All'inizio Britten ci fa sentire il tema, eseguito a piena orchestra. Prima di lasciar la parola agli strumenti singoli, fa una specie di 'prova di carattere', affidando il tema a turno a ciascuna delle quattro famiglie di strumenti: i *legni* prima, gli *ottoni* poi, quindi gli *archi* e infine le *percussioni*.

Il solo strumento delle percussioni che esegue note chiaramente distinte sono i timpani, mentre gli altri (triangolo, tamburello basco, tamburo, piatti, grancassa) ne eseguono il profilo ritmico. L'orchestra intera riprende il tema iniziale. A questo punto, la parola è lasciata ai singoli strumenti.

Se gli alunni hanno lavorato sulla *Guida* di Britten, proponiamo loro un'esperienza creativa: strumentare un pezzo per pianoforte. L'obiettivo resta lo stesso, portato ora su un terreno operativo, creativo. Non c'è forse attività del musicista di professione che non possa essere conosciuta e praticata, sia pure a livello embrionale, dai ragazzi. Così è per l'arte dell'orchestrazione.

Partenza possibile: da un disegno in bianco e nero che può essere riempito di colori. Lo abbiamo fatto tante volte. Si può fare qualcosa di simile anche con la musica. Si prende un pezzo scritto per uno strumento solo, e lo si fa eseguire a tanti strumenti diversi. Questa pratica, li informeremo, prende il nome di *orchestrazione*. I compositori lo fanno spesso. Scrivono per esempio un pezzo per il pianoforte; poi lo trascrivono per gli strumenti dell'orchestra, scegliendoli in base agli effetti che intendono realizzare. Per esempio, certe frasi andranno 'colorate' in modo più denso, altre in modo più leggero: per le prime sceglierà strumenti dal suono più pieno, per esempio gli ottoni; per le altre, strumenti dal suono più delicato, per esempio i violini. Le percussioni gli serviranno per marcare certi momenti importanti. Con l'arpa creerà effetti aerei, con la tuba effetti cavernosi. Creerà un'opposizione fra strumenti diversi, se vuole distinguere bene il motivo dal suo accompagnamento. E così via.

E ora, invitiamo gli alunni a pensarsi tutti orchestratori! In due modi possibili:

- decidendo con quali strumenti accompagnare le proprie canzoni;
- con giochi di *previsione* su come un mu-

sicista può aver orchestrato una pagina pianistica.

Maurice Ravel è un modello eccellente per quest'ultima attività. La sua orchestrazione dei *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij è paradigmatica. Facciamo lavorare i ragazzi in questo modo:

- ascoltare la pagina pianistica di Musorgskij;
- analizzarla e dividerla nelle sue frasi principali;
- decidere con quali strumenti potrebbe essere ri-eseguita: si lavora individualmente, o in gruppo;
- confrontare le diverse decisioni;
- sentire come l'ha orchestrata Ravel, e scoprire analogie e differenze rispetto alle nostre orchestrazioni.

L'orchestratore Bizet

Mettiamo a frutto quello che abbiamo potuto apprendere dalle esperienze precedenti, applicandole alla partitura di Bizet, al modo in cui si è servito degli strumenti. Con quali strumenti gli alunni si sentirebbero di dar voce a questa o quella delle situazioni dell'opera? Anche solo alle diverse parti del preludio? Prepariamo prima una mappa come questa:

Allegro <i>ff</i>		<i>pp</i>		Toreador <i>p</i>	Toreador		Andante <i>ff</i>
A	A	B	A	C	C	A	D

Ognuno offre la sua proposta, e soprattutto ne spiega il perché, e poi si ascolta la scelta di Bizet. Che è questa:

Prima sezione (battute 1-16: A ripetuto): tema A affidato a ottavino, flauto, oboe, clarinetto, violini; accompagnamento a corni,

trombe, tromboni; mentre timpani, grancassa, triangolo e legni sottolineano i punti forti. L'effetto l'abbiamo visto: l'ambientazione della storia in un mondo - quello dei contrabbandieri e della corrida - sfacciatamente esibizionista.

Seconda sezione (battute 17-34; ripetuta): tacciono gli ottoni, inseriti solo a chiudere le semifrasi; subentrano gli archi al completo. *Sezione C* (battute 55-78; ripetuta): archi compatti all'unisono; tacciono tutti gli altri, tranne le trombe e tromboni, inseriti a mettere una virgola a ogni battuta.

Sezione D (ultime 28 battute): clarinetto, fagotto, tromba tutto nella regione grave, e violoncelli; in tal modo Bizet introduce un inatteso clima cupo, funereo.

A una semplice occhiata esteriore il criterio di base adottato da Bizet è semplice: gli archi sono la base; ai singoli strumenti a fiato Bizet assegna di volta in volta compiti espressivi particolari. Nel preludio il colore degli ottoni col rinforzo delle percussioni e il ricercato zum-pa-zum-pa bandistico pri-

ma, poi la pulsazione del motivo in minore hanno una parte primaria nel disegnare il clima plateale, fin volgare, della corrida, evocata all'inizio come il luogo fisico in cui verrà commesso il delitto. Ma appena subentra l'Andante moderato, il colore strumentale cambia completamente, la voce passa a clarinetto, fagotto, tromba e contrabbassi, mentre i violini accompagnano con un palpitante *tremolo*. Questa parte (D) è un motivo caratterizzato dalla seconda aumentata (do diesis - si bemolle), che in modi variamente sintetici attraversa a più riprese la partitura. La prima volta si presenta inaspettatamente alla fine del preludio a simboleggiare il destino di morte che toccherà la protagonista. *Tema del Destino* è abitualmente chiamato dai critici:

Esempio 8

Andante



Ed ecco subito la sua testa, contratta e velocizzata, proprio a introdurre Carmen:

Esempio 9

Allegro



La risentiamo intera dopo che Carmen ha cantato l'aria. Nella scena delle carte il preannuncio della morte è dichiarato dal tema del destino a flauto (nella zona grave), violoncelli e contrabbassi. L'inciso breve e rapido lo ritroviamo al corno inglese nel secondo atto, e all'orchestra intera nel quarto. «Un contrasto radicale esiste tra il motivo *a* [il breve spunto veloce] su flauto, violoncelli e contrabbassi (prima e dopo la lettura delle carte da parte di Carmen), e il tema lungo al corno inglese (atto II) e la piena orchestra (atto IV) [...]. Il primo rappresenta Carmen stessa, volubile, beffarda, elusiva, mentre l'altro esprime la fatale influenza su José». ² Un colore tutto diverso accompagna l'entrata in scena dei bambini che giocano a imitare i soldati: musica di marcia naturalmente, una marcia brillante, ma soprattutto lo strumento specialmente amato da Bizet, il flauto, propriamente l'ottavino, anzi due, in contrappunto nella zona sovracuta, con la chiusa *pe-re-pe-pé* della tromba, ci parlano dell'attenzione affettuosa che Bizet dedicava, come prima di lui Schumann e dopo di lui il suo connazionale Debussy, al mondo dei bambini.

La musica *parla* dunque anche solo attraverso il timbro di uno strumento: come quando gli arpeggi degli archi con sordina e la melodia ascendente dei legni sembrano suggerire le volute del fumo delle sigaraie. ³ È nel contribuire a caratterizzare i personaggi che gli strumenti compiono l'altra essenziale loro funzione 'narrativa'. Basti qualche caso, di una partitura generosa di tocchi di colore strumentale:

- Ingresso di Micaëla: l'ingenuità della ragazza è suggerita dal disegno discendente a terzine affidato ai soli violini; in una

scena successiva l'accompagnamento dei legni ripete la sonorità dell'organo: Micaëla è una ragazzina pia.

- La provocazione di Carmen durante l'interrogatorio riecheggia nella melodia del flauto alle note gravi, poi del violino solo, poi dei violoncelli, a «sintetizzare la sfida del ribelle all'autorità e quello della donna forte nei confronti degli uomini». ⁴
- L'amato flauto usato soprattutto nella calda tessitura grave ritorna poco dopo a dialogare con Carmen a canone.
- I corni che introducono nel terzo atto lo sforzo dell'impaurita Micaëla di farsi coraggio: Bizet trasferisce il pensiero incoraggiante della casa lontana allo strumento delle lontananze. «Je dis que rien ne m'épouvante» (Dico che niente mi spaventa).
- Atto quarto. Frasquita e Mercédès mettono in guardia Carmen (spartito p. 342; partitura Peters p. 542). Mentre due flauti disegnano un motivo per terze dall'alto in basso, due fagotti fanno lo stesso dal basso all'alto: un gioco leggiadro si direbbe, se non fosse per quel lungo pedale tenuto dalla tromba che getta sulla scena una luce sinistra.

L'opera è ricca di pagine orchestrali che da sole ci fanno capire particolari momenti significativi della vicenda. Scontato il preludio, che in ogni opera ha qualcosa da 'raccontarci'. Tra un atto e l'altro poi Bizet pone un *interludio*:

- *Preludio*

Il motivo di festa ci anticipa il grande appuntamento finale all'arena, dove il rivale Escamillo raccoglierà i suoi allori. E subito dopo la marcia famosa con cui il coro nell'ultimo atto lo porterà in trionfo. Ma uno spun-

to drammatico chiude inaspettatamente il preludio: è il tema del destino. Sulla festa popolare, immediata cala l'ombra sinistra del destino gravante sui due protagonisti. Così il preludio sintetizza a modo suo l'essenza dell'opera intera.

- *I dragoni d'Alcalà*

(intermezzo fra primo e secondo atto)

È l'intermezzo tra il primo e il secondo atto. I dragoni erano un corpo speciale di soldati. Questa è quasi una caricatura di marcia, per la sonorità sorniona del fagotto: l'onore militare del protagonista, il dragone don José, è ormai compromesso dalle lusinghe della bella sigaraia. Il soldato è diventato contrabbandiere!

- *Intermezzo fra secondo e terzo atto*

L'intermezzo successivo ci presenta un quadro ben diverso. Il canto innocente del flauto, sopra il delicato accompagnamento dell'ar-

pa, sta a prefigurare la venuta, nel mondo selvaggio dei contrabbandieri, del secondo personaggio femminile: la fragile Micaëla, che don José aveva abbandonato. Da cima a fondo l'arpa accompagna il fresco motivo del flauto, ripreso dal clarinetto. E intanto il flauto intreccia da cima a fondo un disegno melodico che rende il clima più intenso, a sottolineare l'amore di Micaëla, carico di speranza di poter vedere don José tornare da lei.

- *Aragonese*

(intermezzo fra terzo e quarto atto)

L'ultimo intermezzo ci ripiomba nel teatro rovente dell'estremo, tragico confronto: quello della piazza di Siviglia in cui José consumerà il suo delitto. L'*Aragonese* è una danza popolare spagnola, aspra e sanguigna, che esalta ancora di più la tensione emotiva dei personaggi. Su questo ritmo pulsante l'oboe canta una dolente melodia:

NOTE

1. Cito da: FRANS GERVER, *Bizet*, «Nouvelle revue belge», 1945, p. 102.
2. WINTON DEAN, *Georges Bizet*, London, Dent, 1965, p. 232. A proposito di ricorsi tematici, il musicologo fa un confronto interessante con l'uso che ne fa Wagner: «Mentre Wagner spesso produce un'impressione di tensione e agitazione in cui le voci devono lottare per essere ascoltate, lo scopo di Bizet era sempre la chiarezza e la cooperazione» (p. 234).
3. Così interpreta un musicologo attento alla narrazione musicale più che al libretto (*Giorgio Bizet: «Carmen», guida attraverso il dramma e la musica*, a cura di Antonio Annoni, Milano, Bottega di Poesia, 1924, p. 69). A Nietzsche invece richiamavano la brezza dei giardini di Epicuro.
4. LESLEY A. WRIGHT, *Carmen*, London, Calder, 1982, p. 26.

Esempio 10

Allegro vivo



L'animo sembra rincuorarsi con uno spunto energico e forte. Ma è solo un'illusione: come possiamo capire dal trombone, che

s'inserisce *fortissimo*. Il destino della povera Carmen è ormai segnato.