

## «CARMEN» SULLE SCENE ITALIANE DEL SECONDO NOVECENTO

Parlare della fortuna di *Carmen* sulle scene italiane del dopoguerra è un po' come volere stilare un resoconto del lavoro artistico di quasi tutti i cantanti, gli scenografi, i danzatori, i coreografi, i musicisti, gli attori e, soprattutto, i registi (o, almeno, i più importanti fra loro) che in Italia, nel corso degli ultimi cinquanta anni, hanno operato. Infatti, gran parte degli artisti che hanno calcato le scene del teatro italiano nel secondo Novecento si è confrontata con *Carmen*, offrendone in molti casi una lettura critica originale, declinata secondo intuizioni personali e differenti poetiche dello spettacolo.

Il personaggio di Carmen si è emancipato presto dalla novella di Prosper Mérimée – bene osserva Silvia Lorusso in una recente edizione della novella – entrando nell'esiguo numero di personaggi che, sempre riconoscibili, possono muoversi non solo da un autore all'altro, ma anche da un linguaggio all'altro: dalla letteratura alla musica; dal teatro al cinema, dal balletto alla pittura. È stato assunto nell'immaginario della civiltà occidentale come sinonimo di fascino, trasgressione e morte. È diventato quello che la critica ha spesso definito *un mito moderno*.<sup>1</sup>

Sicché la vicenda scenica di *Carmen* si presenta talmente complessa e variegata che risulta impossibile proporre in questa sede una sia pur elementare catalogazione. Cercherò, quindi, di passare in rassegna quelli che, a mio avviso, sono stati, da un lato, gli allestimenti più interessanti e, d'altro lato, gli spettacoli più amati dal pubblico che, in fondo, piaccia o no, resta pur sempre il giudice ultimo dello spettacolo dal vivo, sia teatrale, sia musicale.

Un breve *excursus* nel mondo della danza (che, lo ricordo, per primo mette in scena l'eroina di Mérimée con la storica *Carmen et son torero*, presentata a Madrid da Marius Petipa nel 1845) ci conduce oltre i confini nazionali che ho imposto al

<sup>1</sup>) Silvia Lorusso, *La fortuna di Carmen*, in Prosper Mérimée, *Carmen*, a cura di Silvia Lorusso. Introduzione di Francesco Fiorentino, Venezia, Marsilio, 2004, p. 187.

mio contributo per citare alcuni fra i più significativi esempi di “Carmen danzanti” del secondo dopoguerra. Il primo nome non può essere che quello di Roland Petit il quale, nell’ormai lontano 1949, presenta a Londra una *Carmen*, straordinariamente sensuale ed eccitante, in una fortunata coreografia che sarà ripresa numerose volte sui palcoscenici dei nostri teatri da diverse compagnie e filmata per il cinema e la televisione. Sin dalla prima rappresentazione – tenutasi al Prince’s Theatre di Londra con *Les Ballets de Paris*, protagonisti lo stesso Roland Petit (don José) e Zizi Jeanmaire (Carmen) – la lettura di Petit affascina pubblico e critica, che la indicano come un evento “rivoluzionario” per la storia della danza: l’austero rigore della danza accademica sembra, infatti, lasciare spazio all’attrazione fisica, alla sensualità, alla passione, all’abbandono e al gioco dei sentimenti umani. Petit infrange senza timore le convenzioni del balletto classico, introducendo gesti naturali e realistici soprattutto nei *pas de deux* – celebri restano la scena della stanza da letto dove si realizza la passione tra i due amanti, in cui don José fuma e si asciuga le mani con una tenda (gesto che scandalizza il pubblico dell’epoca), e ancora l’iniziazione alla violenza per don José e la cruda scena finale che mostra realisticamente la morte di Carmen – conseguendo un immediato, quanto desiderato – effetto *shock* sul pubblico. L’attenzione di Petit si concentra sui due personaggi principali e sulla mutevolezza dei loro sentimenti, mentre i ruoli secondari restano affidati ai banditi e alla figura comica del *toreador* acclamato dai suoi fans mentre il corpo di ballo declama *L’amour est un oiseau rebelle*, creando una tensione emotiva di grande effetto. La lettura realista e disinibita, l’atmosfera di amore e odio, di minaccia e morte amplificata dalla scene e dai costumi (esemplare il corpetto nero e il taglio maschile da monello per Carmen) dell’eccentrico pittore catalano Antoni Clavé, il magnetismo e la carica passionale dei due protagonisti, le musiche di Georges Bizet riassemblete dallo stesso Petit, creano uno spettacolo di indiscusso valore, che stupisce le platee di tutto il mondo e che è a tutt’oggi presente nel repertorio delle più celebri compagnie di danza internazionali.

Sulle orme di Petit, ma con ben altri intenti, si muove il cubano Alberto Alonso, coreografo dalla poetica sanguigna e dal temperamento latino, che compone una *Carmen suite* dedicata alla grande danzatrice Maya Plisetskaja e rappresenta al Teatro Bol’soj di Mosca nel 1967 con il Bol’soi Ballet.

Alonso [...] legge e sintetizza la tragedia di Carmen come una lotta mortale che si combatte in un’arena di legno. Qui danzano i personaggi principali della novella di Mérimée: la gitana più famosa nel mondo dell’arte, don José, Escamillo più il reggimento cui fa capo il dragoniere e il suo capitano. C’è pure un piccolo *ensemble* femminile e una danzatrice in calzamaglia nera che, di volta in volta, incarna il ruolo del Destino e del Toro. La chiave interpretativa del balletto è simbolica e risente non poco del gusto e della cultura coreutica russosovietica del tempo in cui fu creato. Le parti ancora vive della coreografia sono tuttavia molte [...] gli assoli, i passi a due concepiti con esatto rigore teatrale vi si stagliano con nitore drammatico. Specie nel finale dove la contrapposizione di due coppie – Carmen e José, Escamillo e il Toro – consente di ribadire la coerente idea-guida dell’intera composizione. Ovvero, l’identificazione di Carmen, spirito libero e ribelle, nell’animale che viene sacrificato al rito della *corrida*. Ma il Toro, la donna in nero, è anche simbolo del fato ineluttabile, incontrovertibile. Alonso assegna a don José una valenza meno positiva di quella che invece attribuisce

a Carmen. Nell'amore come nella lotta egli è scarsamente coerente con se stesso: perde la donna amata perché non la merita.<sup>2</sup>

John Cranko, a sua volta, presentata a Stoccarda nel 1971 *Carmen. Bizet-Collagen*. In questa versione il già celebre coreografo fissa il suo interesse sulla coppia Carmen - don José (rispettivamente Marcia Haydée e Egon Madsen), puntando però la sua attenzione sul dramma sociale e utilizzando il materiale narrativo della novella di Prosper Mérimée per raccontare, in modo esemplare e senza tempo, il destino di un "diverso" nella società: Carmen "diversa" perché zingara e infedele tra i cristiani spagnoli così come, afferma provocatoriamente Cranko, «nel nostro tempo un negro tra i bianchi o una ebreo in una società nazista». Egli affida ai musicisti Wolfgang Fortner e Wilfried Steinbrenner la rielaborazione delle pagine di Bizet con la precisa richiesta, ampiamente soddisfatta, di conservare alcuni ritmi caratteristici, come la *habanera* e la *séguidille*, ma, allo stesso tempo, di ironizzare sul materiale musicale attraverso, per esempio, l'utilizzo frequente e ossessivo delle percussioni. Suddiviso in sette scene, il balletto relega a ruoli minori gli altri personaggi, attribuendo il ruolo dell'amante di Carmen al torero (figura socialmente riconosciuta) attraverso il quale la zingara raggiunge l'integrazione sociale (seppure per breve tempo), mentre don José, che inizialmente ricopre un ruolo ufficiale, si trasforma in un reietto per amore di Carmen sino a ucciderla dilaniato dalla gelosia. Tali trasformazioni e mutamenti sociali sono evidenziati anche dai costumi indossati dai danzatori, poveramente vestiti o abbigliati splendidamente a seconda del ruolo sociale che vanno a ricoprire. Caratteristica dello stile di Cranko restano gli straordinari *pas de deux* che, anche in questa coreografia, sono di intensa e drammatica forza espressiva, rivelandosi il perno di tutto il balletto, privo di scene di insieme.

E ancora, almeno da citare, Antonio Gades che nel 1983 crea una *Carmen*, di eccezionale intensità drammatica trasposta nel mondo del flamenco andaluso e destinata a essere immortalata in una celebre pellicola di Carlos Saura, Mats Ek, che nel 1992 ne offre, a Stoccolma, una particolare lettura espressionista intenta a mostrare la vicenda dell'eroina "irridente e femminista" attraverso gli occhi di don José, Amedeo Amodio, che nel 1995 ne firma una versione metateatrale per l'Aterballetto (musiche di Bizet adattate da Giuseppe Cali, scene e costumi di Luisa Spinatelli), accolta dall'unanime consenso di pubblico e critica<sup>3</sup>. Infine, (ma potremmo continuare) Matthew Bourne, che più recentemente presenta una provocatoria *Car* (macchina) *Man* (uomo)<sup>4</sup>, ambientata in un carrozzeria come si evince dal titolo proposto in una improbabile traduzione in lingua inglese.

<sup>2</sup>) Marinella Guatterini, *Ferri & Bocca una coppia nell'arena*, in Programma di sala *Carmen e Tangos*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, maggio 2004.

<sup>3</sup>) Vd. Serena Serri, *Tragica Carmen firmata Amodio*, «l'Unità», 8 febbraio 1995, e il Programma di sala *Carmen*, curato da Vittoria Ottolenghi per il Teatro alla Scala, che riporta anche una interessante intervista al coreografo-danzatore in occasione della ripresa del balletto nella stagione 2004/2005.

<sup>4</sup>) «Bourne's Car Man is not the "same old, same old" Carmen that so many others have put on. Far from it in fact. Setting the mood from the first note of the familiar but always

Né la scena teatrale italiana sembra trascurare *Carmen*: basti ricordare il recente contributo di Monica Guerritore la quale, dopo avere affrontato Madame Bovary di Flaubert e avere percorso un viaggio attraverso la “frustrazione” femminile e il possibile riscatto tramite l’esegesi personale da parte dell’attrice, prosegue sotto la guida di Giancarlo Sepe a indagare con *Carmen* i “prototipi femminili”. Da questa messa in scena della novella di Mérimée, buon conoscitore della Spagna, esce, infatti, un personaggio Carmen che è proprio il prototipo della “tentatrice sensuale”, della donna pericolosa per l’uomo in virtù del suo potere di seduzione. Bella, affascinante e crudele, desiderata e odiata, personificazione della sessualità, simbolo della passione e dell’istinto, di una parte dell’anima dove non regnano più ragione e intelletto, ma irrazionalità e pulsioni istintuali, espressioni di una natura allo stesso tempo benevola e crudele che, come lei, affascina e annienta. Una donna che, ad ogni costo, vuole riconquistare intera la sua libertà e per questo anelito è anche pronta a morire. Monica Guerritore dà voce a una Carmen sfrenata, quasi schiava di se stessa e della sua passionalità in uno spettacolo ben costruito e capace di emozionare con effetti originali e creativi.

E non si esaurisce qui il proteiforme mondo di Carmen: la zingara non esita a mutare abiti e melodie, scenografie e colori, per adattarsi ai ritmi tzigani-moldavi del musicista Goran Bregović, che nella sua recente “opera zingara” trasforma *Karmen* in una *rom* serba – ex operaia in una fabbrica di tabacco, innamorata di Fuad, musicista gitano – riservandole un chiassoso lieto fine, come egli stesso dichiara:

[...] Nella realtà e nella finzione ogni piccola variante può far cambiare il corso delle cose, innescare altre vicende, portare a conclusioni diverse. La *Carmen* di Bizet finisce male, la mia bene. Entrambe potrebbero essere storie vere. [...] Carmen si sposa, Micaela si sposa... Nozze per tutti. L’unico vero lieto fine per i rom. [...] Non era giusto che *Carmen*, l’unica opera lirica che parla di loro, finisse nel sangue. [...] Stavolta, infatti, anziché contrabbandieri e brigadieri, si fronteggiano due capi-banda: il capo dell’orchestra gitana e quello dell’orchestra della polizia. Il primo attacca con musiche della tradizione bosniaca e macedone, il secondo risponde con brani da Bizet. [...]

tantalizing Bizet score, this version puts the feel and the taste of this dusty, middle of nowhere midwestern town square in your lap. When the “oozing in machismo” Luca, a drifter, strolls smugly into town, this sleepy little burg gets a jump start and the best and the worst of human nature quickly follows suit. It doesn’t take long for Luca and Lana, the sultry and very bored wife of Dino, who own’s the garage and diner, to heat each other up with pure abandonment. Meanwhile, the sweet, vulnerable, and sexually confused Angelo, tries to stay clear of a garage full of bullies whose favorite pastime is to harass and beat up on him. Dino’s sister, Rita, is Angelo’s doting girlfriend, but their relationship is complicated by Angelo’s inability to understand who he is or what he wants. That is until Luca comes to his rescue, warning the lot off and takes Angelo under his wing. After teaching him how to fight and stand up for himself, Angelo is as hopelessly smitten with Luca as Lana is. And Luca takes them both. With unbridled libidos, bravado and jealousy running rampant, it’s no surprise that it all culminates in one combustible moment that results in murder, betrayal, and ultimately revenge. Steamy, sexy and scintillating, “The Car Man” is high octane story telling at its choreographical best and as only Matthew Bourne can do it». Dal Programma di sala dello spettacolo, “*The Car Man*”. *An auto erotic thriller*.

Oggi la sigaraia è un mestiere un po' sorpassato e Karmen (la K si deve alla lingua gitana) non lavora più in fabbrica, ma su una strada. Fa la prostituta. Un gitano musicista s'innamora di lei ma ovviamente ne è geloso. Un giorno capita in un teatro dove danno la *Carmen*, quella vera, e lui capisce che è la stessa storia. Una grande storia d'amore. Solo il finale è sbagliato.<sup>5</sup>

Oppure, Carmen si trasferisce ai mattatoi di Buenos Aires dove il compositore Daniel Pacitti ambienta la sua *Carmen de los corrales* la quale, alle note della *séguedille*, preferisce i passi del tango argentino.

Lo spettacolo trae origine dalle motivazioni artistiche della *Carmen* di Bizet: il fascino del mondo gitano e ispanico, la passione e la sensualità, la tragicità sociale che nasce dal contrasto tra il richiamo dell'amore e il dovere, fino alla perdita o della propria identità o, che è lo stesso, della vita. Questa materia artistica carica di realismo e naturalismo ha stimolato Daniel Pacitti a trasporla in ambiti a lui più vicini, l'Argentina, suo paese d'origine. Le musiche sono completamente rielaborate, a volte addirittura ricreate nel caso dei balletti, con richiami armonici, ritmici e melodici al folclore delle varie regioni dell'Argentina, al tango, alle sonorità tipicamente zigane. A volte sono presenti contaminazioni spagnole. Compaiono strumenti tipici come il bandoneon – anima del tango, il charango – anima della musica andina, il bombo tehuelche – spirito della musica del nord e la chitarra – compagna del *gaucho* e anima della musica creola. Ambientato tra gli anni 1870 e 1910 nei corrales di quella Buenos Aires chiamata la "Gran Aldea", questo lavoro è fatto di musiche e coreografie che recano in sé il dolore secolare di una felicità perduta. La musica, la danza e le parole, spesso in lunfardo, ossia la lingua del Tango, dei bassifondi di Buenos Aires sono gli elementi affascinanti di questa operazione artistico culturale.<sup>6</sup>

Ma è, senza dubbio, la partitura di Bizet a rendere la vicenda e il personaggio di *Carmen* un mito universalizzato: basti pensare che, dal 1983 a oggi, in un ventennio circa, la *Carmen* di Bizet compare oltre ottanta volte nei cartelloni dei nostri teatri di tradizione e delle nostre Fondazioni lirico sinfoniche, dato questo davvero significativo e non certo sminuito dal fatto che alcuni allestimenti siano spesso riproposti in circuiti regionali o ripresi in stagioni successive. Prendiamo le mosse da quel 1983 – non a caso da molti ribattezzato "l'anno di *Carmen*" – durante il quale le nostre sale cinematografiche proiettano tre importanti pellicole: *Carmen Story* di Carlos Saura, *Prénom Carmen* di Jean-Luc Godard, *Carmen* di Francesco Rosi e, soprattutto per il nostro discorso teatrale, presentano la versione cinematografica *La tragédie de Carmen*, messa in scena da Peter Brook l'anno prima nel parigino *Théâtre des Bouffes du Nord*. Spettacolo fra i più significativi del regista, *La tragédie de Carmen* utilizza una partitura priva dei numerosi cori previsti da Bizet e ridotta a circa novanta minuti di musica, rielaborata da Marius

<sup>5</sup>) Giuseppina Manin, *Bregović "corteggia" Carmen la dolce: "E le regalo un lieto fine"*, «Corriere della Sera», 4 ottobre 2004.

<sup>6</sup>) Dalle note di presentazione dello spettacolo, Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, aprile 2003.

Constant che la compone nel 1981 per un organico di quattordici elementi. Sulla scena quattro cantanti e due attori in una ambientazione avara di suggestioni decorative, scenograficamente nuda e alla ricerca dell'intimità. Inoltre, nello spettacolo teatrale, che tocca negli anni successivi anche alcune "piazze" del nostro paese, tre interpreti si alternano nel corso delle recite nel ruolo di *Carmen* offrendo contemporaneamente l'opportunità al pubblico di scegliere la *Carmen* più confacente al proprio gusto: romantica e commovente, fragile e tormentata, sensuale e anticonformista.

Quando incominciammo a lavorare alla *Carmen* – ricorda Brook – la sola cosa sulla quale fummo d'accordo era che la forma conferitale da Bizet non era necessariamente quella che lui le avrebbe dato oggi. Avevamo l'impressione che Bizet fosse stato come uno sceneggiatore di Hollywood, ingaggiato oggi da una casa di produzione per trarre un film epico da una bellissima storia. Lo sceneggiatore, che conosce le regole del gioco, accetta il fatto di essere obbligato a tener conto dei criteri del cinema commerciale, argomento che gli viene ripetuto ogni giorno dal suo produttore. Avevamo la sensazione che Bizet fosse rimasto profondamente toccato dalla lettura del racconto di Mérimée, che è una novella estremamente scarna dotata di uno stile rigoroso, privo di ornamenti, complicazioni o artifici, agli antipodi degli arabeschi di un autore barocco. È assai semplice e assai breve. Pur basando il proprio lavoro su tale novella, Bizet fu costretto a scrivere un'opera per il suo periodo, per un teatro specifico, l'*Opéra comique*, dove c'erano, come a Hollywood oggi, particolari convenzioni da osservare, tipo scenari colorati, cori danze e processioni. Concordammo insieme che la rappresentazione di quella *Carmen* è spesso molto noiosa e cercammo di scoprire la natura di tale noia e le sue cause. Giungemmo alla conclusione che, per esempio, un palcoscenico invaso d'un tratto da ottanta persone che cantano e che quindi lo abbandonano senza motivo era profondamente noioso. Ci chiedemmo quindi se il coro fosse proprio indispensabile per raccontare la storia di Mérimée. Poi, sacrilegamente, ci confessammo a vicenda che la musica non era costantemente della stessa qualità. Quella che era assolutamente straordinaria era la musica che esprimeva i rapporti tra i protagonisti e ci colpì il fatto che proprio in quelle frasi musicali Bizet avesse riversato i suoi sentimenti più profondi e il suo senso migliore della verità emotiva.<sup>7</sup>

Queste le ragioni alla base della scelta di "ridurre" la partitura. E ancora:

[...] prendemmo la decisione di vedere se potevamo estrapolare dalle quattro ore della partitura completa quello che deliberatamente chiamammo *La tragedia di Carmen*, con allusione all'interrelazione concentrata di un piccolo numero di protagonisti che c'è nella tragedia greca. In altre parole, tagliammo ogni ornamento, così da preservare i rapporti forti e tragici. Sentimmo che qui si potevano trovare i passaggi musicali migliori che potevano essere apprezzati solo nell'intimità. Quando un'opera è allestita in un grande teatro, su larga scala, può avere vitalità e vivacità, ma non necessariamente una qualità molto alta. Cercavamo una musica che potesse essere cantata dolcemente,

<sup>7</sup>) Peter Brook, *La porta aperta*, Milano, Anabasi, 1994, pp. 73-74.

leggermente, senza eccessi e senza esibizionismo, senza grandi virtuosismi. Facendo questo, dirigendoci verso l'intimità, eravamo essenzialmente alla ricerca della qualità.<sup>8</sup>

L'operazione Carmen-Brook che con la sola forza dell'immaginazione va a riempire lo spazio del teatro (e, seppure con modalità differenti, anche quello del cinema), ci permette di spostarci in un altro grande spazio teatrale, quello del palcoscenico del Teatro alla Scala di Milano dove, in occasione dell'inaugurazione della stagione 1984/1985, Claudio Abbado presenta una edizione critica della partitura originale di Bizet in un allestimento scenico firmato da Piero Faggioni. Per il regista, *Carmen* è troppo spesso fraintesa, se non addirittura incompresa, perché soverchiata da una debordante retorica folclorica, da un'oleografia di maniera, che ne nascondono il vero, profondo significato. Tutto ciò va cancellato in virtù di una rilettura della novella di Mérimée che prenda le mosse dalla funesta passione vissuta e raccontata da don José, rinchiuso in un oscuro carcere di Cordova alla vigilia dell'esecuzione. Il carcere diventa così il luogo centrale della messa in scena scaligera e don José il vero e unico protagonista di una storia d'amore e morte rivissuta come in un'alucinazione. Dunque, la regia presentata da Faggioni – che a *Carmen* si era già dedicato, sempre con Abbado, in un fortunato allestimento presentato al Festival di Edimburgo nel 1977 e successivamente ripreso all'*Opéra comique* (Salle Favart) di Parigi e alla Staatsoper di Amburgo – individua il centro focale dell'azione nel rapporto di attrazione-scontro tra Carmen e don José. Ma, colpito dalla parabola del personaggio maschile che subisce modificazioni profonde e dolorose più che non dalla linearità di quello femminile che resta integro e fedele a se stesso, il regista fa ricadere il peso drammatico interamente sul primo, spostando l'asse di interpretazione dalla donna, vista quasi come simbolo, all'uomo che da tale simbolo è tormentato. Visivamente questo doppio piano narrativo (vita presente e vita ricordata, dimensione reale e dimensione onirica) è realizzato attraverso una scena fissa che, sin dalle prime battute dell'opera, mostra il carcere come luogo deputato del dramma personale e che si muta, scena dopo scena, nei differenti luoghi previsti dal libretto in modo da accogliere lo svolgersi di una azione vera e propria. Un complesso sistema di illuminazione permette continuamente di trapassare lo spazio da un'atmosfera all'altra avvolgendo l'azione nel velo del sogno o isolandone i momenti più brucianti nel ricordo angosciato del prigioniero.

Ne risultava così un'immagine cupa e polverosa, dipinta com'era nei toni del grigio e dell'ocra, nei colori smorzati, di brillantezza opaca dei costumi rare macchie nel bianco e nero d'una stampa antica: non era una Spagna accesa ed esuberante ma la Spagna di che visivamente si rifà a Francisco Goya. Scena, luci, costumi, tutto sembrava finalizzato ad abbracciare un nucleo vibrante, una recitazione viva e appassionata, pronta a uscire per qualche istante dal realismo cui era radicata – lasciando parlare un diverso linguaggio – per rituffarsi subito dopo con maggiore partecipazione. Le figure dei quadri se ne staccavano per diventare esseri di carne e di sangue e ciò che allo spettatore si offriva era davvero la narrazione pulsante di

<sup>8</sup>) *Ibidem*.

una vicenda ancorché frammentata e soggettiva. [...] Faggioni chiede agli interpreti un'immedesimazione e un coinvolgimento profondi, una risposta fisicamente partecipata alla continuità degli impulsi drammatici, perché i personaggi possano esprimere in ogni istante delle zone di sentimento. Non rifiuta le convenzioni ma, al contrario, si riappropria del loro intimo senso: ciò che all'apparenza è scontato, al fondo ha consistenza e spessore.<sup>9</sup>

Dal 1984 passiamo al 1995 per segnalare un altro "anno di *Carmen*". Questa volta, però, per ragioni tutte squisitamente teatral-musicali (non cinematografiche). Infatti, tre allestimenti dell'opera sono presentati sui nostri palcoscenici: il primo compare al Teatro Comunale di Bologna e porta la firma di un regista della nuova generazione, Federico Tiezzi (Maurizio Balò per le scene, Carlo Diappi per i costumi), che ci presenta una *Carmen* elegante e asciutta, del tutto antinaturalistica, che abbandona la Spagna pittoresca e folclorica per rifugiarsi oltre lo stretto di Gibilterra, in un Nord Africa visto attraverso gli occhi dei pittori impressionisti. Una *Carmen* magrebina, fatalista e strega al tempo stesso, proposta in una lettura affascinante che, tuttavia, in alcuni punti dell'azione va a cozzare con quanto racconta la musica di Bizet, laddove l'ambientazione spagnola risulta indispensabile all'evolversi dell'azione. Il secondo allestimento compare al Festival di Spoleto, dove Carlos Saura – che abbiamo già citato – firma la regia teatrale di *Carmen*, affidando la realizzazione delle scene al fratello Antonio con la volontà di estrarla totalmente dal contesto tradizionale fatto di elementi folcloristici di paccottiglia e quant'altro di simile, per mostrare l'atemporalità di un dramma e la persecuzione dell'essenza del mito. Infatti, la scena presenta quattro grandi sipari dipinti, ognuno per ogni atto, differenti l'uno dall'altro per dominanti cromatiche, ma astratti e simili l'uno all'altro per la presenza grafica, quasi ossessiva, di un girovagare, a volte vorticoso, di una linea continua che improvvisamente si moltiplica in un intrecciarsi di figurazioni autonome, con colori pieni e nitidi, non molto lontano dalla tradizione surrealista e fantasmagorica spagnola, un po' alla Mirò, per intenderci. Portate a una ulteriore astrazione, tali figurazioni invadono poi lo spazio scenico, quello del dramma: grandi quinte armate delimitano il palcoscenico, dipinte con gli stessi motivi grafici, giochi di linee color terra d'ombra bruciata su fondi bianchi o grigi, dando vita a uno spettacolo originale e visivamente pregevolissimo (anche se non del tutto gradito al pubblico e alla critica).

Il terzo allestimento compare, infine, sul grande palcoscenico all'aperto dell'Arena di Verona – dove *Carmen* è con *Aida* di Verdi, l'opera in assoluto più rappresentata – firmato da un esordiente (in Arena, ovviamente) Franco Zeffirelli. Prima, tuttavia, di rendere conto di questo lavoro, desidero fare un passo indietro per ricordare un'altra *Carmen* che, proprio a Verona, nel 1970, vede debuttare nella regia lirica un allora giovane esordiente Luca Ronconi, senza dubbio uno fra i più importanti e innovativi registi musicali che l'Italia abbia annoverato negli ultimi cinquant'anni. Il carattere "popolare" dell'immenso uditorio dell'Arena guida costantemente Ronconi durante la lettura di questa edizione di *Carmen*.

<sup>9</sup>) Mara Cantoni, *Carmen tensione della libertà* in *Carmen*, Programma di sala, Teatro alla Scala, stagione 1984/1985.

È proprio per questa ragione – ricorda il regista – che si è tentato, attraverso una indagine logica e conseguente, di rendere immediatamente chiari e riconoscibili i significati della azione drammatica, al di là di qualsiasi interpretazione di tipo intellettualistico e poco pertinente allo svolgimento dell'opera. Non quadro di colore locale, né tanto meno indagine turistico-folcloristica sotto il sole di Siviglia-Spagna. Gioco drammatico in quattro atti che si snoda attraverso i luoghi in cui è stata schematicamente divisa la scena, intesa non nel senso prettamente naturalistico e prettamente mediterraneo, più, al contrario come somma di elementi assolutamente necessari allo svolgersi dei fatti.<sup>10</sup>

In tale direzione è:

[...] la manifattura di tabacchi, assieme al mercato e alla caserma, che costituisce il primo cardine per lo svolgimento di avvenimenti intenzionalmente strutturati in modo di offrire immagini di chiaro stampo sociale, anche se velate di umori classicamente spagnoleschi all'interno di una vicenda del tutto romantica e soprattutto "francese". Sono proprio i bambini, abbandonati sulle scale della fabbrica dalle madri operaie a offrire il primo spunto per una doverosa focalizzazione sulla modernissima divisione di classe che introduce il primo atto. Il mercato, straordinaria assemblea di uomini soli, piccoli proprietari, mercanti, contadini e venditori, non può non essere considerato in funzione della sua estrema "individualità di collettivo" apparentemente estraneo al procedere della azione drammatica, pur tuttavia padrone della piazza ed ultimo "difensore massa" di quello sprazzo di ribellione contro gli inquadramenti economico militari.<sup>11</sup>

Così, la lettura "sociale" dell'opera di Bizet offerta da Ronconi trova la sua ragione principalmente nello:

[...] spaccato tipicamente "zoliano" del secondo atto in cui riconosciamo i valori più umani di una società che si libera, negli "interni" più nascosti, fruendo degli elementi più vicini all'uomo per scegliersi un oblio consapevole da sostituire alla realtà meno invitante e del tutto ostile. Lillas Pastia introduce con estrema semplicità il grande tema della "montagna" che gli si contrappone però duramente e che, con i suoi accenti così scopertamente tesi alla ricerca di modi e dei mezzi atti alla liberazione, prelude alla apoteosi finale in cui tutto si confonde e allo stesso tempo si chiarifica per dare vita al più antico e più drammatico gioco dell'uomo.<sup>12</sup>

E rifiutando il folclore e fermamente deciso a sfuggire al rischio di "ricostruire Siviglia", Pier Luigi Pizzi, che firma scene e costumi di questa edizione, si impegna a individuare un rapporto di equilibrio compositivo utilizzando elementi scenici da lui ritenuti essenziali al racconto. Una Siviglia periferica più africana che spagnola, bruciata dal sole e fortemente drammatica.

<sup>10</sup>) Dichiarazione di Luca Ronconi in *Programma di sala della 48esima stagione lirica*, Arena di Verona, 16 luglio - 21 agosto 1970.

<sup>11</sup>) *Ibidem*.

<sup>12</sup>) *Ibidem*.

*Carmen* propone quattro luoghi abbastanza precisi, ma con Ronconi abbiamo fatte delle scelte abbastanza insolite e stimolanti per raccontare questi luoghi attraverso un processo di decantazione che lasci soltanto gli elementi indispensabili ad una caratterizzazione psicologica oltre che ambientale, nella loro essenza, in modo da far risaltare la drammaticità di *Carmen* che è certamente anche nel personaggio, nell'ambiente. Una drammaticità che vorrei riuscire ad evidenziare anche nei costumi nei quali abbondano i neri prediletti accostati a bui caldi di oro vecchio e bronzo fino al giallo cromo e al rosso vermiglio. Una ricerca costante di violenza e di forza drammatica ritrovate nelle cose della vita, semplici e quotidiane, in una realtà proletaria, mai folclorica.<sup>13</sup>

Di tutta altra natura lo spettacolo di Zeffirelli per il quale la gitana Carmen non è né una donna intellettuale, né una femmina bieca, cinica e spudorata, ma una donna innamorata della libertà.

Il dilemma – afferma il regista – sta tra l'amore e la libertà, cioè di che cosa si perde e di che cosa si vince con l'amore. Chi non ha questa disponibilità di darsi totalmente, come *Carmen*, non può pretendere di amare o di ricevere amore. L'amore è totale dedizione, è annientamento di se stessi, per essere più noi stessi e più ancora.<sup>14</sup>

Se non è la prima volta che egli affronta *Carmen* (Vienna e New York hanno già ospitato i suoi allestimenti dell'opera di Bizet) è, come abbiamo detto, la prima volta che egli affronta gli enormi spazi dell'Arena. E, infatti, il suo lavoro parte proprio dal fatto che, secondo il regista, non avrebbe senso proporre in Arena una *Carmen* facendo finta di essere all'*Opéra comique*: in Arena si accetta la grande amplificazione e su tale linea Zeffirelli presenta un'Andalusia che diviene il sogno Andaluso del compositore, affollato da centinaia di comparse che vivono una Siviglia digradante dagli spalti, dando un *kolossal* di qualità dove tuttavia la psicologia dei personaggi si impone netta e tagliente, mai generica. Zeffirelli realizza, infatti, un'imponente zona montuosa con ben sei rive lunghe (normalmente il materiale scenico usato nelle gradinate è composto da tre rive dipinte) che vanno dai 30-40 agli 80-100 metri, abbracciando l'intero emiciclo. La parte bassa è dominata da una riva di case costruite: finestre con ringhiere perfettamente in scala, porte praticabili, oltre a un'infinità di oggetti d'attrezzatura che ravvivano scena e personaggi, mentre nel boccascena sono situati due accampamenti di gitani, realizzati con grandi teli rossi, una sorta di *favelas*, povere e misteriose, e dodici sipari che collegano le due ali del palco aprendosi, di volta in volta, per rivelare i differenti ambienti della vicenda. Ma nulla è convenzionale, al contrario:

Ciò che tutto mirabilmente comprende è il colore dell'immensa scena concepita nel segno del luminismo spagnolo ottocentesco che richiama le tele di Fortuny, Sorolla e Rusinol con i meravigliosi sabbia, giallo, ocra, rosso pallido delle quinte e fin dei costumi. Con le scaglie di oro antico della città

<sup>13</sup>) Dichiarazione di Pier Luigi Pizzi, *ibidem*.

<sup>14</sup>) Intervista a Franco Zeffirelli raccolta da Gianni Villani, «Arena», 18 luglio 1995.

moresca e la mazzatura di un sole declinante che lambe le vecchie case, i balconi in ferro battuto, il limitare delle vie, con le luci ambigue che dileguano nella notte sulla taverna di Lillas Pastia finta in una grotta all'aperto sì che il cielo di Siviglia divenga il cielo di Verona: con le fioche fiamme presso le zingare intrizzate nel terzo atto. E una segreta malinconia ne viene: ciò che pare intridere per un sortilegio senza nome la stessa psicologia dei personaggi, facendoli soli, indifesi davanti alla stessa loro passione. È la *Carmen* più spettacolare che abbiamo mai veduta ma è anche la più ammorbata da un intimo sfinimento, da un'antica enigmatica tristezza.<sup>15</sup>

Un allestimento di qualche interesse che voglio ricordare è quello che nella stagione successiva (1996/1997) Hugo de Ana mette in scena, prima all'Opéra de Lille, poi a Treviso, Genova (Teatro Carlo Felice) e Venezia. Si tratta, in questo caso, di una *Carmen* post bellica, ambientata negli anni Trenta del Novecento, in una Spagna ancora lacerata dai contrasti della guerra civile, in un ambiente "in rovina" e socialmente degradato. La scena è unica, rocciosa e tetra, realizzata su un palcoscenico fortemente inclinato, tagliato in due, poche strutture mobili a delimitare gli spazi. De Ana toglie ogni riferimento al folclore, esaspera l'eroticismo (qualche torero nudo di troppo fa urlare allo scandalo), per presentarci una Carmen spogliata dalle mantiglie, spossata dal caldo e dalla fatica del lavoro nella manifattura, una donna aspra e cruda, indomabile e fatale. Certo, nonostante la maestria utilizzata nei movimenti di massa e nel coordinare grandi scene corali di straordinario effetto, de Ana firma uno spettacolo nell'insieme un po' monocorde e grigio, forse troppo in contrasto con il calore della musica di Bizet. Infatti, critica e pubblico si dividono: se alcuni elogiano la gitana anni Trenta che sembra uscita dalle tele di Giuseppe Pellizza da Volpedo, altri affermano che in *Carmen* Bizet crea un'opera effettivamente "mediterranea", latina, nella quale il "colore" non è (e non può essere) un fattore decorativo, ma parte essenziale della stessa drammaturgia che del resto cozza con la trasposizione temporale imposta dal regista.

Né del tutto convincente si mostra l'allestimento di *Carmen*, pure a mio avviso di non poco interesse, che nel 2000 è presentato dal coreografo belga Micha van Hoecke (nella doppia veste, appunto, di regista e coreografo) al Ravenna Festival. Realizzata a Palazzo Mauro de André, questa edizione di *Carmen* si contraddistingue per l'assenza di qualsivoglia scenografia e per essere, in estrema sintesi, una grande azione interpretata da un *ensemble* di venti danzatori i quali, su una grande piattaforma girevole, propongono uno spettacolo totale in cui coreografia e musica, luci e movimenti mimici, divengono (ma forse troppo) il vero motore di tutta l'azione. La musica e il canto restano in disparte, a volta relegati a "colonna sonora" per uno spettacolo che vuole esaltare l'arte coreutica ma che, soprattutto nei momenti più intimi, non riesce a mantenere viva la tensione dell'azione e l'attenzione dello spettatore.

Su un piano differente si pone l'esperimento di Jérôme Savary che, nel 2001 al Teatro Regio di Torino presenta *Carmen 2, le retour* "opera buffa in cinque atti di Jérôme Savary" (dove, appunto, *Carmen* dovrebbe divenire il pre-testo per

<sup>15</sup>) Francesco M. Colombo, *Zeffirelli "matador" dell'Arena*, «Corriere della Sera», 24 luglio 1995.

una colorata, energetica esplosiva provocazione alla Savary). «L'opera è morta» dichiara con convinzione la vecchia Carmen/Cristina Hoyos, portavoce dell'autore convinto sostenitore dell'inefficacia dello ormai desueto spettacolo operistico, deciso pertanto a "svecchiarlo" e avvicinarlo ai gusti del pubblico contemporaneo. La vicenda di amore e tragica gelosia che ha come protagonisti Carmen e don José è calata nella Siviglia degli anni Cinquanta del Novecento e prevede l'attiva partecipazione di personaggi storici – appena camuffati dietro la storpiatura del nome – quali lo scrittore Hemingway, l'attrice Ava Gardner e il cardiocirurgo Christian Barnard. La struttura è quella del teatro nel teatro: Carmen e don José sono marito e moglie anche nella vita e la loro *performance* nella messa in scena di *Carmen* (quella di Bizet) cui stanno partecipando è interrotta e corrotta da continui dialoghi ricchi di riferimenti (spesso fastidiosamente triviali e qualunquistici) alla realtà contemporanea, mentre il direttore di scena e direttore d'orchestra minacciano di andarsene. Infine, infastidito dall'atteggiamento di scherno della moglie, Don José colpisce realmente Carmen ed è, a sua volta, ucciso dall'amante di lei Escamillo. Ma l'eroina è salvata *in extremis* dal professor Barnard il quale, attorniato da una schiera di avvenenti infermiere, le trapianta proprio il cuore del marito. Al risveglio Carmen trova a consolarla addirittura Hemingway, con il quale intreccia una combattuta relazione. Ma l'intervento chirurgico ha avuto un imprevedibile effetto collaterale: la voce della cantante ha assunto un timbro maschile. Già dalla sintesi della prima parte dello spettacolo si evince lo spirito dell'operazione compiuta da Savary: ironico e desacralizzante nelle intenzioni, il regista costruisce uno spettacolo sul succedersi di siparietti in cui si mescolano canto e recitazione, arie composte da Bizet e musica jazz o leggera, in una atmosfera un po' sconclusionata e, alla fine, senza una idea portante veramente convincente.

Concludo questa rassegna con qualche osservazione sulla edizione di *Carmen* presentata da Nicolas Joël al Teatro degli Arcimboldi di Milano nel luglio 2004 e prodotta dal Théâtre du Capitole di Toulouse. Joël firma una *Carmen* all'insegna della tradizione, che si muove con eleganza sempre sorvegliata nel bellissimo impianto scenico di Ezio Frigerio il quale, presentando una imponente struttura fissa variamente utilizzata ma sempre secondo una concezione circolare, afferma:

[...] abbiamo spogliato l'opera di ogni folklore per privilegiare la musica. La nostra idea, un tentativo legittimo, è di esaltare la drammaticità di *Carmen*. Per questo un'arena ideale luogo della tauromachia, gli spalti con gli spettatori già presenti alla scena finale nell'accampamento dei contrabbandieri tra le montagne rocciose immerse nella nebbia, un'immagine alla Friedrich.<sup>16</sup>

L'impianto scenico è, infatti, basato sul contrasto fra il color avorio e i toni pastello degli sfondi (nel primo atto la piazza di Siviglia, nell'atto conclusivo l'interno e l'esterno dell'Arena) e le tinte scure dei costumi dei personaggi: uniche eccezioni il giallo della divisa del Torero e il rosso sangue dell'abito di Carmen nell'ultimo

<sup>16</sup>) Laura Dubini, *La nuova Carmen debutta tra gli applausi*, «Corriere della Sera», 11 giugno 2004.

atto. Piuttosto cupa la taverna di Lillas Pastia nel secondo atto, fosco e nebbioso il paesaggio montano del terzo che Frigerio traduce quasi fosse un fondo marino dove si respira e si vede a fatica. Una *Carmen* austera e rigorosa, impreziosita dai costumi nelle tonalità dei bianchi e neri di Franca Squarciarapino e dalla regia di Joël che, con giusto e adeguato vigore, imposta una efficace e sostenuta gestualità, senza cadere negli eccessi di un verismo esasperato, che avrebbe contrastato con lo stile originario dell'opera.

Anche questo un esempio di come *Carmen* possa essere declinata e riletta nei modi e nelle forme più differenti a conferma dell'universalità del suo essere *un mito moderno*.

ALBERTO BENTOGGIO  
alberto.bentoglio@unimi.it