

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2001-2002



TEATRO
REGIO
TORINO

1006

Jérôme Savary

Carmen 2 le retour

I LIBRETTI

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2001-2002

TEATRO
REGIO
TORINO

16 - 28 Ottobre 2001

Lear

di Aribert Reimann

20 Novembre - 2 Dicembre 2001

Carmen 2 le retour

di Jérôme Savary (Georges Bizet-Gérard Daguerre)

12 - 19 Dicembre 2001

Il lago dei cigni

di Pëtr Il'ič Čajkovskij

COMPAGNIA DI BALLETTO DEL TEATRO BOÛSOÏ

21 - 23 Dicembre 2001

La bella addormentata

di Pëtr Il'ič Čajkovskij

COMPAGNIA DI BALLETTO DEL TEATRO BOÛSOÏ

28 - 31 Dicembre 2001

Lo schiaccianoci

di Pëtr Il'ič Čajkovskij

COMPAGNIA DI BALLETTO DEL TEATRO BOÛSOÏ

22 Gennaio - 3 Febbraio 2002

Norma

di Vincenzo Bellini

26 Febbraio - 14 Marzo 2002

La forza del destino

di Giuseppe Verdi

9 - 21 Aprile 2002

Mefistofele

di Arrigo Boito

15 - 31 Maggio 2002

Il prigioniero

di Luigi Dallapiccola

Edipo re

di Ruggero Leoncavallo

7 - 18 Giugno 2002

Il matrimonio segreto

di Domenico Cimarosa

3 - 19 Luglio 2002

La pulzella d'Orléans

di Pëtr Il'ič Čajkovskij

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO REGIO



Jérôme Savary

Carmen 2 le retour

Una produzione realizzata
con il contributo di

FONDAZIONE CRT
Cassa di Risparmio di Torino

2001



ALBO DEI FONDATORI

STATO ITALIANO

REGIONE PIEMONTE

CITTÀ DI TORINO

PROVINCIA DI TORINO

COMPAGNIA DI SAN PAOLO

FONDAZIONE CRT

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO

ITALGAS

SAGAT - TURIN AIRPORT

SAL - SOCIETÀ ASSICURATRICE INDUSTRIALE SpA

AZIENDE METROPOLITANE
DEL COMUNE DI TORINO

Azienda Acque Metropolitane Torino SpA
Azienda Energetica Metropolitana Torino SpA
Azienda Multiservizi Igiene Ambientale Torino
SpA Torinese Trasporti Intercomunali

UNIONE INDUSTRIALE TORINO

Con il sostegno di: AGM Italiana Srl, Antica Ditta Marchisio SpA, Mattioli Gioielli, Autostrada Torino Milano SpA, Bitron Industrie Srl, CSP SpA, Carrozzeria Bertone SpA, Cartiere Burgo SpA, Cerved SpA, Collegio Costruttori Edili, Ergom Materie Plastiche SpA, Fiat SpA, G. B. Carpano SpA, Italdesign Giugiaro SpA, Luigi Lavazza SpA, Manifattura Tessile di Nole SpA, Martini & Rossi SpA, Newfren SpA, Picco & Martini Srl, Pininfarina SpA, Saia SpA, Seat Pagine Gialle SpA, SKF Industrie SpA

2001



FONDAZIONE TEATRO REGIO DI TORINO

Walter Vergnano
Sovrintendente

Claudio Desderi
Direttore artistico

Consiglio di amministrazione

Sergio Chiamparino
Sindaco della Città di Torino
Presidente

Alberto Conte
Vicepresidente

Francesco Devalle
Giuseppe Ferrero
Alberto Jona

Giuseppe Pichetto
Walter Vergnano *Sovrintendente*
Giovanni Zanetti
Consiglieri

Piero Robba
Segretario

Collegio dei revisori

Marco Bianchi
Presidente

Andrea Marengo
Luigi Puddu
Revisori

2001

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

Responsabile dei Servizi Stampa, Comunicazione e Marketing

Ugo Sandroni

Coordinamento scientifico e editoriale

Filippo Fonsatti

Ricerca iconografica

Maria Ida Biggi

Progetto grafico

De Silva Associati, Torino

Collaborazione redazionale

N.d.R. - Servizi redazionali

Pubblicità

AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di ottobre 2001
presso la tipografia Stargrafica - Grugliasco (Torino)

© Copyright, Teatro Regio Torino

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2001-2002



CARMEN 2 LE RETOUR

opera buffa in cinque atti

di

Jérôme Savary

musica di

Georges Bizet e Gérard Daguerre

I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Martedì 20	Novembre 2001	ore 20.30	Turno A e Opera Novecento,
Mercoledì 21		ore 20.30	Turno Aziendale,
Giovedì 22		ore 20.30	Turno E;
Sabato 24		ore 20.30	Turno Regione 2
Domenica 25		ore 15	Turno F;
Martedì 27		ore 15	Turno Pomeridiano 2
Mercoledì 28		ore 20.30	Turno H
Venerdì 30		ore 20.30	Turno B;
Sabato 1°	Dicembre	ore 15	Turno Pomeridiano 1
Domenica 2		ore 15	Turno C;

SOMMARIO

LA MIA CARMEN
di Jérôme Savary *pagina 9*

BREVE AUTORITRATTO DI MUSICISTA
di Gérard Daguerre *pagina 11*

«VI PREGO, PERÒ, NON FATELA MORIRE!»
di Marco Vallora *pagina 15*

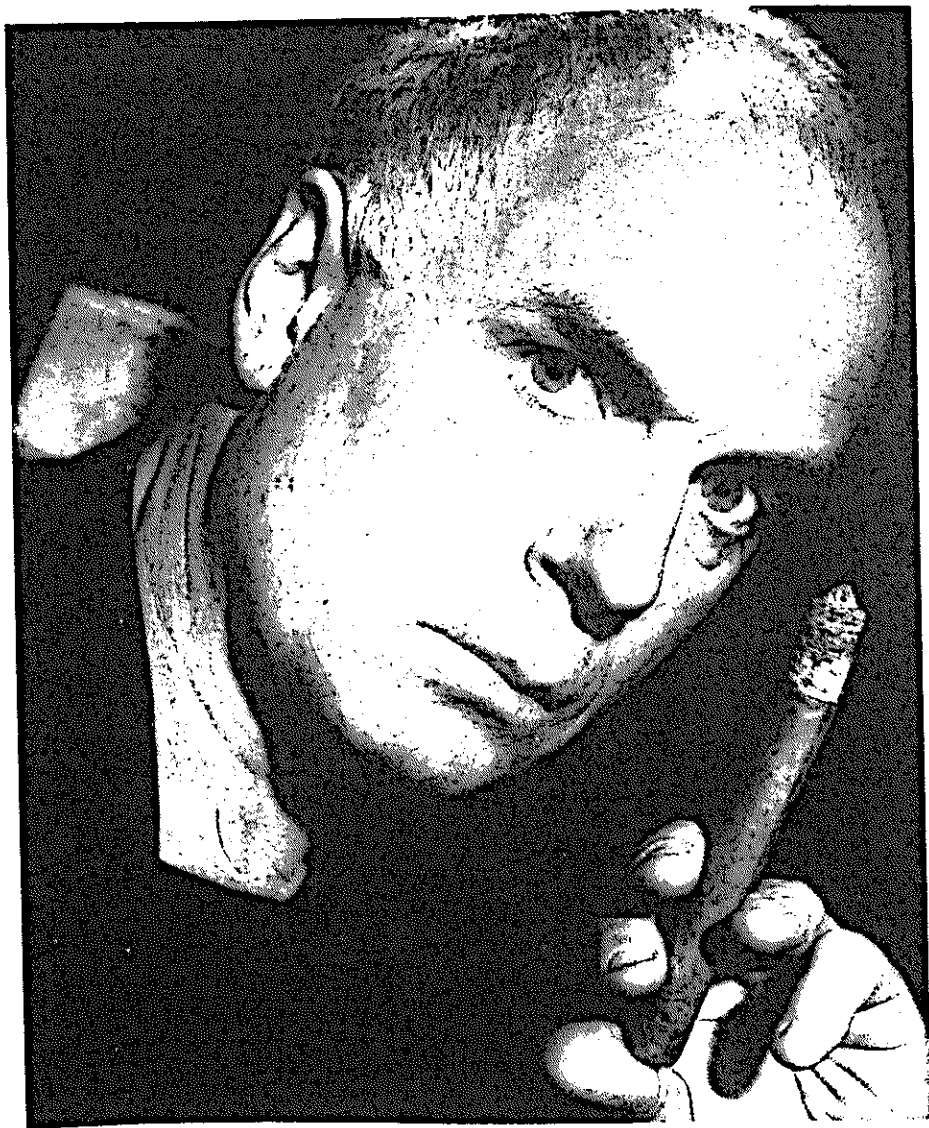
JÉRÔME SAVARY. TEATRO COME FESTA
di Piero Ferrero *pagina 43*

**CARMEN 2: OMAGGIO POSTMODERNO
A UN MITO DELLA MUSICA**
di Enrico M. Ferrando *pagina 49*

L'ARGOMENTO
(L'Argument, Synopsis, Die Handlung) *pagina 57*

**LA STRUTTURA DELL'OPERA
E L'ORGANICO STRUMENTALE**
a cura di Enrico M. Ferrando *pagina 69*

IL LIBRETTO (francese/italiano)
traduzione italiana di Paola Cappelletti *pagina 79*



Jérôme Savary (nato nel 1942), autore, librettista e regista di *Carmen 2, le retour*.

LA MIA CARMEN

di

Jérôme Savary

Mi era già accaduto in passato di dover fare i conti con una messa in scena della *Carmen* di Bizet – per l'immenso palcoscenico del Festival di Bregenz – e già prevedo per me una "ricaduta", in occasione delle «Chorégies» di Orange del 2003, con la direzione d'orchestra del maestro Chung. Sono proprio convinto che mai mi stancherò di ronzare attorno a quest'opera formidabile.

Rappresentata per la prima volta all'Opéra Comique il 3 marzo del 1875, *Carmen* fece subito scandalo. La stampa apostrofò l'opera come «pornografia» e il mio predecessore alla direzione del teatro, Monsieur Du Locle, asserì che Bizet si era prodotto in una composizione di musica «cocincinese».

Oggi, essa è l'opera più rappresentata al mondo e ogni sua aria è un successo. Ecco perché mi è venuta voglia di scriverne il seguito, resuscitando la celebre gitana in *Carmen 2, le retour*.

Potrà anche parere soltanto uno scherzo o una provocazione, ma in un arco di tempo ormai considerevole (il progetto originario risale a una decina di anni fa) mi è capitato di imbartermi in un numero sempre più nutrito di persone curiose, divertite o appassionate da questa strana mia avventura. A chi mi chiedeva incuriosito: «Allora, che cosa capita in *Carmen 2*?» rispondevo «Ne vedrete delle belle...» e tornavo a rimuginarci.

Poi, un bel giorno, mi misi d'impegno e cominciai a scrivere, coinvolgendo nel lavoro sulla partitura l'amico e complice Gérard Daguerre (oggi nominato direttore musicale dell'Opéra Comique). Sono due anni che ci lavoriamo insieme. Abbiamo conservato integralmente le arie celebri di *Carmen*, straniandole tuttavia nel testo e nel contesto. Qua e là ci sono alcuni pezzi di successo che inclinano ritmicamente al jazz o alla salsa, ma la maggior parte delle arie più celebri è cantata sulla partitura di Bizet; completano la nostra partitura alcune composizioni originali, accanto a standard jazzistici e di flamenco.

Va detto che per interpretare *Carmen 2* occorrono comunque dei cantanti d'opera professionisti. Il cast è tale e quale quello di *Carmen*, con in più il Professor Bornard (*crooner* di varietà), il nano Carlito e la Vecchia Carmen (ballerina di flamenco). I cantanti, peraltro, non possono non avere il gusto di divertirsi e di recitare. Escamillo, Carmen, Micaela e Don José (che qui poi si trasfigura in Eminwonay) non sono altro che uno sviluppo dei personaggi originali.

La protagonista è ormai 'spuntata'. Non è più la passionaria pronta a morire pur di difendere la propria indipendenza, ma una cantante stanca, provata da un'operazione a cuore aperto, costretta a concludere la sua carriera in sordidi locali notturni di Siviglia. Escamillo, gettato in carcere per l'assassinio di Don José, ingrassa tanto da far pietà.

Micaela si rivela pronta a qualunque perversione, pur di recuperare le emozioni ormai sfumate con Don José. Anche Eminwouay (reincarnazione di Don José) è roso dalla gelosia, ma – come cambiano i tempi... – anziché assassinare Carmen, si uccide lui, sui bastioni di Siviglia.

Carmen 2, grazie all'alternarsi di arie, recitativi e parti dialogate può essere considerata una vera e propria opera buffa contemporanea. Non si tratta né di un *pastiche*, né di una parodia; semplicemente del seguito di *Carmen*. La struttura orchestrale è la stessa dell'opera di Bizet: un organico fondamentalmente sinfonico (con un direttore che all'occasione deve saper cantare) a cui si aggiunge un complesso ritmico di jazz-salsa (pianoforte, chitarra basso, batteria, *congas* cubane), anch'esso collocato nel golfo mistico.

La scenografia e i costumi del primo atto sono quelli classici della *Carmen*: una piazza di Siviglia di fronte all'arena. Le altre scene rappresentano un ospedale, una prigione, un cabaret e i bastioni di Siviglia negli anni Cinquanta. Anche lo stile dei costumi rinvia a quell'epoca.

Insomma, ci pare di poter dire che *Carmen 2* possa essere allestita in qualsiasi teatro in cui già sia stata recitata la *Carmen*. Anzi, si possono riutilizzare persino le stesse scenografie di una *Carmen* classica.

Ci sarà sicuramente chi aggrotterà le sopracciglia di fronte a questa giocosa manipolazione di un capolavoro come *Carmen*. Ma non è forse vero che tutta quanta la storia dell'arte è un continuo reinventare e riscrivere sulla base di temi intramontabili? Ancor prima che Mozart si cimentasse col suo *Don Giovanni*, erano già state scritte sullo stesso tema oltre 150 versioni diverse! Per quanto poi riguarda il tradimento delle musiche e delle arie operistiche, è questa la sorte comune a tutti i grandi *hits*: basti pensare che le versioni di «My way» o di «Imagine» superano il migliaio! E la stessa *Carmen* è già stata arrangiata «in tutte le salse»: *dixieland* per mano di Spike Jones, o in versione *black* nel film *Carmen Jones* di Otto Preminger.

La nostra *Carmen 2*, insomma, non è un *canular*, un gioco gratuito; è piuttosto un omaggio. Quando una musica diventa tanto popolare da espandersi come in un'esplosione attraverso mondi e civiltà così differenti tra loro, questo è il segno che il suo autore è davvero entrato nel Pantheon dei rari artisti universali.

BREVE AUTORITRATTO DI MUSICISTA

di
Gérard Daguerre

La musica mi è piombata addosso per caso, visto che i miei genitori non lavoravano nel settore. A cinque anni ho incominciato a strimpellare il pianoforte e ben presto la cosa è diventata una vera passione. A quindici mi sono trasferito da solo a Parigi, per perfezionarmi al Conservatorio. A Bayonne, città dove sono nato nel 1949, ero considerato un genio; a Parigi, confrontandomi con altri, mi sono reso conto che il mio livello era nella media. Per raggiungere buoni risultati c'era una sola soluzione: lavorare sodo. Ed è ciò che ho fatto.

In quegli anni ho incontrato persone formidabili che mi hanno aiutato molto, come il pianista Fred Farrugia, che accompagnava numeri di *vedettes*. Mi portava con sé negli studi di registrazione e ogni tanto mi lasciava suonare al posto suo. Ho capito che la vocazione esclusiva per la musica classica vacillava e ho deciso di orientarmi verso il variété dopo l'autentica rivelazione di uno spettacolo di Sylvie Vartan. Mi sono detto: «Un giorno accompagnerò quella ragazza». E così è stato: ho lavorato con lei per quasi vent'anni! All'inizio comunque è stata dura: ho suonato tre anni nell'Orchestra di Bobino, dove ogni due settimane si cambiava il programma: è stata una scuola eccellente per apprendere il mestiere. Ma non ho mai sofferto a Parigi, perché avevo la fede di un conquistatore.

Nel 1981 ho iniziato a collaborare in veste di pianista e arrangiatore con la cantante francese Barbara, con la quale ho tenuto molti concerti e ho inciso cinque dischi, l'ultimo nel 1996. Nel frattempo ho avuto la fortuna di lavorare anche insieme a Daniel Balavoine, Anna Prucnal, Bernard Lavilliers e Jean Guidoni.

Il mio interesse per la commedia musicale è abbastanza recente. In gioventù il mio contatto con il musical si era limitato alla scoperta di *West Side Story*, che ho adorato. Il primo a propormi di fare una commedia musicale è stato Alain Marcel, per il quale ho composto le musiche di *Peter Pan*, spettacolo andato in scena al Casino de Paris. È stata un'esperienza bellissima, anche perché Alain ha una cultura musicale incredibile. Lui mi ha orientato verso questa forma musicale e Savary ha fatto il resto. Prima di questa *Carmen 2* insieme a Jérôme abbiamo fatto *Y'a d'la joie*, *La Périchole*,

Irma la douce e *Mistinguette*. Il sodalizio è andato così bene che, quando è stato nominato direttore dell'Opéra Comique, mi ha voluto al suo fianco in qualità di direttore musicale di quella istituzione e la complicità artistica tra noi due si è ulteriormente rafforzata. Per *Carmen* 2 mi ha lasciato carta bianca, dandomi soltanto qualche indicazione drammaturgica.

Per quanto riguarda il mio lavoro di arrangiatore, in genere ascolto poco di ciò che si è fatto prima, se no corro il rischio di creare una pallida copia. Faccio finta di non disporre delle fonti originali, parto da zero, come se scopriessi le canzoni. Preferisco leggere gli spartiti di canto e pianoforte, che danno sì un'idea della linea melodica e del tempo, ma bisogna elaborarli, cambiare le armonie in funzione degli strumenti che si scelgono e del loro numero. Io preferisco avere qualcosa sotto gli occhi piuttosto che nelle orecchie. Naturalmente, in questo caso non è stato possibile ignorare la *Carmen* originale di Bizet, partitura straordinaria che fa parte del codice genetico di ogni musicista. Ho quindi cercato di 'collaborare' con Bizet, del quale alle volte, durante il lavoro, credo di aver percepito lo spirito. Jérôme e io ci siamo ben guardati dal 'massacrare' un'opera d'arte così perfetta e infatti molti dei brani dell'opera sono rimasti intatti. Alcuni sono stati 'jazzati' in maniera leggera e discreta, ad altri è stato sovrapposto qualche 'colore ritmico' latino-americano, ma abbiamo sempre cercato di preservare l'integrità della versione originale.

Il nostro può essere considerato un sincero (e divertente...) atto d'amore nei confronti di un mito, Carmen, e di un musicista, Bizet, dei quali abbiamo sempre subito il fascino irresistibile.

BREVE AUTORETRATTO DI MUSICISTA



Gérard Daguerre (nato nel 1949), arrangiatore e compositore della partitura di *Carmen 2, le retours* e direttore musicale dell'Opéra Comique.



Pablo Picasso (1881-1973), *Profilo di Carmen*, acquatinta per l'edizione parigina del 1919 di *Carmen*, il racconto di Prosper Mérimée al quale si ispirò Georges Bizet per l'omonima opera. La Bibliothèque Française - Atelier Lacourtière-Frelaut.

«VI PREGO, PERÒ, NON FATELA MORIRE!»

di

Marco Vallora*

La foga un po' superstiziosa, con cui il Don José di Prosper Mérimée sotterra la 'derelitta' Carmen nel terriccio della novella è per lo meno un poco sospetta, se non precauzionale o protettiva. «Restai, per un'ora intera, annientato davanti a quel cadavere. Poi mi ricordai che Carmen mi aveva detto spesso che le sarebbe piaciuto esser sotterrata in un bosco. Le scavai una fossa col coltello e ve la deposi. Cercai a lungo il suo anello e infine lo trovai. Lo misi nella fossa accanto a lei, con una piccola croce. Forse ho avuto torto». Nella modestia, chiamiamola così, 'grammaticale' della diligente versione di Sandro Penna, traduttore d'eccezione di Mérimée (come di Claudel), ma non particolarmente infuocato o immedesimato dalla trama furiosa della vita di Carmen, non è facile decifrare a che cosa mai si riferisca quel dubitativo rimpianto dell'«ho avuto torto». Se di aver sotterrato la causa demonica di tanta sua degradazione – quel corpo ormai vano e oltraggiato – oppure l'anello fatale; invece di conservarlo per sé, bruciante ricordo.

Non sarà un anello sventurato e mitico, come quello del Reno (per far divertire ulteriormente le simmetrie sarcastiche di Nietzsche); ma certo, come vile legame terrestre, quel rilucente ferro circolare, davvero un bel po' di sventure, al bravo soldatino traviato, le ha pure recate. Né la 'perfida' amante (per omaggiare ancora le categorie del Grand Guignol) si era dimenticata, poco prima di cedere, o meglio, di offrirsi alla Morte, di levarsi quell'ingombrante peso-legame, che la avvince alla terra: «No! No! No! – disse pestando i piedi, e si sfilò dal dito un anello che lui le aveva regalato e lo gettò tra i cespugli».

Ora, a legger meglio quella foga dell'assassino, che cerca e sotterra, e per di più, letteralmente 'vi fa una croce sopra', non si ha più dubbio che egli voglia per sempre 'gettarsi' alle spalle e cancellare definitivamente questa storia, con la stessa decisione con cui si precipita poi 'di galoppo' a Cordova. Per consegnarsi nelle mani pietose (o doppiamente assassine) della legge, che lo condurrà al patibolo; ma almeno questa volta si tratta d'una scelta risoluta. Così per lo meno la racconta al suo interlocutore, che è il narratore di Mérimée: «... e al primo corpo di guardia mi costituì. Ho detto che avevo ucciso Carmen, ma non ho voluto dire dov'era il suo corpo».

Come, appunto, se il corpo di Carmen fosse un sortilegio strano e maledetto, da cancellare nel nero della terra che l'ha generata, lei nomade, come ogni gitana: farne, definitivamente, perdere le tracce e trovarle finalmente un luogo immobile e definitivo.

È quest'esigenza pare in fondo la stessa condivisa da Mérimée, che a differenza degli efficaci librettisti Meilhac e Halévy, che dovranno correr veloci e riassumere all'essenziale, preferisce rallentare (raffreddare) gli effetti narrativi e decide d'impacchettare la sua storia scottante (che le cronache vogliono gli sia stata raccontata, nel suo primo viaggio spagnolo, addirittura in un casuale incontro in carrozza, dalla spagnola Eugenia de Montijo, che sarebbe divenuta poi consorte di quel Napoleone III a cui tanto lo scrittore dovette la sua fortuna) entro le educate cortine d'una cornice narrativa complessa e distanziante. Tesa appunto a smorzare le braci di questa trama incandescente (che come sappiamo, viene filtrata al narratore-testimone dal racconto dello stesso Don José, in attesa di patibolo). E si affloscia così, la storia, in modo piuttosto spento, con un capitoletto pedante, da filologo, non soltanto dedicato agli usi e costumi degli zingari, ma anche sull'abuso idiomatico di alcune loro parole-chiave (tra cui, guarda caso, pure 'anello' e 'coltello').

Del resto, all'inizio del racconto, il narratore (che s'imbatte casualmente in Don José, sin da subito scrutato e temuto, a ragione, come temibile bandito – non così avverrà nell'opera) si presenta innanzitutto come un serio archeologo, che va per quelle terre a cercar le prove d'un errore erudito, su un campo di battaglia di Cesare, «dalle parti di Munda». «Una nota che pubblicherò prossimamente spero non lascerà più incertezze nell'animo di ogni archeologo di buona fede», così conclude l'introito che fa da cornice.

È inequivocabile la distanza psicologica che si apre tra quest'attesa professorale d'una dissertazione scientifica e le sorprese ben più colorate che il viaggiatore dovrà sperimentare (addirittura inciampando in questa figura così pericolosa; ma, è divertente, o forse è perfino una civetteria autoironica: la zingara Carmen di Mérimée, proprio come nei quadri dei caravaggeschi nordici, approfitterà del dialogo col suo divulgatore di racconto per sottrargli l'orologio, mentre gli «dice la buona ventura». Chiaramente non si tratta di un narratore onnisciente!). Ma proprio quel finale, protetto e ovattato, ci fa capire che questo era il carattere di Mérimée, mascherato sempre e corazzato da una freddezza affettata, da un cinismo friabile e scoperto, che non nasconde altro che una sensibilità 'romantica' ferita e offesa. E che preferisce zelantemente spegnere l'orrore condiviso del lettore, in un bagno di decompressione filologico-erudito, piuttosto che turbare i suoi sonni di decoro in puro stile Restaurazione.

Come si conclude del resto il capitolo feroce dell'assassinio, prima di questo post-ludio etno-saggistico? «Povera bambina!», chiude la «scena» Don José: «La colpa è dei *calés* che l'allearono a quel modo». Anche se Mérimée aveva «orrore per le esibizioni e l'oratoria dei romantici», non si pensi – come invece potrebbe farci credere questa chiusa rabberciata à la Zola – che si professi un positivista. Ma la chiusa imbarazzata e predicatoria gli serve appunto da pretesto per aprire l'ultimo capitolo del racconto sulle usanze dei neri zingari, «o *calés* come vengono appunto chiamati».

SOTTERRARE CARMEN. Ha scritto efficacemente il grande francesista Pier Paolo Trompeo (usando uno stratagemma geniale: come sarebbe *Carmen* se al posto di Mérimée l'avesse scritta il suo amico Stendhal?): «In tutta l'opera di Mérimée, di solito così cautelata contro ogni spiffero di sentimentalismo romantico che qualche volta si vorrebbe lasciar socchiusa una finestra o una porta, *Carmen* è una delle poche in cui il palpito umano non è compresso, pur nella sorvegliata asciuttezza dell'espressione». Ma appunto: se Stendhal, nel trattare le sue eroine, ci mette «molto di sé e si sente che egli non può non pensarci [...], *Carmen* non ha nulla a che fare con l'uomo Mérimée: distaccata dal suo autore, ella vive una sua vita autonoma: dinanzi a lei non c'è più Mérimée, ma soltanto Don José col suo cuore «spagnolo di cui il demiurgo Mérimée registra e ci fa sentire il battito appassionato». Sia pure sotto la coltre di terra.

Ecco, se pensando ad altri suoi racconti, ancora più neri e gotici, si dovesse evocare l'atmosfera del *Cuore rivelatore* di Poe, ebbene, forse non sarebbe una forzatura osservare che sia Don José che il narratore Mérimée si preoccupano minuziosamente di «sotterrare» Carmen, chi con il coltello, ereditato dal marito di lei (e già sbudellato in un altro agguato), chi con un capitolo di racconto felpato e raffreddante. Ma perché tutto questo?

Forse perché già tra le mani un po' irrequiete e allarmate di Mérimée, che pure è il creatore unico e assoluto di questo «carattere» narrativo, Carmen prende subito la dimensione d'un personaggio eterno ed universale. Accanto a Don Giovanni per esempio (e come lui si rifiuta ad ogni compromesso con il terrore dell'Aldilà e il diavolo, addirittura «un Don Giovanni al femminile», secondo quanto ha avanzato Paul Bekker), o accanto a Traviata, addirittura alla biblica Eva (a cui qualcuno l'ha avvicinata, perché conduce il suo uomo alla perdizione).

Non deve esser stato facile, per il protetto Mérimée, trovarsi tra le mani un personaggio esplosivo ed emblematico come questa popolana leggendaria che attraversa i secoli. Ascoltiamo ancora Trompeo: «Carmencita ha cent'an-

ni, ma per quel che si può prevedere, anche quando ne avrà duecento, cinquecento e magari mille, conserverà il fascino diabolico che aveva nel rigoglio della giovinezza [...] Son forse vecchie Andromaca, Francesca, Giulietta, Fedra e Manon? E un talismano di eterna giovinezza gliel'ha dato Bizet, con quella sua musica che a Nietzsche, in piena reazione contro il misticismo wagneriano, sembrava il capolavoro della 'musica mediterranea'.

L'ALTERITÀ DANNATA DI CARMEN Appunto, anche Nietzsche: Carmen è una donna destinata a diventare subito carattere paradigmatico, personalità emblematica che esula dalla sua piccola, miseranda esistenza, prototipo di *femme fatale* popolaresca e selvaggia, che preferisce morire piuttosto che cedere la propria libertà. «Come mio *rom* hai diritto di uccidere la tua *romi*, ma Carmen sarà sempre libera. Ora non amo più niente e nessuno, e odio me stessa per averti amato». In verità si fa ammazzare perché si è annoiata pure di sé. O, più elegantemente, secondo Fedele D'Amico: «Incarnazione di una vita elementare che protesta una libertà incondizionata e la difende come una fede morale, a ribadire la quale, come Don Giovanni, affronterà coscientemente la morte». Vediamo anche come 'nuota' nel racconto (e sembrano già delle reti generose, offerte ai due librettisti): poche frasi lapidarie, idiomatiche, spesso in un improbabile virgolettato gitano. E frequentemente parla di sé in terza persona, come un oracolo, proprio come Giulio Cesare.

Oppure, sorgente di oracoli: «È un ragazzo con cui si può combinare un affare» sentenzia la prima volta che ammette, con il geloso Don José, l'esistenza del *pícarador* Lucas, destinato nell'opera a fortificarsi nella più corposa figura di Escamillo. «Finne che fa rumore ha acqua e sassi». Ma non mancano altri enigmi cifrati: «Sei come il nano, che si crede grande, quando ha sputato lontano». Insomma, un'abbondanza di proverbi vernacolari, che devono aver dato molto filo da torcere al traduttore Sandro Penna, costretto a destreggiarsi tra frasi brevi, scolpite, meglio se enigmatiche o gnomiche. «L'inglese, storpiando lo spagnolo, mi gridò di salire, che la signora voleva delle arance; e Carmen mi disse in basco: 'Sali, e non ti stupire di niente'. Niente, infatti, mi poteva più stupire di lei». È subito chiaro che la *Carmen* si traduce presto in un dramma di linguaggi contrapposti, di idiomi incomunicanti, a far subito contrastare la sua alterità d'eroina, che è alterità antropologica, ma anche letteraria: quando non vuol esser capita, Carmen parla in gitano e si discosta così dagli altri personaggi 'borghesi', i soli per cui il pubblico dell'Opéra Comique poteva fraternizzare, solidale. E risulta dunque ancor più isolata nella sua assolutezza di 'diversità' sociale: operaia e zingara (davvero e definitivamente; non come

la *Mignon* di Ambroise Thomas, che da tiepida gitana, nel corso dell'opera, si scoprirà figlia del Marchese Cipriani!). E tutto questo in un'epoca di evidente depressione sociale, intorno al 1870 della guerra prussiana, anzi, dopo una sconfitta, in cui molti politici si convincono che le vere cause della debolezza di Francia dipendono dai tentativi di emancipazione della donna (come ha notato, forse un po' forzatamente, Annegret Fauser)!

È certo, in quegli anni di disfatta, mettere in scena un soldato, che all'epoca dovrebbe risultare un personaggio rassicurante e glorioso, impantanato in quel destino di perdizione, certo non doveva esser così ben tollerato.

LA CANZONE COME «OBJET TROUVÉ» L'alterità di Carmen si dimostra anche con la sua 'condizione' musicale: non condivide quasi mai il linguaggio armonico e la sostanza melodica dei suoi compagni di scena (né, in fondo, padroneggia mai un vero duetto d'amore con Don José o Escamillo). Spesso, molti esegeti l'hanno rilevato, lei abusa di ritornelli e di musica già preconfezionata. Si riempie sovversivamente di intertestualità musicale, di ritmi e di canzoni che provengono dal suo sostrato popolare. È fatta di musica 'commerciale', come se non potesse pretendere da Bizet alcuna originalità melodica, una musica tutta sua: in questo è gitana anche musicalmente.

Non a caso sappiamo che Bizet (e in questo bisogna esser grati ai capricci della primadonna italiana, la Galli-Marié, che gli fece riscrivere tredici volte la sua aria di sortita) stremato decise alla fine di ricorrere a una canzonetta già confezionata e molto in voga allora, la celebre *Habanera*, di Sebastián de Yradier, che era anche il maestro di canto dell'imperatrice Eugenia.

E potremmo continuare con altre canzoni boeme già esistenti, o con la citazione della Seguidilla, celeberrima danza popolare. Ma anche nel caso dell'*Habanera* non sarà inutile rilevare che si tratta di musica ancor più 'bassa' e popolare di quella spagnola, rifacendosi a un ritmo tropicale, cubano. E quando Carmen proprio non ha più risorse popolari e la morte l'accompagna verso un canto più 'nobile', passa comunque le carte della 'banalità' sonora al suo compare Escamillo, come in una partita di gioco d'azzardo: anche lui ora attorniato da musiche di scena, all'uscita dell'arena, e da altri ritmi più convenzionali. Che è poi esattamente quello che, poco scandalosamente, fanno anche Savary e Daguerre, con il jazz, la salsa, e soprattutto mettendo in bocca al Professor Bornard «My Heart Belongs to Daddy», un song di Cole Porter tratto da un musical del 1938, oppure a Ernesto Eminwouay «My Old Flame», canzone scritta per *Belle of the Nineties*, il film con Mae West diretto nel 1931 da Leo McCarey. Veri e propri, ironici *ready made* musicali.

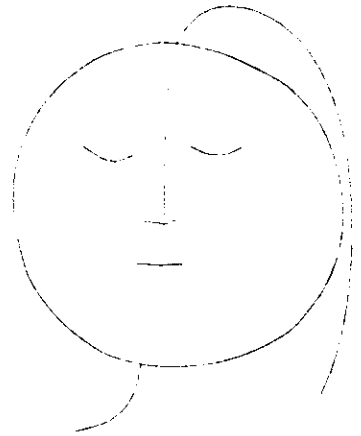
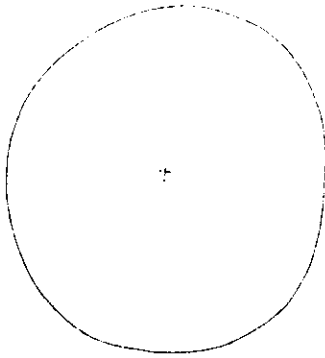
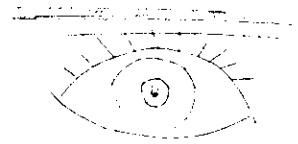
Quello dell'iberismo musicale è, se vogliamo, con Ravel, Chabrier e Debussy, un grand'effetto di 'inganno' acustico storico: perché la loro Spagna simulata, rarefatta, e anche mai visitata davvero, è un'invenzione melodico-mentale, proprio come la Spagna immaginaria dei romanzi gotici del periodo romantico. Del resto gli spagnoli non hanno mai riconosciuto l'ispanicità di *Carmen*, e ci è voluta la caparbietà della vedova Bizet, che non concedette mai i diritti, per impedire a De Falla l'onore di scrivere la vera *Carmen* spagnola.

Ma prima che *Carmen*, da ballerina e *chanteuse* promiscua qual era, si trasformi in eroina tragica, sino a corteggiare il silenzio assoluto della morte in scena (connotato messo provocatoriamente in atto anche dalla versione 'afasica' di Godard, che in *Prénom Carmen* le toglie praticamente la parola e la costringe a vivere di Beethoven piuttosto che di Bizet), ascoltiamo ancora D'Amico: «Ciò che fulminerà Don José è appunto una fascinazione musicale: fatto tanto più nettamente visibile nella versione originale, mista di parlato e di musica, in cui, anche nella realtà materiale della vicenda, il canto è per Carmen il rifugio dal divieto di parlare». «Bene, bene, signor ufficiale, molto bene. Voi mi impedito di parlare, e io non parlerò più» 'dice' Carmen, appunto cantando. Grazie al gioco dialettico tra parlato e cantato, Carmen seduce non come sigaraia, ma come cantatrice e *soubrette*. È dunque un doppio meta-teatrale, se vogliamo: pur nell'apparente modestia dell'operazione drammaturgica di Bizet, Canta cantando: è attrice prima che donna. Personaggio eterno. Che può, eternamente, ritornare: per questo è necessario esorcizzarla, seppellendola per bene, e dimenticando persino il luogo di quella precauzionale cancellazione.

DISSOTTERRARE CARMEN. È strano, anzi, che, per quanto risulta, a nessun francesista o musicologo sia venuto in mente di paragonare la struttura in fondo abbastanza simile di *Carmen* con un altro racconto 'nero' di Mérimée, la celebre *Vénère d'Ille*. Storia anche qui, ma più ironicamente, di un archeologo che si imbatte in una temibile statua antica recuperata e nelle superstizioni boriose d'un erudito di provincia, e che assisterà a un delitto non meno crudele. Questa volta è la statua a uccidere, stringendo come un boa di marmo il malcapitato 'amante' forzato. E poiché gli elementi simili sono abbastanza simmetrici (c'è anche qui un anello dato in pegno, la distrazione popolare, non dalle voci della corrido bensì della pallacorda, il Marchesino-Escamillo che si distrae per andare a gareggiare e molte altre analogie ancora), si potrebbe benissimo osservare che anche Carmen è come una sorta di idolo, dissotterrato dalla terra del terrore.



Pablo Picasso (1881-1973), *Escamillo*, acquatinta per l'edizione parigina del 1919 di *Carmen*, il racconto di Prosper Mérimée al quale si ispirò Georges Bizet per l'omonima opera. La Bibliothèque Française - Atelier Lacourrière-Frelaut.



Pablo Picasso (1881-1973), serie di incisioni a bulino per l'edizione parigina del 1919 di *Carmen*, il racconto di Prosper Mérimée al quale si ispirò Georges Bizet per l'omonima opera. La Bibliothèque Française - Atelier Lacourrière-Frelaut.

Un demone che viene dall'antichità. Del resto, nel momento in cui si lascia ammazzare, sulla scena del delitto, ella assume proprio una postura immobile, antica, da anfora recuperata, con quelle «mani sulle anche», che è una sua tipica posizione vascolare, che ben conosciamo. «Cadde al secondo colpo, senza un grido»: Carmen come oggetto di scavo.

E anche qui sarebbe assolutamente necessario studiare quell'elemento misterioso che la connota, quell'immagine impressionante di divinità monocola, lo sguardo concentrato in un'unica pupilla, che troviamo pure nella *Vénere d'Ille*. Ogni pretesto è valido: la mantiglia goyesca della finta pudicizia serve proprio a questo, a permettere all'occhio solo della seduzione di ferire magneticamente (Carmen come strega? Lo farebbe pensare anche la scena degli oracoli con i pezzi di piombo che navigano sull'acqua). «La sua persiana era socchiusa, ma vidi il suo grande occhio nero che mi spiava». È curioso, perché anche Picasso, che preferì illustrare nel 1949 il racconto di Mérimée piuttosto che pensare alle scenografie dell'opera (ma scambiando i nomi dei personaggi originali con quelli di Bizet) si ricorderà di questo occhio isolato, trionfante, temibile, quando dovrà risolvere la scenografia nuda per un'*Antigone* molto 'greca': un occhio trasformato in sole e in vascello. E Mérimée stesso non esiterà a paragonare il monocolo di Carmen con l'occhio ferito del toro che si spegne.

La soluzione che Picasso adotta per le sue illustrazioni del racconto è illuminante: da un lato disegna i volti di Escamillo e di Carmen appunto come se fossero, di profilo, dei reperti archeologici, vascolari, più greci che iberico-arabeggianti. Poi risolve e assorbe tutto il 'colore' della scena, con una rutilante incisione di folla, di follia e di ferocia: il toreare accanito di Escamillo, come simbolo di raggiante eros scatenato e insieme come funebre rito di un'esecuzione fatale. Non c'è altro spazio per le scene, per i dettagli ambientali. Picasso studia soltanto le reazioni psicologiche del volto di Carmen, che muta accenti grafici, quasi fosse un esperimento di percezione della visione, di puro visibilismo alla Wölfflin o alla Panofsky. Parte da un punto, un circolo (un po' come un serissimo Ubu Roi, divenuto personaggio tragico). Uno sguardo e tutte le sue smorfie trascritte. Con precisione nitida, quasi matissiana, si limita a saggiare le psicologie, attraverso il gioco di puro disegno. E quella tabula rasa di volto diventa ogni volta un carattere: finché si trasforma in toro cornuto (e forse così Picasso vuole alludere all'inafferrabilità caprina del substrato demoniaco della maledetta gitana). Spesso le pupille sono vuote, finché un unico occhio, raggiante, come un sole, non cattura la 'luce' dell'intera scena.

Curiosamente, anche un giovane artista italiano, Davide Pizzigoni, che ha dedicato all'opera di Bizet un curiosissimo volume di sole scenografie nude, che si può "ascoltare" e sfogliare come montando il proprio personale spettacolo, ha seguito questa stessa strada, di essenzializzazione e spogliamento dal pittoresco spagnoleggiante. Via ogni colore locale, «che fa troppo agenzia di viaggio», via ogni orpello. La scena è nuda, come in una meditazione 'wagneriana' di Adolphe Appia. Solo in una stanza, che sembra un'intemporeale camera di tortura, scende la lampadina che fu già di *Guernica*. Non si tratta di un aggiornamento all'oggi. *Carmen* non ha bisogno di questo, «anzi, è bella perché è datata», spiega l'artista. Ma è anche eterna, esposta all'affronto di ogni luce, che la rianima.

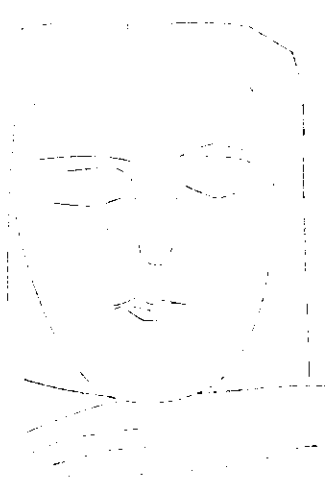
LE INCONVENIENZE TEMPORALI DI CARMEN - Questa breve premessa forse è utile per capire l'operazione di *retour* che ha sedotto Savary (non un *rappel à l'ordre*, tutt'altro, semmai richiamo a un gioioso, calcolato *désordre*). Questo ritorno dell'identico secondo Nietzsche (e magari anche uno schizzo di Marx, che bene sapeva come la prima volta la storia si propone quale tragedia, poi si replica come parodia), eterno ritorno subito degradato a meccanismo hollywoodiano di replica all'infinito, di sfruttamento seriale, d'una formula ben riuscita. *Carmen 2*, *Carmen 3*: proprio come *Il padrino*.

«A volte ritornano»: sì, come la Traviata o Giovanna d'Arco, anche Carmen è un *revenant*, una morta-vivente, appena appena disseppellita. Un esercizio meta-teatrale, dunque, più che uno scherzo, un *pastiche*. E non a caso Savary si affretta a rassicurarci che non si tratta qui di un *canular*, di uno scherzo zuzzurellone, o di una vera e propria parodia (a meno di leggere 'parodia' davvero nel senso classico-rossiniano di un *Ur-text* volto in un genere nuovo, trasformato da tragedia in commedia. Un poco *l'hommage d'après*, che Picasso faceva al cospetto degli amati Raffaello o Velázquez).

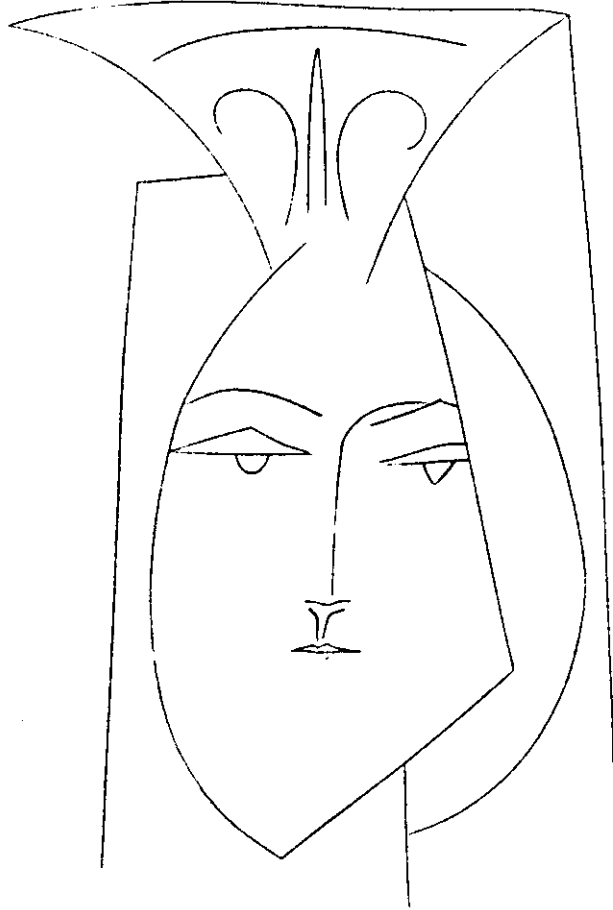
Ma non dimentichiamo nemmeno quanto scriveva lo stesso Bizet all'amico Lacombe: «I miei collaboratori Meilhac e Halévy mi stanno preparando una cosa gaia, che io tratterò il più possibile serratamente... sarà di una gaiezza che permetterà lo stile». Oppure, a Galabert (la formula è già preparata): «Sarà allegria, ma di quella gaiezza che non impedisce lo stile».

Che strano: una tragedia lirica e gaia, con morti sgozzati e coltelli grondanti sangue (pur senza pensare, per carità, a Compare Turiddu!). L'unico precetto è che non ci sia in scena un'eroina alla Racine, ma semmai una sigaraia alla Carmenita. E il bello è che librettista e compositore (è sua l'idea, dal momento che si ribella alla proposta di musicare *Luccello blu*) devono cercare

AL PREGO, PIETRO, NON FATTI LA MORIRE!



Pablo Picasso (1881-1973), serie di incisioni a bulino per l'edizione parigina del 1949 di *Carmen*, il racconto di Prosper Mérimée al quale si ispirò Georges Bizet per l'omonima opera. La Bibliothèque Française - Atelier Lacourrière-Frelaut.



Pablo Picasso (1881-1973), prima incisione della serie a bulino per l'edizione parigina del 1949 di *Carmen*, il racconto di Prosper Mérimée al quale si ispirò Georges Bizet per l'omonima opera. La Bibliothèque Française - Atelier Lacourrière-Frélat.

insieme di convincere il vecchio e scafato tenutario del teatro, De Leuven, che naturalmente orripila all'idea di veder portare sulle scene la macabra storia di Mérimée (abituato a proporre flebili intrecci borghesi, quelli che fanno urlare a Bizet: «A morte la *Dame Blanche*!», Sprezzando soprattutto Boïeldieu e quegli idilli che si concludono sempre col matrimonio, mandando in deliquio il pubblico conformista di buoni padri di famiglia. Al punto che «per una giovane ragazza scafata, queste opere indicavano subito: matrimonio, con la stessa perentorietà del dieci di cuore, quando ci si fa fare le carte»).

Anzi, quando l'operazione *Carmen* verrà misteriosamente accettata, ad opera compiuta e prossimo esordio, il simpatico impresario avrà pure l'ingenuità pavida di sconsigliare al suo pubblico, da lui ben conosciuto, di presentarsi alla *Carmen* con mogli e figlie... e sarà, come noto, più che fiasco, freddezza, disaffezione precoce, sin già dal primo atto. (Bizet, a un suo sostenitore, nel primo intervallo: «Sono le prime parole buone che sento e temo che saranno le ultime»). Ma ascoltiamo ancora Halévy, mentre cerca di convincere De Leuven: «*Carmen* di Mérimée? Ma non è stata uccisa dal suo amante? Un sottobosco di ladri, zingari, sigarettaie all'Opéra Comique? Per carità, nel teatro delle famiglie, delle feste nuziali! Farmi scappare il pubblico. No, no, impossibile, niente da fare! – Insistetti, spiegando che la nostra sarebbe stata una Carmen più dolce, più mansueta, e che, inoltre, avremmo introdotto un personaggio nella tradizione dell'Opéra Comique, una giovane, innocente e pura fanciulla». Vero, perché Micaela non esiste nel racconto di Mérimée, nasce per esigenze (anche vocali) di contrappeso teatrale, quasi un contraltare simmetrico e speculare della 'pagana' Carmen. Micaela, così contigata e pia, che non osa nemmeno sollevare gli occhi sui militari, e così timorata 'cristiana', che la sua prima comparsa in scena spande intorno un odore d'incensata purezza e si dipana tutta sulle ali di un diatonismo quasi ecclesiastico.

Ed è palpabile l'intelligenza dei due librettisti (guarda caso abituati a gestire la sovversiva e polemica *gaîté* sfacciata dei sornioni *couplets* delle coeve operette di Offenbach, avendo per lui apprestato *La Belle Hélène* e *La Duchesse de Gérolstein*; e anche Bizet stesso, del resto, non si era licenziato al Prix de Rome, insolitamente, con un'opera buffa in italiano?).

Micaela nasce così, biblicamente, dal fango della scrittura del racconto, come miracolata incarnazione delle annotazioni antropologiche dell'«archeologo» Mérimée. E letteralmente si materializza a partire da un'osservazione di Don José: «Ero giovane, allora, pensavo sempre al mio paese e non potevo credere che ci fossero delle belle fanciulle senza veste blu e senza trecce sulle spalle». «Eccola lì, la Micaela», come si direbbe in un racconto vernacolare (Bizet è

appena uscito da quella 'prova generale' dell'atmosfera naturalistico-regionale che è l'*Arlésienne*, su uno spunto di Daudet). Ma i due nuovi librettisti sono dei maghi, abituati a far comparire dal cappello dell'immaginazione dei personaggi già belli e formati, come Minerva dal capo di Giove.

Così è anche per Escamillo, che vivifica e rivitalizza quel fantasma sbiadito di pura voce evocata, che è Lucas. Con una piccola forzatura, però, facendo diventare Don José geloso di un rivale, lui che invece, in Mérimée, è molto più modernamente ossessionato dall'invincibile nichilismo della sua amata. Che non deroga alla propria logica inesorabile: «José, mi chiedi l'impossibile. Non ti amo più; tu mi ami ancora e per questo mi vuoi uccidere. Potrei anche ingannarti; ma non me ne voglio prendere la briga. Tutto è finito tra noi. Come mio *romi*, hai diritto di uccidere la tua *romi*; ma Carmen sarà sempre libera. *Calé* è nata e *calé* morirà. – Ami dunque Lucas? – Sì, l'ho amato, come te, per un attimo, meno di te, forse. Adesso non amo più niente e mi odio per averti amato».

Don José, il debole, non può che cedere, di fronte a questa logica inesorabile, invincibile, sgomentante. E si lascia vincere, ovviamente, dal suo irrazionalismo, fragile come un fiore. «Il furore mi possedeva. Tirai fuori il coltello. Avrei voluto che avesse paura e mi chiedesse grazia, ma quella donna era un demone».

DOPIO TEATRALE È qui che viene a galla il doppio femminile di Don Giovanni, che non cede nemmeno di fronte al terrore delle fiamme dell'inferno. E se Don José avanza col coltello, lei simmetricamente 'ferisce' con il lancio provocatorio dell'anello. Simmetrie rigorose, che molti registi hanno sottolineato: e non pochi hanno fatto prendere a lei la risoluzione decisiva della morte, afferrando virilmente il coltello, o buttandosi contro la lama dell'esitante Don José.

Tutto questo, ovviamente, avverrà solo in scena, ma l'entusiasmo di poter infine trapiantare questo personaggio irriducibile dalla letteratura al palcoscenico, fa moltiplicar miracoli verbali, all'accolita che deve ora convincere il titubante De Leuven (siamo ancora nella sua stanza di direttore, secondo il racconto di Halévy). «È vero, avremo degli zingari, ma zingari attori. La morte di Carmen sarebbe passata quasi inosservata, al termine dell'opera, in un'atmosfera festosa, con una parata, un balletto e una allegra fanfara. Dopo una lunga e difficile lotta, Mr. De Leuven accettò, ma disse: «Vi prego, però, non fatela morire!»». Trasparente messaggio: le formule convenzionali dell'Opéra Comique (fanfare e balletti destinati al color locale, come insegna la parata d'esordio dei soldatini, che secondo Annegret Fauser doveva eccitare, figurarsi, il pubblico fiaccato dalla guerra prussiana) e quel gran dispendio di strepiti folklori-

ci, tutti chiamati a raccolta, come abili mutandoni, per coprire le vergogne d'una morte violenta, che si voleva passasse inosservata.

E infatti lasciamo l'impresario nella sua stanza, mentre si raccomanda: «Per carità, che la morte non si noti!». (E sappiamo che soltanto grazie alla caparbietà dei primi interpreti, dopo il clamoroso insuccesso, non vediamo oggi la *Carmen* con imposto lieto fine, come allora insistentemente si pretendeva, per far piacere ai De Leuven dell'epoca. Del resto altri "arrangamenti" non meno discutibili sono "filtrati" ormai nel suo dna: come il parlato tradotto nei recitativi musicati da Guiraud, e soprattutto l'accettazione molto precoce – anche in Francia e Germania! – della lingua italiana, per far passare quest'elegante partitura di «stile e gaezza» quale assurdo prototipo del nostro Verismo).

Ma non possiamo trascurare quella curiosità: Bizet e Halévy hanno ammesso che si tratta di «zingari-attori», ovvero finti, recitati, simulati. La consapevolezza meta-teatrale è già viva pure in loro, a livello di concepimento dell'opera. Perché scandalizzarci, dunque, se Savary ci fa trovare in scena addirittura due *Carmen*?

Due *Carmen*, come moltiplicate dallo specchio immaginario delle comiche *slapstick* alla Max Linder: due *Carmen* che litigano, si contendono la scena, si portano via la battuta. Anche perché una ha (o crede di avere ancora) la voce, l'altra vanta le gambe (che mette ossessivamente in mostra, come una Pampanini sivigliana, in un eterno *talk show* lirico). L'anima (della voce), sradicata dal corpo.

L'idea è proprio questa. Far vedere come si può deprimere un mito quale *Carmen*, in un mondo fellinianamente degradato a cosmico *talk show*. (L'allusione a *Ginger e Fred*, se non è voluta, è comunque credibile. Anche se la matrice alle spalle è pur sempre e per tutti quel meraviglioso incunabolo che è *Lola Montès* di Max Ophüls, con il profluvio di ballerine decrepite, di nani scatenati da far impazzire di gioia lo stesso Savary e domatori con megafono, ma soprattutto incentrato sulla commercializzazione miseranda del fenomeno del divismo. La vera Lola Montez, del resto, che non aveva voce, ma apparentemente così belle gambe da far follemente innamorare di sé pure il bigotto Kaiser Ludwig I, si rese famosa, da giovane, con una temibile edizione "ballata" di *Carmen*).

DUE CARMEN 2 Ecco dunque perché *Carmen 2* non va equivocata come una *pochade* di aggiornamento all'oggi, con soluzioni facili e banali, che certi altri registi alla moda potrebbero distribuire distrattamente, per esempio doppiando Frasquita in una nuova Ava Gardner, o facendo piombare in

scena una Cadillac con sopra Ernst Hemingway, al posto delle solite carinerie savigliane di stile Zeffirelli. No, non è questo. Non si tratta di un ammodernamento di superficie, alla moda, riservato soltanto a scene e costumi, a livello di regia, ma è qualcosa che penetra più a fondo e che tocca profondamente l'intreccio stesso dell'opera, dimostrando che lo spettro di Carmen si può ri-presentare ovunque.

Semmai, il loro ricalco, Daguerre e Savary, lo considerano un «omaggio». Scrive il librettista-regista: «*Carmen* è oggi l'opera più rappresentata al mondo e ogni sua aria è un successo. Ecco perché mi è venuta voglia di scriverne il seguito, resuscitando la celebre gitana in *Carmen 2, le retours*», semmai il degrado diffuso del mondo, che riduce Carmen così: non c'è gioco e divertimento, dunque, ma melanconia e amarezza.

Ecco dunque le ragioni dell'ambientazione negli anni Cinquanta, che umilia tutti i personaggi, abbassandoli, che riduce Don José a un bilioso, sgozzato tenore, geloso del successo della moglie, che degrada lo scattante Escamillo a «quella checca di Sidney», «con il suo sedere da gran dama», il quale, a furia di mangiar cioccolatini e *marrons glacés* in carcere (forsennatamente spediti dai *fans* di *serial killer*) non riesce più a entrare nei suoi bei pantaloni attillati da torador. Ma soprattutto umilia la povera Carmen a trasformarsi in una carampana cedevole e melliflua, che a fine opera si rivela pronta persino a prostituirsi col grassone, pur di salvare il povero netto Carlito: «Escamillo... Risparmia il nano e stasera sarò tua!».

Che triste fine, Carmen, vivere troppo! Nemmeno il pubblico le può credere più, come ripete velenosa la sua rivale, l'altra-Carmen, che non dimentica mai il suo ruolo meta-teatrale, di *fool*, che critica anche le decrepite strutture del melodramma. E così da Vecchia Carmen scafata, in questo tessuto che si è trasformato davvero ormai in integrale opera buffa, si adatta a incarnare la figura del borbottante, ragionevole 'Buon senso critico', una sorta di aggiornata 'Pubblica opinione' offenbachiana, che non perde occasione per ripeterci che ci troviamo in un gioco a specchi di teatro nel teatro. Per esempio, con metodica insistenza, mentre i veri cantanti si sbudellano tra di loro, per rivalità amorose e professionali, e la rappresentazione rischia pirandellianamente di chiudersi i battenti, puntualmente lei cerca di rammentare le falle e se la prende con il direttore di scena, vittima predestinata. «Avevi solo da lasciarmi ballare!... Avrebbe calmato le acque e avremmo due cadaveri in meno tra le mani!... In ogni caso, l'opera è fottuta... Cacho!... Non interessa più nessuno! Al popolo interessano solo più le notizie di cronaca! ... Un bell'assassino come quello di oggi, con delle celebrità coinvolte, uscirà a titoloni sui giornali!».

LA VERA FINZIONE DEL TEATRO – A questo proposito, anche le note di regia suggeriscono esplicitamente: «*Carmen 2* usa il principio del teatro nel teatro. Si immagina un'ansimante recita pomeridiana di Carmen in una città spagnola che potrebbe anche essere Siviglia. L'azione si colloca negli anni Cinquanta». L'effetto di teatro fasullo, ricostruito, di architettura di cartapesta, deve trasparire dunque molto evidente, esplicito. Tutto è ormai finto, posticcio, come lamenta ancora la Vecchia Carmen, quasi un automa: «E invece un'Opera con dei burattini che fanno finta?... Ah, ai miei tempi era diverso... Il pubblico ci credeva... ai miei tempi – alza la gonna – Hai visto che gambe, Cacho, a ottant'anni fanno ancora la loro figura... Ecco, tocca, caro, vedrai come sono sode!...».

Deve arrivare addirittura il direttore di scena, per disfarsi di lei, riaprendo finalmente il sipario: ma la Vecchia Carmen s'è ormai trasformata in un personaggio-scenografia, un derelitto cartello epico, lasciato lì dai tempi del brechtismo alla Benno Besson, alla Strehler. E non si muoverà dal suo posto, onnipresente, come la cattiva coscienza del pubblico, che non riesce più a immedesimarsi 'innocentemente' nella trama. È un poco un effetto all'*Arianna a Nasso* di Hoffmanstahl-Strauss, latita il tempo, il pubblico mormora, il direttore ha fretta e le due storie devono necessariamente sovrapporsi, convivere. La Vecchia Carmen: «Occuperò quindi questo tempo morto interpretando per voi una *seguidilla*, accompagnata dal celebre chitarrista Paco de la Urtilla del Ultramonte, che non è altri che mio marito e che vi chiedo di applaudire calorosamente, a parte il fatto che, essendo sordo, gli applausi non gli fanno poi tutto quell'effetto!...».

Il silenzio della scena, che riempie la sordità del vecchio artista dimenticato; come il tempo morto dell'avanspettacolo, del guitto che viene gettato sul palcoscenico, per ingannare l'impazienza dello spettatore, che in realtà spasima per l'attesa della seducente diva in ritardo. Anche se il direttore d'orchestra (una parodia *démodée* dei miti della bacchetta, che passano oggi il loro tempo in aereo) frigge, perché non vuol perdersi, meschino, il treno per Madrid.

DIRETTORE D'ORCHESTRA: O si riprende subito o me ne vado...

VECCHIA CARMEN: Non gridare così forte, Pipin!... Sveglierai il pubblico.

DIRETTORE D'ORCHESTRA: Proprio così! Son già due ore che dormono... Ci sono soltanto vecchi in sala (il Direttore colpisce il leggio con la sua bacchetta). Allora nonnini e nonnine!... La siesta è finita!... Si torna a casa!

Intanto i due interpreti principali, ritornati imprevedibilmente a galla, approfittano degli 'a parte' vocali per ingiuriarsi allegramente (mentre i *couplets* di Meilhac e Halévy, scritti per Carmen, rimangono invariati, con un effetto inevitabilmente esilarante).

DON JOSÉ *(a mezza voce)*: Sgualdrinella, ti ho visto prima in camerino con Sidney!...

CARMEN: Ne parliamo dopo!

DON JOSÉ: Io non minaccio, imploro, supplico: / Il passato, Carmen. / Il nostro passato lo dimentico. / Sì, noi possiamo ricominciare. / Tutti e due, una vita nuova. / Lontano da qui, sotto un altro cielo.

(a parte) Ne ho le scatole piene di cantare Carmen con te! Tu mi rendi ridicolo! Mi sta bene fare il cornuto in scena, ma nella vita di tutti i giorni, no!

CARMEN: Tu chiedi l'impossibile. / Carmen non ha mai mentito. / Rimane inflessibile. / Tra lei e te è tutto finito.

(a parte) Ma vuoi star zitto! E allora, ti tradisco con Sidney? Che cosa c'è di male, lui almeno è garantito che non è come te! Frocio!

DON JOSÉ *(furioso, a parte)*: Va' attenzione! Ingrid!... Stai esagerando!

Carmen, è ancora tempo. / Sì, è ancora tempo. / Oh mia Carmen, dammi modo di salvarti. / Io che l'adoro. / E di salvare me, con te.

CARMEN: No, so benissimo che è arrivata l'ora. / So benissimo che mi ucciderai. / Ma, o che viva o che muoia. / No, no, no, non cederò.

(a parte) E smettila di agitare quel coltello! Poveretto. Cerca piuttosto di cantare a tempo!

DON JOSÉ *(a parte)*: Aspetta! E tu ti sei mai sentita cantare?... Stai esagerando, Ingrid! Mi esasperi. Guarda che non mi conosci! Sono capace di essere cattivo quando vengo provocato!

CARMEN *(a parte)*: Tu dici che io non ti conosco. Ma se sono dieci anni che cantiamo Carmen insieme nei teatri più famosi d'Europa. Dieci anni che passiamo da hotel miserabili a pensioni sordide. E beh, se vuoi proprio saperlo, in dieci anni, Luciano, sarai riuscito a soddisfarmi a dir tanto tre volte...

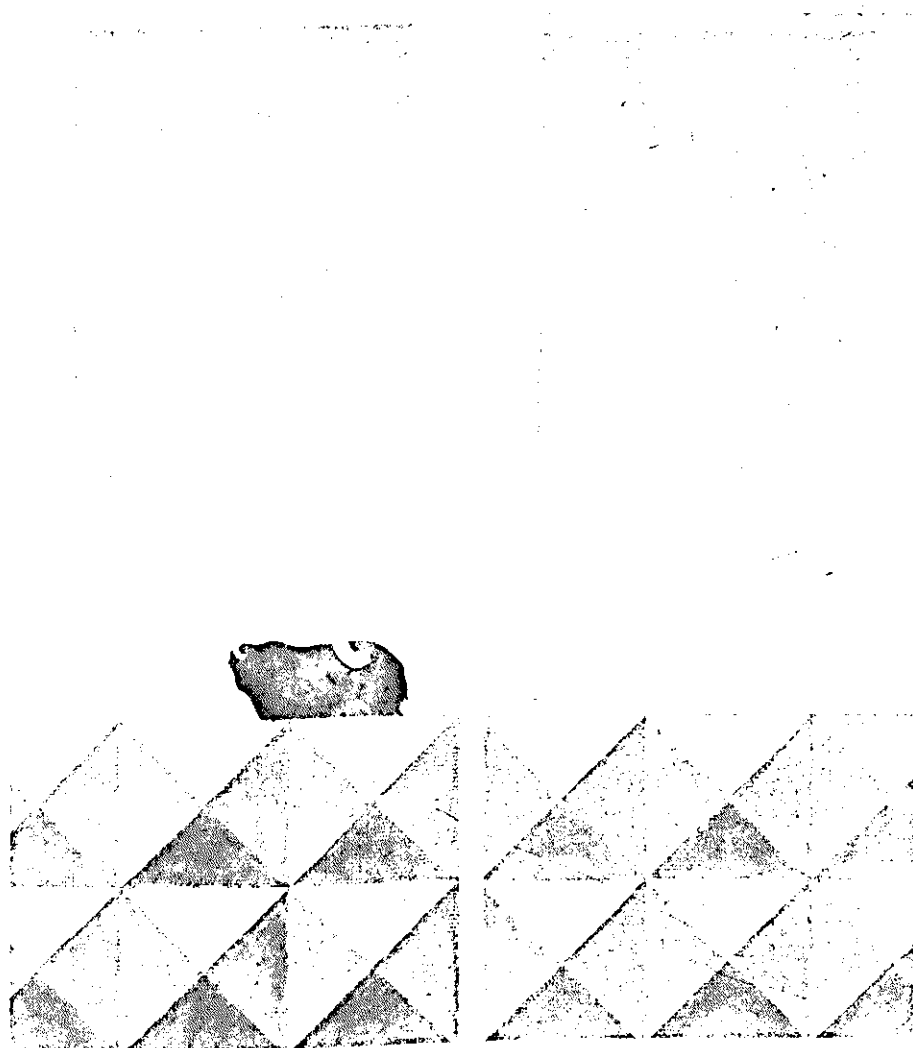
DON JOSÉ *(a parte)*: Perché tu non mi hai mai eccitato, vecchia gallina!... Ma se sei frigida come una sogliola della Findus, attraente come una lavatrice!... Non sei mai riuscita ad attrarre nessuno! Tranne quella checca di Sidney, che recita Escamillo come se fosse la grande Eleonora! Ma perché mai ti ho sposato? Buon Dio, perché?...

CARMEN: Mi hai sposato per poter cantare!... Con quella tua voce stonata, era l'unico modo! Tutti volevano me; ero io che ti imponevo... una specie di offerta speciale!...

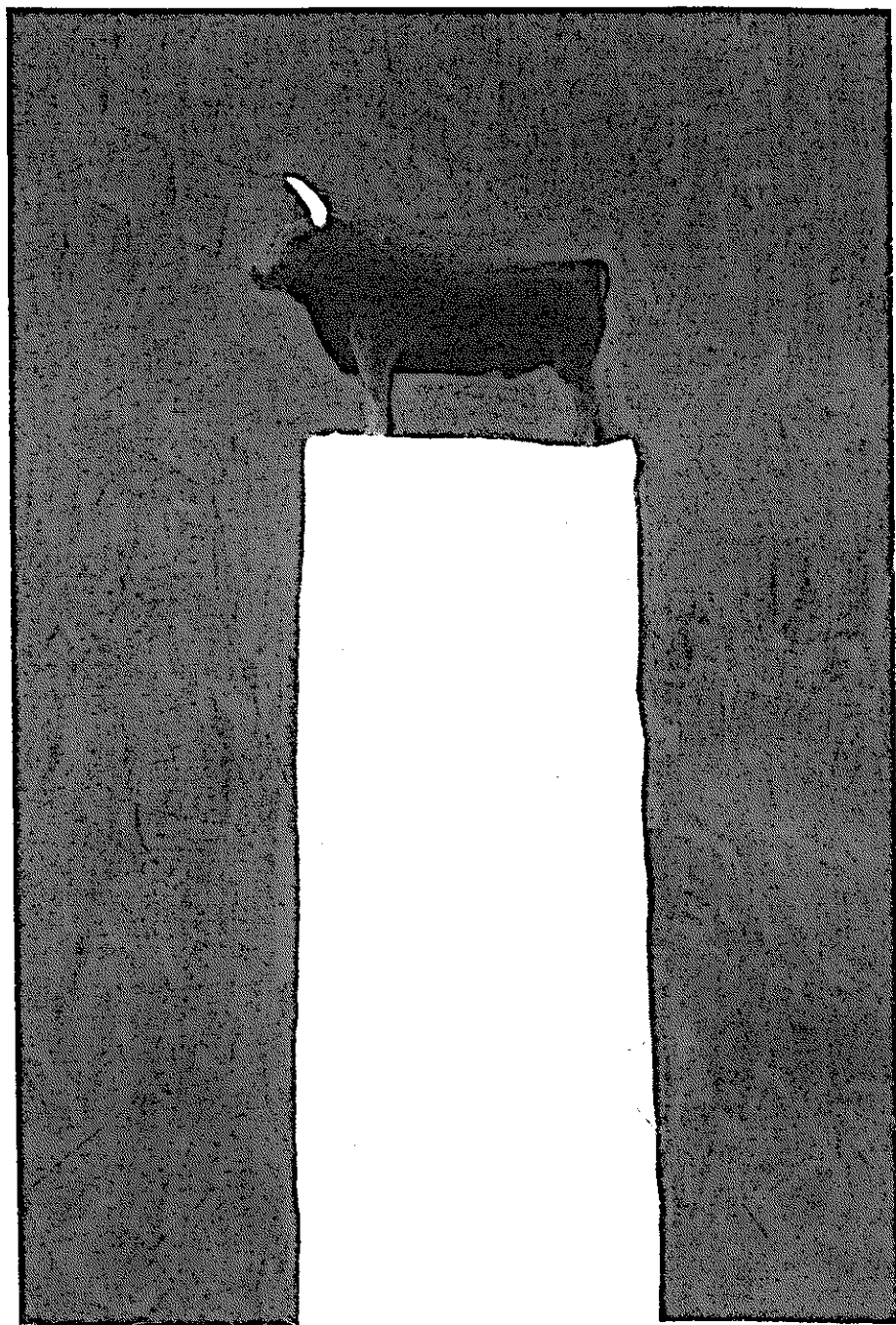
DIRETTORE D'ORCHESTRA: Cantate, buon Dio! A tempo! A tempo!

CARMEN *(al Direttore, furiosa)*: Tu, Pipin, chiudi quella boccaccia e cerca di dirigere quegli imbecilli! No!... Ma l'hai vista l'orchestra! Non ci sono neanche i violini! Tutto al sintetizzatore!... e poi quel gruppo da balera che ti suona a fianco!

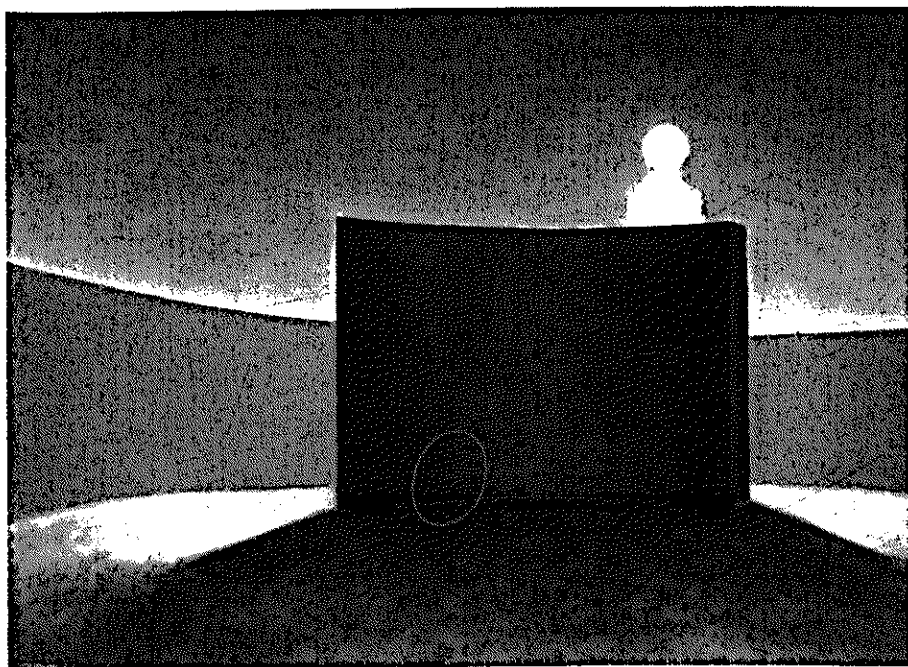
Tav. I

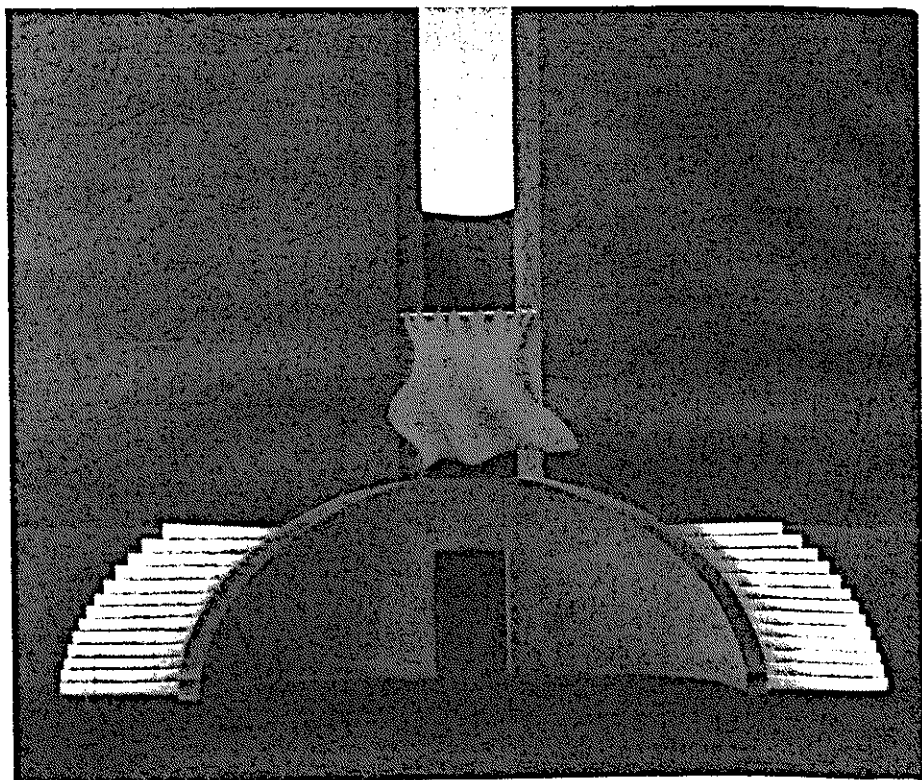


Davide Pizzigoni, disegni per *Carmen*, 2000, tecnica mista.

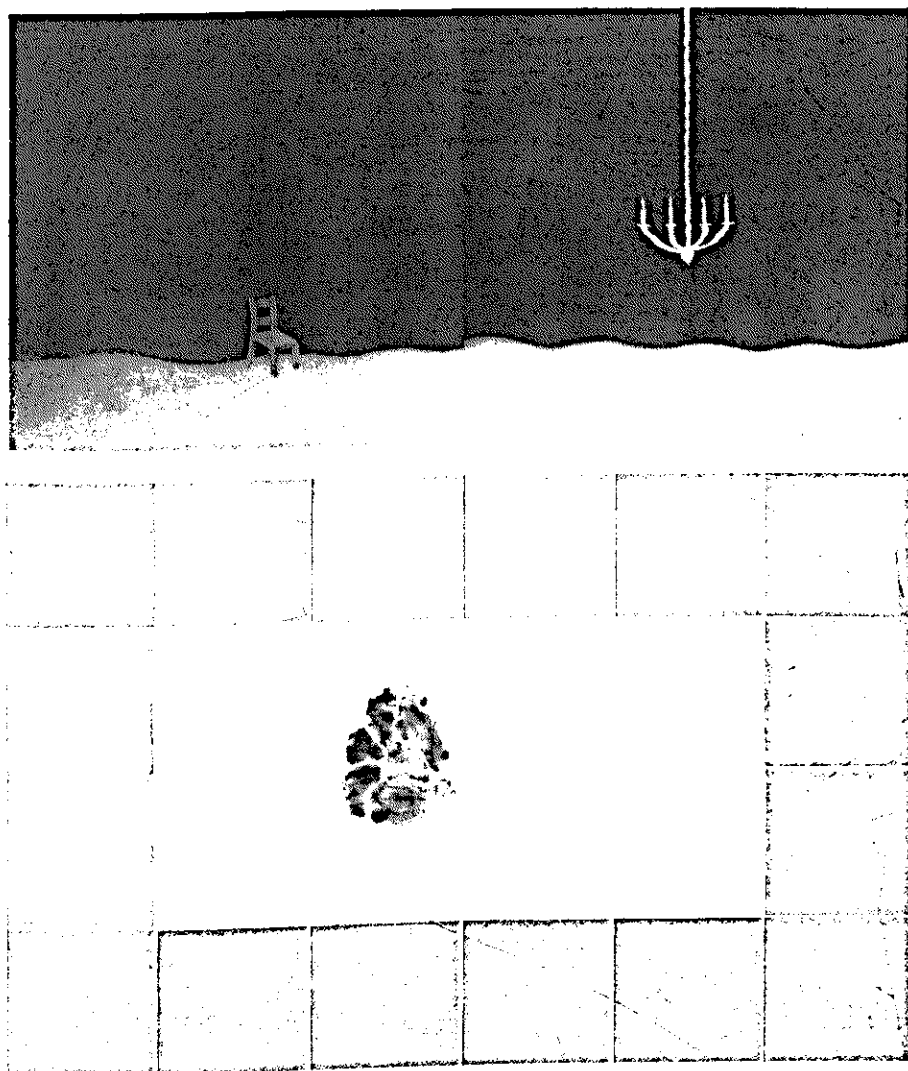


Davide Pizzigoni, disegno per *Carmen*, 2000, tecnica mista.

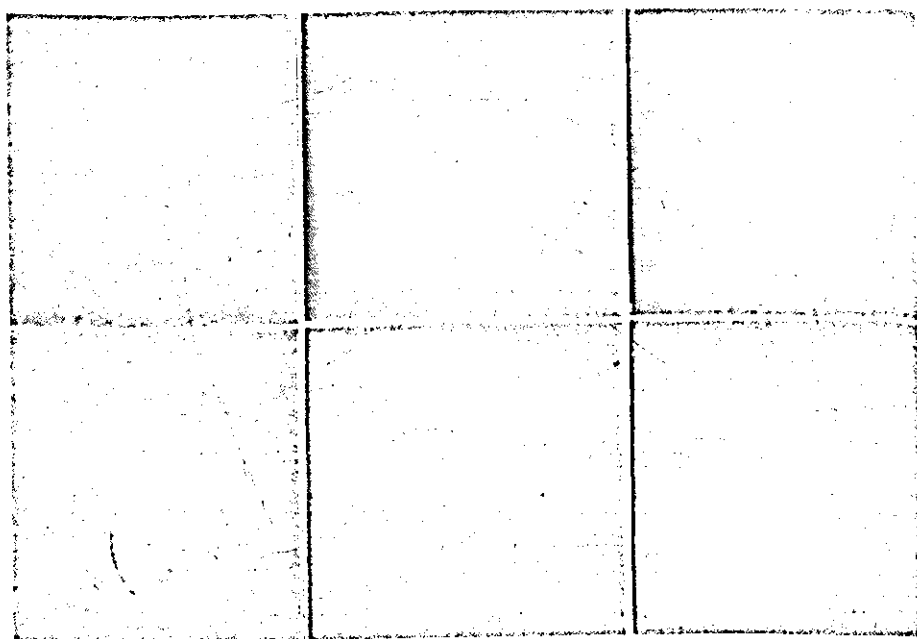




Tav. V



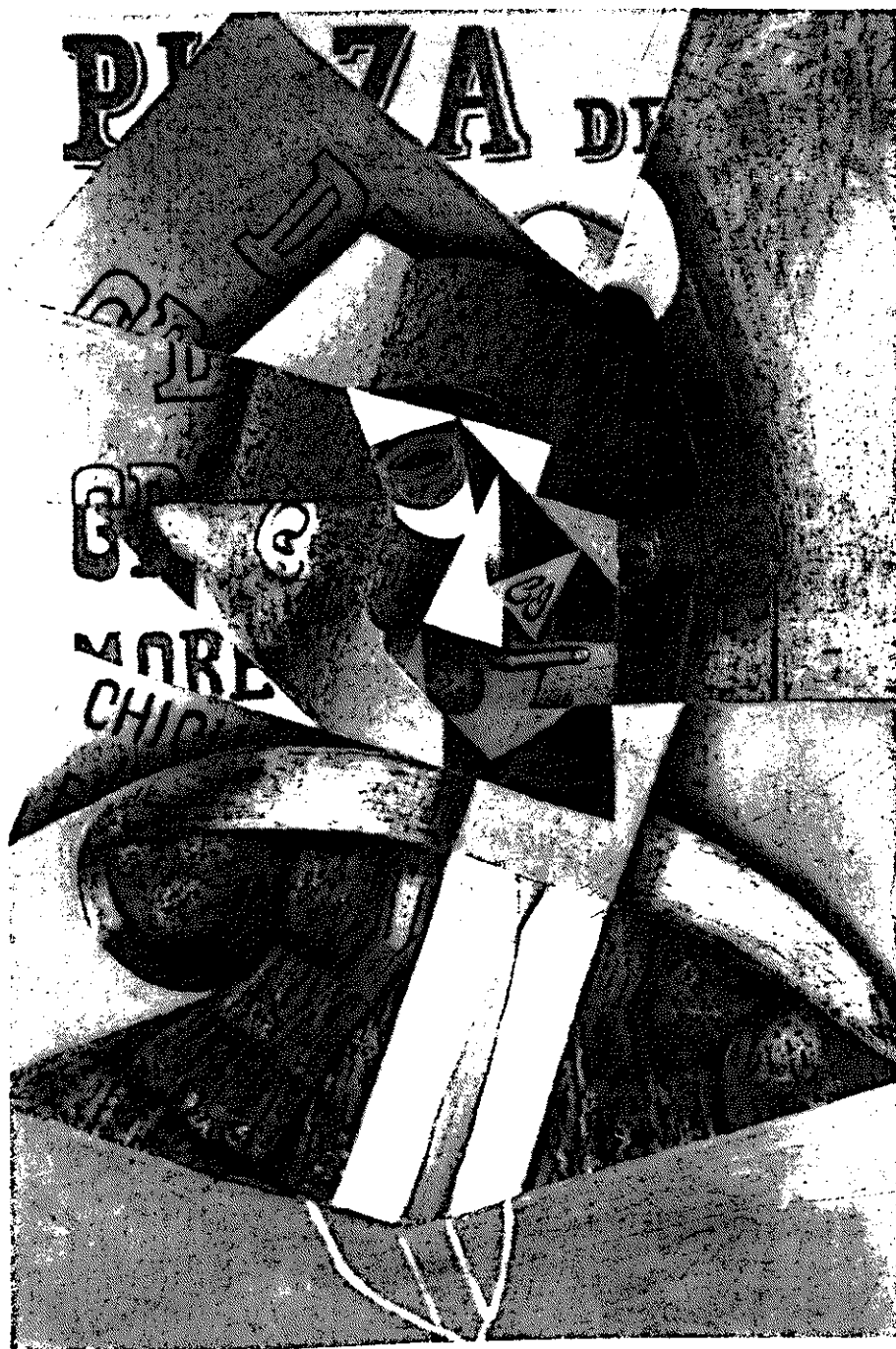
Davide Pizzigoni, disegni per *Carmen*, 2000, tecnica mista.



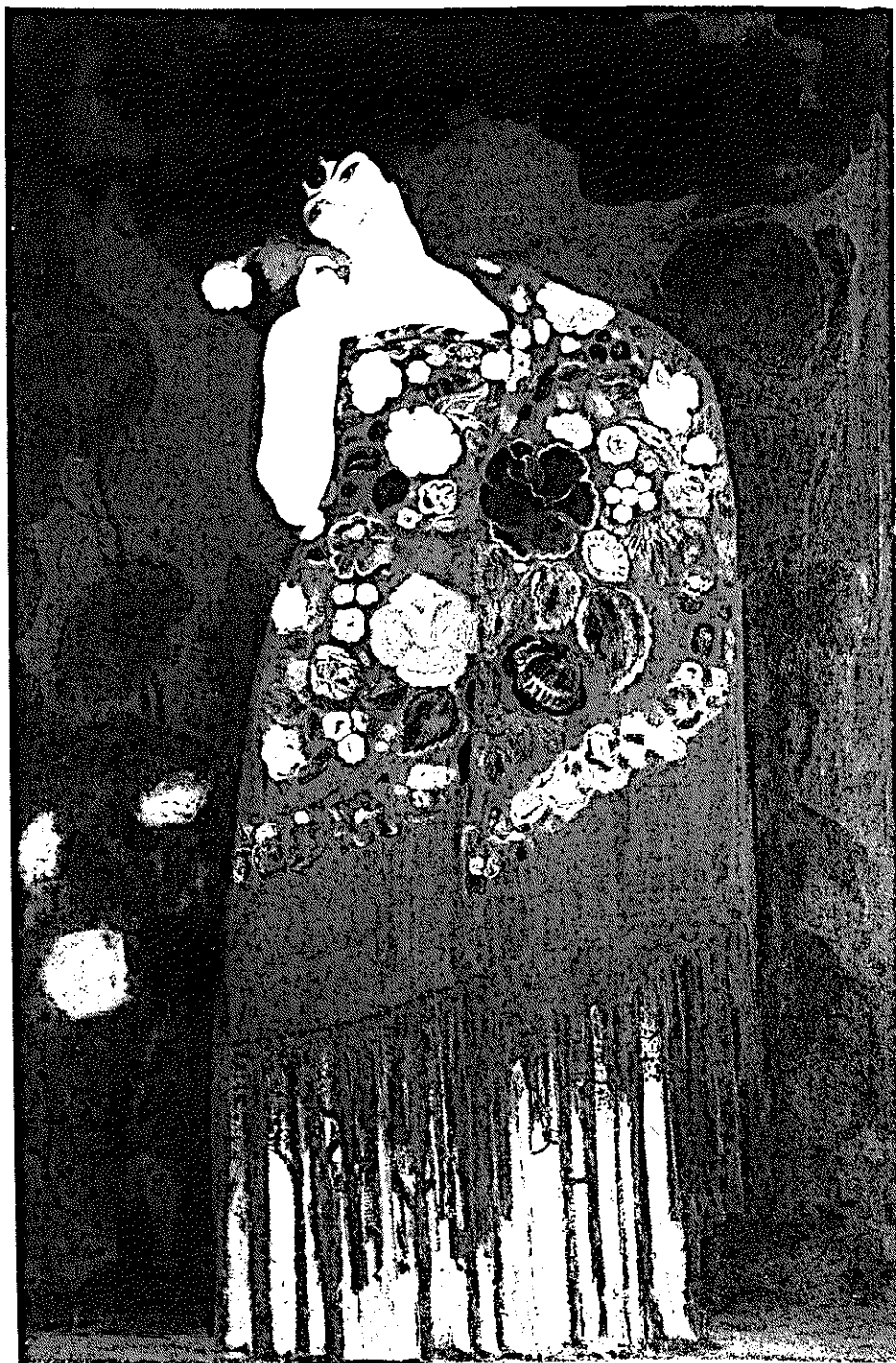


Pablo Picasso (1881-1973), *La bevitrice d'assenzio*, 1901, olio su cartone, New York, collezione Melville Hall.

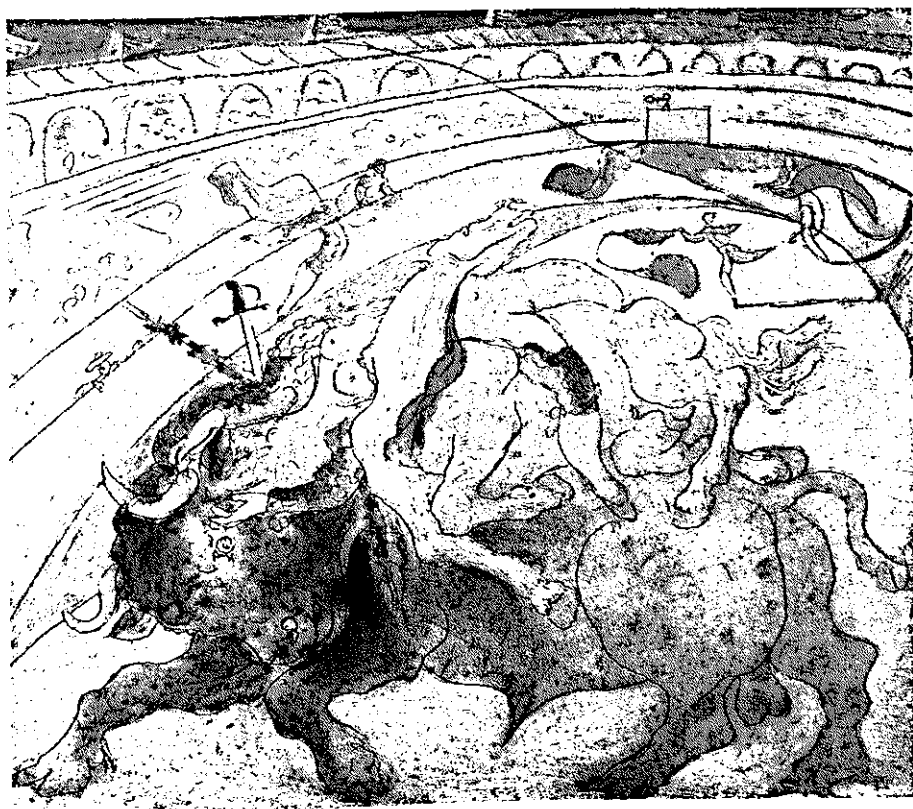




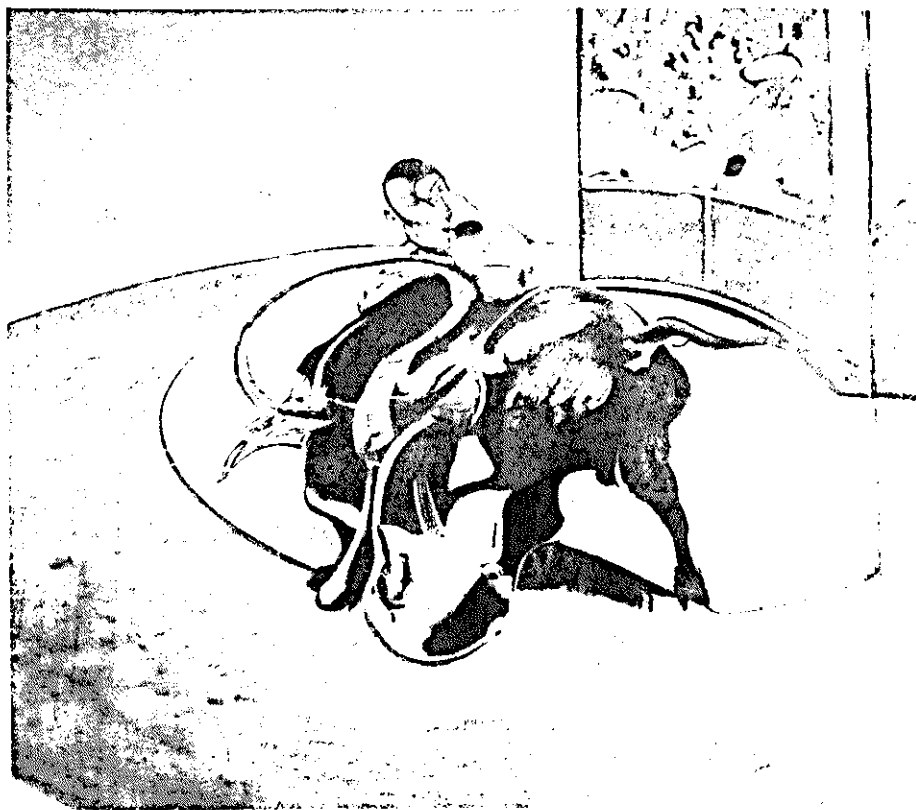
Juan Gris (1887-1927). *Torero*, 1913, olio su tela. Vecchia collezione Hemingway.



Hermenegild Anglada i Camarasa (1871-1959), *Granadina*, 1915, olio su tela, Barcellona, Diputació.



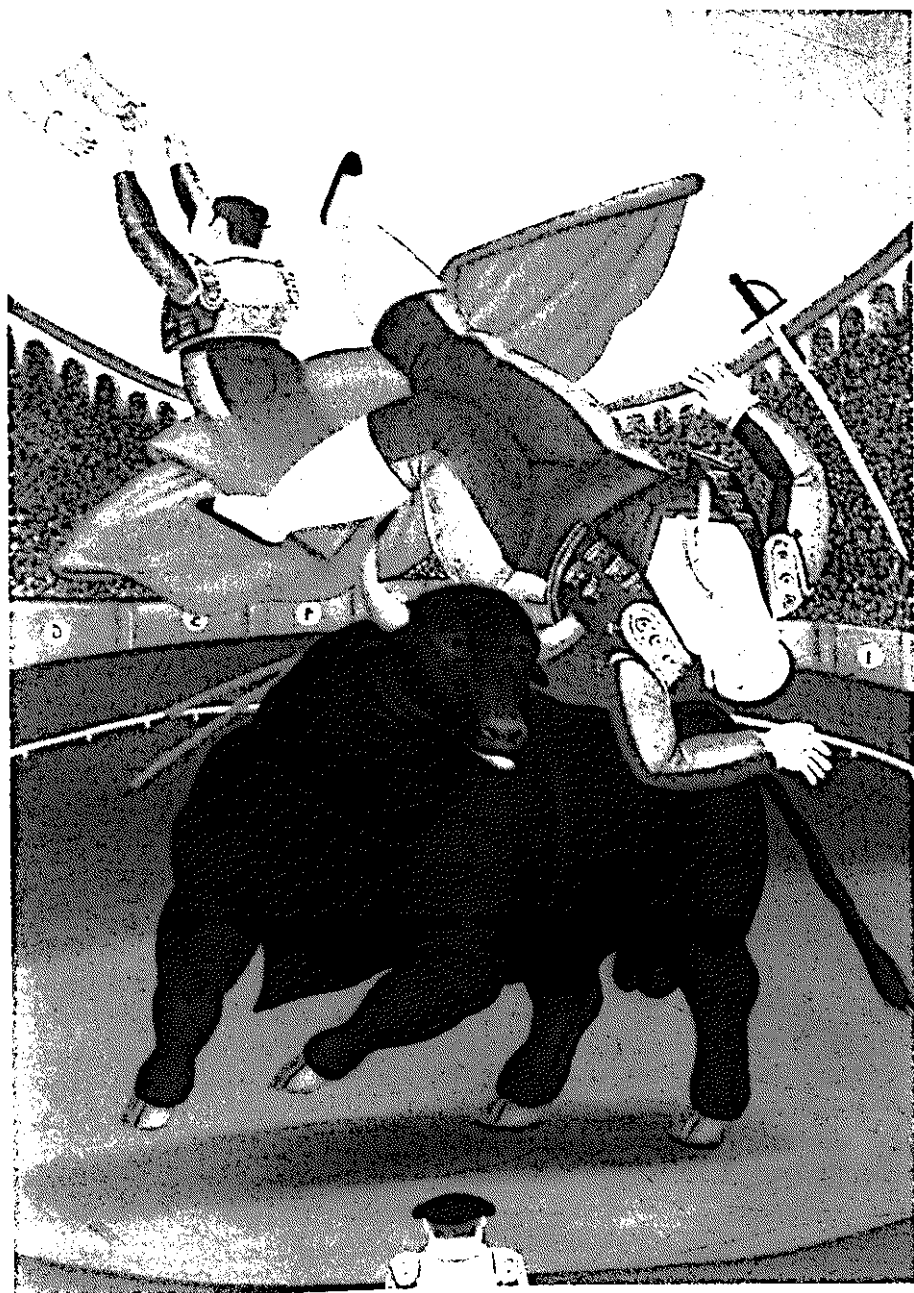
Pablo Picasso (1881-1973). *Corrida: morte della donna torero*, 1933, olio e matita su legno. Parigi, Musée Picasso.



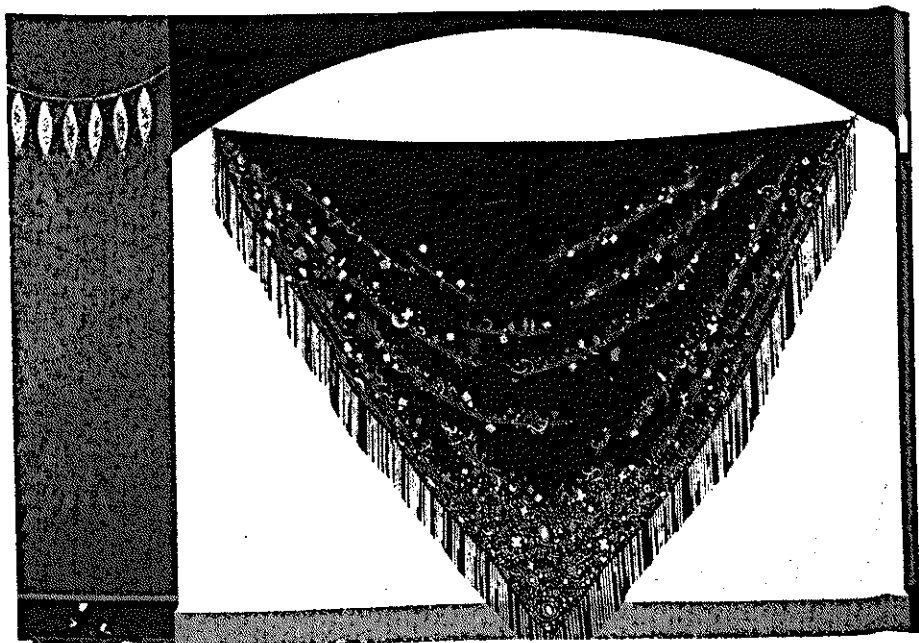




Equipo Crónica (Rafael Solbes, 1910-1981 e Manuel Valdes, 1910-), *Vallecas Melody*, 1972, acrilico su tela, Valencia. Ixam, Istituto Valenziano di Arte Moderna.



Fernando Botero (1932). *La morte di Luis Chalmista*, 1931, olio su tela, New York, Galleria Marlborough.



Eduardo Arroyo (1937-), *La scialle di Carmen*, 1980, olio su tela, Madrid, collezione dell'artista.

DIRETTORE D'ORCHESTRA: Sai bene che ci hanno tagliato i finanziamenti! Da quando Eminwouay frequenta l'arena, tutti i soldi della città si sprecano in corride... Allora si fa quel che si può. In ogni caso il pubblico non si accorge di nulla! Loro hanno tutti una media di ottant'anni, la metà sono sordi e l'altra metà dorme, ma voi! Adesso smettete di litigare e cantate, se no mi farete perdere il treno! Merda!

DIRETTORE DI SCENA (*uscendo dalle quinte*): Ma insomma, la finiamo con questo casino? Siamo già in ritardo di venti minuti sulla partitura! Il coro mi sta già chiedendo un'ora di straordinario!

[...] (*Sei coristi attraversano la scena infilandosi i cappotti.*)

CORISTI: Dato che non ci pagate l'ora di straordinario, noi ce ne andiamo: finite pure senza di noi! (*Udendo le grida di vittoria Carmen si è lasciata sfuggire un «Ah!» di orgoglio e di gioia. Fa un passo verso l'arena.*) [...]

DON JOSE: E così io avrei perduto la mia anima, / Perché tu ti getti, infame, / Tra le sue braccia a ridere di me? / No, giuro che non lo farai, / Carmen, è me che seguirai!

CARMEN (*cantato*): No! No! Mai! Hai rotto! / Ti puoi pure tenere la cagna, / La lavastoviglie, la televisione e lo stereo...

Una vera *Prova d'orchestra* 'savaryniana'. E naturalmente anche il celebre anello della disfida, su cui ci siamo già soffermati, si scopre qui che non vale nemmeno un centesimo (di mitologia):

CARMEN: No, no! / Questo anello... me l'avevi donato tu, / Tieni! (*Lo getta in aria.*) (*parlato*) A proposito, ho fatto fare una perizia sul tuo anello, non vale niente! Ah, me l'hai proprio fatta, carogna! Un anello placcato in oro! È paccottiglia, come te!...

Nulla regge davvero all'urto della degradazione sarcastica. E nel frattempo, la Vecchia Carmen, che è diventata una sorta di decrepito travestito, un vivente multiplo di Andy Warhol, non la smette di rimpiangere uggiosamente i bei tempi passati, e annega l'amarrezza nella torbida manzanilla. Così ribadisce anche Ernesto Eminwouay (non c'è nemmeno da sottolineare che, nell'ultima variante del libretto, la deformazione linguistica scherza e allude a un'icona mitologica del *postmodern* fin troppo facile, così come sarà poi con Ava Gardner e con il 'mago' dei trapianti Christian Barnard): «Povera Carmen!... Non sia troppo triste, l'Opera perde colpi a Siviglia tra scioperi e restrizioni di budget, non si canta quasi più, mentre prosperano i cabaret... Lei è una gloria locale, non dovrebbe far fatica a riconvertirsi!...».

VIAGGIO NEL PAESE DELLA SOTTO-SPAGNA. È come costretta dai tempi a riciclarsi, la grande Carmen, a rinascere inevitabilmente moderna. («Il faut être absolument moderne», ripeteva del resto, già avanguardisticamente, Rimbaud). Ma affogati in una modernità necessariamente caricaturale, moderna e fumettistica, da smorti fumetti anni Cinquanta, come ben riflettono anche le 'vignette' d'ospedale e di sala operatoria, che fanno pensare al Cocteau più devastante, della sua ultima auto-commedia sulla morte per Aids. O alle infermierette procaci disegnate da Vargas, oppure da Mel Ramos, il pop artistista *camp* di tante *pin up* nostalgiche e dissacrate. (Con un altro ovvio ribaltamento: i bravi soldati di Meilliac diventano delle promiscue infermiere da angiporto. Che mettendosi sull'attenti, in riga come ballerine di fila, alzano i loro calici cantando: «Infermiere mai in ritardo / Ta ra ta ta ta ra ta ta ta / Operiamo a testa alta / Come dei piccoli soldati. / Operiamo senza fare errori. / Uno... due... senza un passo falso. / Le spalle indietro / E il petto in fuori. / Operiamo con buone maniere / E resuscitiamo i morti...»). L'Ospedale diventa così il Grand Hôtel di una società malata, come sottolinea anche il militare mascherato da barelliere:

INFERMIERE MORALIS (*fumando una sigaretta*): Alla porta della sala di guardia. / Per annunziare il tempo. / Si fuma, si spettegola, si osservano / Passare i pazienti. / All'ospedale / C'è chi passa. / C'è chi viene, c'è chi va.

(*Passaggio di un cadavere su una barella.*)

Che strana gente, quella gente! / Che strana gente, che strana gente!

Proprio come la 'strana gente' del melodramma, magari verista. Mentre tutt'intorno si scatena intanto la danza alla Busby Berkeley dell'operazione chirurgica, che vede protagonista lo scoronato Professor Bornard, e che si propone quasi una parodia della celebre 'Nota della biancheria', che Rossini prometteva di render teatrale: «Bisturi, forbici, medicazioni, pressione d'ossigeno, valvola... - poi, tendendo il cuore di Don José che ancora batte nella sua mano - Buon Dio! Mai visto una cosa simile, il cuore batte ancora nella mia mano! Straordinario, che vitalità questo Don José! Il mio più bel trapianto!».

Anche il Professor Bornard, che potrebbe apparire come una *entry* un po' facile, in realtà incarna una funzione decisiva per l'intreccio. Dal momento che i veri interpreti dei ruoli di Carmen e Don José, coniugi anche nella vita (teatro nel teatro), si sono affrontati violentemente, e il tenore, geloso del baritono che interpreta Escamillo, ha appena sventrato la moglie, quando fra breve a essere atterrato sarà lo stesso Don José, per non far 'finire' brutalmente l'opera, non c'è altra soluzione che ricorrere a un trapianto.



Pablo Picasso (1881-1973), *Carmen di tre quarti*, acquatinta per l'edizione parigina del 1949 di *Carmen*, il racconto di Prosper Mérimée al quale si ispirò Georges Bizet per l'omonima opera, La Bibliothèque Française - Atelier Lacourrière-Frelaut.

E chi meglio del Professor Bornard potrà portare a termine quest'operazione teatral-chirurgica?

Così la realtà 'teatrale' si propone subito come giornalistica, anzi, come rotocalchistica: se dobbiamo chiedere un 'interventino' di dieci righe, chi chiamare se non Barnard o Hemingway? Che ci importa se è morto? Risponderemo alle sedute spiritiche...

Hemingway è appunto il già-nato-Nobel, il luogo-comune fatto scrittore alla moda, la celebrità a buon mercato (alla stessa maniera potrebbe comparire, qui anche Picasso o Van Ghog). Con volgarità televisiva: «*My dearest Eva Gardiner! That's Spain! Ça c'est l'Espagne!* La sabbia e il sangue, il sole e la luna, il rosso e il nero». La gioia sfacciata dello stereotipo. L'indifferenza culturale, che domina, ormai.

Il suo stesso modo, sbracato, di entrare in scena e far crollare definitivamente le mura della finzione è emblematico. «Irruzione fragorosa in scena di una Cadillac decapottabile rosa che sfonda il muro di mattoni del teatro sul lato destro. Al volante il celebre scrittore Eminwouay, completamente ubriaco; al suo fianco una bella bruna con una mantiglia. Sul sedile posteriore il Professor Bornard, che tiene fra le braccia Eva Gardiner». Ovviamente l'interprete, simbolo di *Le nevi del Chilimangiaro* e insieme di *La Maja desnuda*.

DIRETTORE DI SCENA: Beh, ci mancava solo più questa: mi demoliscono anche il teatro adesso!...

PROFESSOR BORNARD (*accorgendosi dei cadaveri di Carmen e Don José*): God dammit! What's that?

EVA GARDINER: Oh disgusting. I can't stand it (*a Eminwouay*) / Ernesto, please! Take me away from here.

VECCHIA CARMEN: Eminwouay in persona? Il grande Ernesto!... Che sorpresa! La credevo all'arena...

E, come naturale, si sprecano subito i *calembours* da farsa comica. Escamillo «Eminwouay, *hermano querido*, tu che conosci così bene la Spagna, ho detto 'Addio alle armi'! (*alla folla*) Addio all'arena, addio agli evviva! Ho vendicato Carmen, marcirò ora nel fondo di una galera!».

Ascoltiamo adesso come riassume l'intreccio lo stesso Savary:

La protagonista è ormai 'spuntata'. Non è più la passionaria pronta a morire pur di difendere la propria indipendenza, ma una cantante stanca, provata da un'operazione a cuore aperto costretta a concludere la sua carriera in sordidi locali notturni di Siviglia. Escamillo, gettato in carcere per l'assassinio di Don José, ingrassa tanto da far pietà. Micaela si rivela pronta a qualunque perversione, pur di recuperare le emozioni ormai sfumate con Don José. Anche Eminwouay (reincarnazione di Don José) è roso dalla gelosia...

Il problema è che adesso Micaela, incontrando Carmen dopo il trapianto, che le ha iscurito la voce e che la fa parlare "con il cuore di Don José", subito si innamora di lei, incurante delle eresie sessuali e delle proteste dei benpensanti, con Eminwouay in prima linea (manca soltanto il sostegno tra le quinte di una simil-Nanda Pivano).

ERNESTO EMINWOUAY (*entrando in scena alla fine della canzone, prende Carmen per un braccio*): Sgualdrina! Mi hai lasciato per questa ragazza!

CARMEN: Povero vecchio maiale di un premio Nobel, vedi il male dappertutto. Va' a smaltire la tua sbornia altrove!

ERNESTO EMINWOUAY (*scoppiando a piangere*): Sono stufo! Sono vecchio, non mi tira più, Carmen non mi ama più... Perché continuare a vivere? (*Toglie dalla tasca una pistola e l'appoggia alla tempia.*)

VECCHIA CARMEN: Ascolta, vecchio mio, se vuoi farti saltare le cervella, fallo pure! Ma non qui! Ci provocherai delle noie e sporcherai i bastioni!

‘Detto’ con voce da doppiatrice anni Quaranta di film hollywoodiani, mentre Ernesto, prima di spararsi per davvero, canta: «My Old Flame». È sempre tutta una questione di sesso. «Bravo! Bravo! Il premio Nobel! / Mi fa una scenata / Di gelosia primitiva / E non sopporta che io mostri / Le giarrettiere / Lalalalalalalala!».

L’idea che Micaela si innamori della voce secura e tenebrosa di Carmen non è peregrina: molti storici della vocalità si sono soffermati sul suo timbro roco, velato, quasi maschile. Del resto a leggere meglio Mérimée ci si accorge che è lei la vera figura virile del racconto, mentre Don José è debole, piagnucoloso, poco virile (allusioni d’avanspettacolo a parte).

È qui è divertente, perché ci sovengono certe curiose osservazioni di Cesare Garboli, a proposito della traduzione di Sandro Penna. «Fanciullezza, corruzione, infrazione, diversità, capriccio. Se questi sono i connotati di Carmen, essi descrivono anche l’universo della libido (della poesia) di Penna: la felicità, la malattia, la solitudine, il mistero di questa libido, non troppo diversa dal mistero per cui Leonardo, per tutta la vita, tenne accanto a sé, contemplandola, scrutandola, la perversità di un piccolo Satana dal volto d’angelo. Non è mia intenzione trasformare Carmen nella storia di un ragazzo di vita. Ma la sovrapposizione, casuale fin che si voglia, dell’esperienza di Penna con il racconto di Mérimée, invoglia a ritoccare le nostre lenti e a cogliere nei rapporti tra la zingara adescatrice e il soldato traviato il lampo di una storia che ci as-

somiglia di piú, la storia di un rapporto saturnino, dove plumbea regna la tristezza; la depressione, la solitudine, la melanconia del povero basco emigrato sono attratte e si nutrono della gioia di vivere di Carmencita molto piú di quanto la zingara, fabbricando la sua leggenda, sia consapevole di adescare e corrompere».

Che Carmen attragga con la sua voce fonda anche la casta Micaela non è dunque una forzatura di Savary, che sente solo il bisogno di convocare in scena il Professor Bornard, per risolvere questa discrepanza anatomica. Trasformando Carmen in un'inedita, complessa Carmen, androgina.

«CARMEN PRIMA DI CARMEN» *Carmen 2*, ovvero 'Le due Carmen'. Abbiamo già rilevato come anche lo stesso Mérimée mostrasse di temere quest'indipendenza ribelle della sua eroina, che gli sfuggiva dal racconto, come il Don Chisciotte di De Avellaneda, che se ne andava infido a visitare altri romanzi, mentre Cervantes era in carcere. Così Carmen, che gli si trasforma repentinamente in un mito (e che addirittura – confondendosi Mérimée con il narratore – sembrava rubargli – simbolicamente? – persino l'orologio. Allegoria del tempo di racconto?). Ma, in definitiva, che può succedere in teatro quando si confrontano insieme – e rivali – addirittura *due* Carmen?

Confessiamolo: l'aria (viziata dalle sigarette) della Vecchia Carmen, che non canta piú, ma che vuole imporsi comunque sul palcoscenico col suo liso flamenco, può all'inizio suonare un po' facile, goliardica. Ma è così ben congegnata, che alla fine ci conquista. «Sì, lo so, fumo troppo. Ma che volete... Offrono pacchetti gratis alla fabbrica di tabacco. Delle Gitanes senza filtro... (ride) Ecco, va proprio bene per me, la Gitane senza filtro... Sono proprio io, la Gitane senza filtro! Non è come l'altra Carmen, che piange sul cadavere del suo premio Nobel dietro il sipario... Lei, sarebbe piuttosto la Gitane Light... Nessun gusto, nessun sapore, niente catrame, niente nicotina...! E smettiamo la di dire che il tabacco nuoce alla salute! Ma tutto nuoce alla salute!... La vita stessa, nuoce moltissimo alla salute, perché ci porta dritti alla morte!». Ecco come finisce la filosofia dell'inflessibile Carmen, in fumo! La Vecchia Carmen canta: «Nell'aria seguiamo con gli occhi / Il fumo / Sì, verso il cielo / Sale, sale profumato / Sale con delicatezza / In testa / Piano piano / Vi mette l'animo in festa / Le dolci parole degli amanti / Sono fumo / I loro trasporti e i loro giuramenti / Sono fumo / Sì, fumo».

Tra doppi sensi da cabaret, si sancisce per sempre la 'noia' connotata alla ripetizione teatrale: che uccide devastando (ecco perché bisogna ricorrere ai 'ritorni' seriali).

Ma anche la Vecchia Carmen del flamenco non ha ancora esaurito le sue rivendicazioni 'sindacali'. «E oggi? Niente!». Il tempo del successo è svanito. Così lei deve riempirsi di nostalgia e di fumo. E ancora una volta, il tema del fumo, che proviene ovviamente dallo stabilimento di tabacchi di Siviglia, assume differenti valenze: soprattutto giocando – *vanitas* moderna – sull'inermità di ogni successo ma anche di ogni dichiarazione d'amore. In un mondo perennemente alla rovescia, come nelle pagine di *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno*.

Carmen: «Non pensarci più, bella ragazza di campagna... e lasciati andare! Questo mondo è pazzo, bambina mia, tutto va di traverso... anche l'amore... 'Anche se tu non mi ami, io ti amo...'. L'amore è un sentimento totalmente antidemocratico... C'è sempre uno che ama più dell'altro... Vieni, andiamo a bere un bicchiere di manzanilla insieme sotto i bastioni. Vedrai com'è bello al chiar di luna. Credo perfino di poterti far dimenticare Don José... D'altronde, confidenza per confidenza..., il tuo Don José non era proprio un granché, dal punto di vista... Capisci cosa voglio dire? (*smorfia di Micaela*). No?... Beh, non vedi... (*prendendole la mano*) Ah! Come sei innocente, bella mia. Questo mi ricorda il mio primo amore... già così lontano... Su, vieni uccellino... La notte è ancora lunga, e piena di promesse e poi, sai..., domani ti porto alla corrida... Ah! Ne farà un dramma Eminwouay, quando mi vedrà tra le braccia di una ragazza, di una bella ragazza. (*Canta*) 'Anche se tu non mi ami, io ti amo, / E se tu mi ami, sta' attento a te!'».

Ma in questo universo inflaccidito dalla ripetizione, nemmeno più la morte conserva il suo *pathos* teatrale. Sottolinea la Vecchia Carmen: «Certo, morte! Nulla di originale! / Dov'è la novità? Tanto ci passeremo tutti! / E allora?...». Non c'è più davvero 'religione': anche la morte è divenuta un *gadget*, un *optional* a buon prezzo.

CARMEN: Smettila di farneticare, Vecchia Carmen, mi annoi!

VECCHIA CARMEN: Lo so che ti do sui nervi! Tu non sopporti che io sia ancora viva, io che sono stata Carmen prima di Carmen e che batto ancora, a settant'anni, i bastioni di Siviglia!

CARMEN: Va' a dormire!

VECCHIA CARMEN: A dormire? E con chi?... Ah, ai miei tempi sì che avevo l'imbarazzo della scelta! Anche più di te, vecchia mia! Perché io ti battevo sotto ogni aspetto. [...]

Tu danzi rigida come un palo della luce. Lo spirito, Carmen, se n'è andato. La Carmen di oggi assomiglia a un sottoprefetto. Eccita gli uomini 'per procura'... Io, ai miei tempi, li infiammavo con un colpo di reni! (*Danza*.)

Puro avanspettacolo.

ULTIMO SIPARIETTO. Sempre la solita Vecchia Carmen. «Buongiorno pubblico ingrato!...», si presenta lei all'inizio del suo dialogo con gli spettatori. Pubblico che è un poco il contraltare del lettore, «fratello ipocrita, *non semblable*», di Baudelaire. Perché in fondo questa Carmen parla di fronte a uno specchio. Probabilmente perché il pubblico immaginario, lo sappiamo, se n'è già andato, oppure dorme, serafico, come nel Teatro Pidocechietti di Roma, se vogliamo, sempre di Fellini. Sentendo avvicinarsi la vecchiaia, come una Marescialla del *variété*, la seconda Carmencita si sfoga: «Ancora qualche anno fa mi avreste accolta con fervore ed entusiasmo, e sarei stata sommersa dalle rose. E oggi? ... niente!... E dire che sono stata la più grande Carmen di tutti i tempi. L'ho cantata 1235 volte. E se mettessi assieme il tempo degli applausi ottenuti nella mia carriera nel solo ruolo di Carmen, farebbero 205 ore, 8 minuti e 33 secondi di applausi, pari a 8 giorni, 5 minuti e 6 secondi. Otto giorni di applausi!... Vi rendete conto!».

La matematica del meta-teatro: ed è bellissima questa immagine all'Archiboldi, d'una vecchia cantante, che come un pupazzo obeso si mostra ormai piena soltanto dell'aria perduta degli applausi, di tutta una carriera, zavoratamente ricamati insieme.

Anche la *Carmen* vera, del resto si rivela, impressionantemente, un'opera dei grandi numeri.

Curioso: è un fiasco, all'inizio, ma rimane in scena per una quantità di serate oggi abbastanza impensabile. È Bizet, semmai, che muore, tre mesi esatti dopo la prima, la sera della trentatreesima replica: e allora il numero tre, anche a non credere a una cabala, diventa singolarmente insistente (chissà che ne avrebbe detto il Professor Jung). Concepita dal trentatreenne Bizet (che deve riscrivere anche tredici volte la celebre aria di Carmen, disertata alla prima da «un terzo esatto» del pubblico), l'opera andò in scena il 3/3/1875 e incontrò subito anche il favore del pubblico più sofisticato. Del suo maestro Gounod come del poeta De Banville, di Brahms, di Čajkovskij (che forse si ricordò dell'incalzante scena della partita a carte, per la sua *Dama di picche*) così come – curiosamente – di Wagner, che non poteva conoscere ancora (ma so che Nietzsche avrebbe fatto di questo fatale «epigramma della passione»). Ed è davvero divertente rileggere anche la storia della critica, perché a lungo Bizet fu adagiato con l'accusa di essere troppo wagneriano (lui che in fondo lo aborrisce). Ma come ricorda Fedele D'Amico, è pur vero che nella tela di Fantin Latour che raccoglie intorno a un pianoforte dipinto i wagneriani di Francia, come D'Indy, Chabrier e Catulle Mendès, qual è mai lo spartito, in bella vista sul leggio? La *Carmen*, naturalmente (o artificialmente?).**



* Marco Vallora si occupa di letteratura, cinema, arte e musica. Insegna Storia dell'arte moderna all'Università di Urbino, è critico d'arte per «La Stampa» e ha pubblicato con Gae Aulenti un volume sull'opera lirica, *Il Quartetto*

della maledizione, Ubu Libri, Milano 1935.

** Si ringrazia la Galleria Akise Salomon l'Arte Moderna, Torino, per la gentile collaborazione prestata nella ricerca dell'iconografia del saggio.

Le Grand Magic Circus

Raconte "Les Grands Sentiments"



Manifesto per lo spettacolo *Les Grands Sentiments*, del Grand Magic Circus. Al centro, con il cilindro, in mano, Jérôme Savary.

JÉRÔME SAVARY. TEATRO COME FESTA

di

Piero Ferrero*

Le personalità come quella di Savary vengono abitualmente definite eclettiche, per la capacità che hanno di passare da un atteggiamento a un altro, da un'idea all'altra senza sosta e pausa, nella continua e scoperta esigenza di invenzioni nuove e inattese, sotto la spinta alla rivelazione del nuovo e dell'inatteso nel *déjà vu*: virtù, questa seconda, che, soprattutto in teatro, è più espressivamente indicabile con il termine di "genialità".

Jérôme Savary, nato a Buenos Aires nel 1942 (uno degli argentini di Francia, che non sono pochi: Copi, Jorge Lavelli, Alfredo Arias, Facundo Bo e altri), esprime la sua ecletticità (e, conseguentemente, il suo eclettismo, *ça va sans dire*) ora recitando (è attore), ora scrivendo, perché è spesso autore delle *pièces* che mette in scena, ora facendo le regie più spericolatamente divertenti, forse, del nostro tempo.

Savary è fondamentalmente un inventore di festa: pressoché tutto quello che fa tende, infatti, a un coinvolgimento strettissimo del pubblico, al quale viene con insistenza chiesto di affidarsi (più ancora che di crederci) allo spettacolo come al più bello dei giochi ai quali si possa partecipare. La memoria recente, nel pubblico torinese, della sua realizzazione scenica del *Comte Ory* farà presto a recuperare l'immagine e la sostanza teatrale di un regista che ha nel suo armamentario tutte le spezie necessarie a scoprire o a riscoprire in un testo comico i sapori più singolari, i più strani e anche i più autentici: nel caso del *Comte Ory*, impregnata com'è l'opera rossiniana di umori che più francesi non si possono immaginare, certo Savary aveva il compito facilitato: ma chi ricorda la sua regia di *Le Bourgeois gentilhomme* di Molière, nel quale al contrario gli umori e i sapori sono per lo più di schietta derivazione italiana attraverso la Commedia dell'Arte, certo si fermerà ammirato davanti alla capacità sovrana di questo regista di appropriarsi di stili tra i più diversi e utilizzare le maniere, gli stilemi, i *topoi* più svariati e di più improbabile provenienza: basterà ricordare la *turquerie* di quella regia per averne un'idea più che esatta.

Questa capacità è certo il risultato delle esperienze che Savary ha fatto nel corso della sua vita, non soltanto nel mondo del teatro. A parte i molti mestieri esercitati in gioventù, conta moltissimo, nella sua formazione, il sog-

giorno a New York, città in cui frequenta con assiduità il mondo del jazz: è una scuola nella quale può intensamente applicare l'orecchio e il talento a sviluppare la sua naturale vocazione alla 'variazione'.

Savary propone e difende un teatro che risulta essere, in ultima analisi, un contenitore disinibito di tante tendenze e di tutti i possibili strumenti dello spettacolo: là dove c'è movimento e immagine, meglio se immediatamente coniugati e coniugabili, c'è anche Savary. La sua fantasia non è di quelle che procedono – all'apparenza – per esclusione; lo sappiamo tutti, nel regno dello spettacolo si può procedere secondo due direttrici: l'accumulo oppure lo scarto, si può mettere in una regia tutto quello che ci sta (molti a Torino conservano sicura memoria delle regie odiosamate ma fascinosi di Aldo Trionfo) oppure escludere con rigore maniacale tutto quel che può anche solo di lontano dare il sospetto di essere orpello e abbellimento (una regia memorabile per tutte, sotto questo profilo, è *Il campiello* di Goldoni realizzato da Strehler). Nel caso di Savary appare difficile definire quali limiti si ponga: nella congerie degli elementi dei suoi spettacoli c'è una tale sofisticata scelta degli accostamenti i più improbabili, negli accoppiamenti i più assurdi, che nasce il dubbio che tutto quel materiale sia stato in realtà accuratamente vagliato e che dalla gran massa delle offerte di una fantasia traboccante sia stato prelevato il minimo indispensabile; perché una delle caratteristiche delle messe in scena di Savary è proprio questa: per carica che sia la scena, non un particolare sfugge a chi guarda e ascolta, segno certo che tutto è stato finalizzato non alla decorazione sola ma al momento preciso dell'azione. Una sua regia della *Périchole* di Jacques Offenbach (un'operetta incantevole, naturalmente ignoratissima dalle scene in Italia, come quasi tutto Offenbach del resto) era un campionario di tutte le possibili invenzioni e di ogni 'presumibile' assurdità: eppure l'insieme era calibrato al millesimo, l'azione scorreva impavida di gag in gag e, quel che più conta, la sfrontatezza della musica ne veniva incredibilmente esaltata. Perché una delle particolarità delle regie di Savary, quando affronta il teatro d'opera, è proprio quella di servire il musicista con fedeltà totale. Savary, per amore dell'invenzione, non va mai 'contro' un musicista: è da quel che trova scritto nella musica che parte la sua costruzione dello spettacolo. Torniamo pure al *Comte Ory*: molto di rado Rossini fu meglio servito.

Naturalmente in un teatro che si pone questi obiettivi sarebbe, non diciamo vano, ma assurdo cercare le sottigliezze della psicologia: il teatro di Savary esalta al massimo grado gli elementi materiali della scena: non per nul-

la Fattore ha un'importanza sovrana, in quanto corpo. Alle radici delle sue messe in scena si ricercano pure, in tutta tranquillità, forme di spettacolo considerate ibride o minori (senza nessuna ragione, sia ben chiaro, perché minori non sono per nulla) come il circo o il music hall nelle quali il corpo umano ha importanza grandissima: ma non si dimentichi neppure che grande alimento il suo teatro ha tratto dalle esperienze 'epiche' che la scena europea ha fatto negli anni Cinquanta e Sessanta. È da queste esperienze che Savary ha desunto la necessità di plasmare sulla scena la figura umana e affidarle il compito più forte sul piano dell'espressività (forse, anche se può sembrare paradossale, considerato l'alto grado 'comico' delle regie di Savary, l'aggettivo che le qualifica più appropriatamente è 'espressionistiche'); e di unire al corpo dell'attore la sottolineatura di oggetti delle più disparate provenienze: Savary non rifugge da scenografie che sanno di teatro di piazza e non ha esitato, quando la cosa fosse stata necessaria, a far entrare in scena animali – e non erano mai animali addomesticati – in modo che l'attore fosse costretto, per necessità, a essere 'essenziale'.

Il linguaggio teatrale, e quindi poetico, di Savary è costituito fondamentalmente da una catena di avvenimenti, che si agganciano l'uno all'altro secondo una logica che è soltanto del gioco organizzato sulla scena: e questi avvenimenti si risolvono spesso in un'immagine, vale a dire nell'elemento che in teatro è pressoché riconoscibile da tutti, che ha meno bisogno di filtri e codici: lo stile di Savary nasce su e da queste immagini, e insieme dalla maniera accanita con la quale le sfrutta e utilizza, fino al limite dell'assurdo: chi non ricorda, avendo visto lo spettacolo, la scena della lezione nel *Bourgeois gentilhomme*? O la serie indimenticabile e irridente delle immagini della Sacra Famiglia nell'incantevole *Les Grands Sentiments*? D'altro canto Savary è regista aperto alle provocazioni lui per primo: come si spiegherebbe, altrimenti, che in uno stesso anno (1994) abbia messo in scena due opere lontane come galassie una dall'altra: *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Brecht e *Chanteclair* di Rostand, la prima acida ma vigorosa caricatura di un popolo che non vede la propria rovina, la seconda un monumento grandioso al più assoluto *kitsch* teatrale?

Forse è interessante ricordare che il fatidico 1968 è l'anno in cui non solo esplode il mondo giovanile in quella contestazione che non si è ancora dimenticata, ma è anche l'anno in cui nasce il Grand Magic Circus, che ha tutto fuorché l'apparenza di un teatro contestatario e che sembra essere venuto al mondo per portare follia e *joie de vivre*, anche se il nome completo suona (e Savary è anche in questi particolari) Grand Magic Circus et ses

Animaux Tristes. Alle atmosfere di questo teatro, del resto, Savary è tornato recentemente, esattamente nella stagione 1995-1996, con *Nina Stromboli ou Le Démon de midi*.

Abbandonate le esperienze di teatro di strada compiute negli anni Sessanta, lasciato l'impegno sociale direttamente affrontato, Savary è rimasto da allora fedele a un teatro che chiede la parte 'politica' al pubblico che lo sceglie: questo resta il suo criterio di fondo. La vera partecipazione a una realtà politica è la capacità, in chi fa teatro, di risvegliare l'interesse, la curiosità, il coinvolgimento alle sue forme, le più varie.

«Questo è il teatro, per me. Il teatro è stato spesso stravolto da letterati che ne han voluto fare uno strumento che veicolasse la parola. Ma alle origini il teatro serviva piuttosto a veicolare immagini di danza, la musica, muoveva al riso, scuoteva le emozioni, lo non faccio assolutamente teatro d'avanguardia. Mi colloco nella linea della Commedia dell'Arte, del teatro elisabetiano (Savary è autore di una celebre messa in scena di *Peccato che fosse una puttana* di Ford, n.d.r.), dello 'scambio' con il pubblico. Affermo spesso che il teatro è la sola arte 'biodegradabile'. Se vogliamo che si continui a frequentare il teatro, dobbiamo farne uno che non sia una televisione ingrandita. So benissimo che l'attuale tendenza del teatro è quella dell'*one man show*. Si riempiono le sale grazie ad attori comici che hanno certamente talento, ma che senza dubbio risultano più economici di una compagnia con attori, costumi e scenografie. E così torno a fare teatro sulle ruote, non per nostalgia ma piuttosto perché sono un uomo di teatro militante» (da un'intervista a Savary del 1995).

Difficile incontrare sulle scene un talento più composito e più ricco di valenze di quello di Savary: forse soltanto alcuni esempi di follia cinematografica lo richiamano in modo soddisfacente, quelli della parodia assoluta e forse irraggiungibile: i fratelli Marx, e in particolare quel troppo sconosciuto ancora, almeno da noi, *A Night at the Opera* (Sam Wood e George Kaufman sceneggiatore). Nella totale libertà di invenzione in cui l'irreale sembra essere l'unica dimensione della realtà, nella licenza, vorremmo dire, con cui il mondo dell'opera viene aggredito e deformato si ravvisano elementi che, nel teatro di Savary, compaiono ossessivamente.

Savary è regista davvero esposto a tutte le tentazioni, che è contentissimo di cedere a tutte, quando ne valga la pena. Il suo teatro comprende la commedia, la tragedia, il canto, la danza, il circo; meglio se c'è un po' di tutto. Si può montare Brecht e si può rendere omaggio al grandissimo Charles Trénet restando fedeli alla propria poesia.



* Piero Ferrero è stato drammaturgo presso il Teatro Stabile di Torino dopo essere stato responsabile del Centro Studi dello stesso Teatro. È autore del volume di racconti *Conta, il ribrezzo* (Lindau, Torino 1994) e

del romanzo *Lettere ai romani* (Garzanti, Milano 1993). Ha tradotto molti testi teatrali e, per la musica di Bruno Cerchio, ha scritto il vaudeville *Alcassino e Nicoletta*, rappresentato al Teatro Regio di Torino.



Jérôme Savary, Mona Béthine e Guy Gallardo in uno spettacolo del Grand Magic Circus.

CARMEN 2: OMAGGIO POSTMODERNO A UN MITO DELLA MUSICA

di

Enrico M. Ferrando*

La lettura 'sulla carta' di *Carmen 2* fa un effetto curioso. Più si approfondisce l'esame di libretto e musica, più ci si rende conto che questi, da soli, non possono suggerire che in maniera assai vaga il senso dell'opera. A definire *Carmen 2* manca qualcosa di più sostanziale dei dialoghi, delle indicazioni drammaturgiche di Jérôme Savary e della musica di Bizet / Daguerrre. Manca, in definitiva, la 'regia' concepita da Savary, in funzione della quale – evidentemente – libretto e musica sono stati elaborati. Senza lo spettacolo, libretto e musica sono poco più di un canovaccio.

La premessa ci sembra indispensabile per poter procedere a un esame della partitura dell'opera. Perché, se nessuna opera dovrebbe essere valutata – anche musicalmente – a prescindere dalla sua dimensione di teatro, a maggior ragione ciò vale per l'opera di Savary / Bizet / Daguerrre, vero esempio di metaopera nella quale il consueto approccio – dal libretto alla musica alla messa in scena – deve necessariamente essere rovesciato.

A questa, occorre aggiungere un'altra non meno importante premessa. Savary tiene a sottolineare che *Carmen 2* non è né un *canular* né una parodia. La manipolazione in chiave umoristica e grottesca di personaggi e situazioni di *Carmen* non deve quindi essere intesa nel senso di una dissacrazione e di una banalizzazione del capolavoro di Bizet, del quale la nuova opera si propone come un omaggio.

Non sembri quindi contraddittorio con le legittime intenzioni dell'autore evidenziare come la partitura di *Carmen 2* sia proprio una 'parodia' della *Carmen* di Bizet. Lo è nel senso tecnicamente più specifico che la parola assume, in musica, per definire i procedimenti variamente utilizzati, in epoche passate, per trasformare un'opera musicale in un'opera nuova, conservando riconoscibili gli elementi caratteristici dell'originale, pur dando luogo a un oggetto estetico inconfondibilmente nuovo.

La tecnica più elementare consiste nel sovrapporre un testo a una musica nata per soli strumenti, o un nuovo testo a una composizione nata con un testo differente – tecnica, quest'ultima, ampiamente impiegata dagli ope-

risti del Sette-Ottocento: all'epoca il riciclaggio di pezzi da un'opera all'altra era del tutto consueto. In passato – fin dal Medioevo – il principio era applicato per sostituire testi profani a canti religiosi e viceversa: a volte con esiti di parodia nel senso comune del termine, ma più spesso semplicemente per dare nuova vita a un organismo musicale, con ciò implicitamente rendendo omaggio al brano originale. Nel Rinascimento la tecnica della parodia, applicata in particolare alla composizione di messe, divenne alquanto raffinata, e contemplava solitamente l'assunzione di frammenti di una composizione profana preesistente, utilizzati come spunto per elaborazioni inventive e/o variamente ricombinati nel corso della composizione.

Procedimenti di questo genere sono utilizzati in maniera sistematica in *Carmen 2*, con esiti quasi sempre irresistibilmente umoristici. Il che non esclude che la riassunzione della musica originale nel nuovo contesto debba essere intesa prima di tutto come un omaggio appassionato a un capolavoro amatissimo.

Quasi tutta la musica di *Carmen* ritorna – con vari gradi di manipolazione – nella partitura realizzata da Gérard Daguerre e proviene da Bizet: la maggior parte dei numeri musicali di *Carmen 2*: lo possiamo evidenziare nello schema riassuntivo riprodotto qui a fronte.

I testi sono sempre modificati – con due sole eccezioni – e la musica è sottoposta a elaborazioni più o meno evidenti, in particolare attraverso deformazioni ritmiche di derivazione jazzistica o latino-americana. Il colore latino-americano caratterizza anche la strumentazione: la partitura di *Carmen 2* riprende l'impianto della *Carmen* originale, con contaminazioni timbriche più o meno vistose, in particolare con la sovrapposizione di un'ampia sezione ritmico-percussiva di sapore jazz-salsa.

I numeri musicali comprendono quindi brani riproposti praticamente intatti e altri più o meno elaborati, cui si aggiungono poche pagine composte ex novo e un paio di prestiti dal repertorio della musica di consumo.

Il Preludio e i nn. 14, 20, 21, 25 riprendono gli originali pressoché senza alterazioni.

La sezione centrale del Preludio è presentata con la linea vocale e il testo che Bizet gli sovrappone quando ne riprende la musica – verso la fine dell'opera – nel coro «Les voici!» (n. 28). In *Carmen* quella melodia è affidata alle voci bianche, non contemplata dalla partitura di Daguerre, che le sostituisce con il coro femminile.

«CARMEN» (Bizet)

Prélude	
«	
«	
«	
n. 1 - Introduction	
n. 2 - Marche et Chœur des gamins	
«	
n. 3 - Chœur et Scène	
«	
n. 4 - Havanaise	
«	
n. 5 - Scène	
n. 6 - Duo (Don José, Micaëla)	
n. 7 - Chœur	
n. 8 - Chanson et Mélodrame	
n. 9 - Chanson et Duo (Carmen, Don José)	
n. 10 - Final	
INTERMEZZO 1	
n. 11 - Chanson	
n. 12 - Chœur et Ensemble	
«	
n. 13 - Couplet (Escamillo)	
n. 13b - Chœur	
n. 14 - Quintette	
n. 15 - Chanson (Don José)	
n. 16 - Duo (Carmen, Don José)	
«	
«	
n. 17 - Final	
Prélude (Atto 3)	
n. 18 - Introduction	
n. 19 - Trio	
n. 20 - Morceau d'ensemble	
n. 21 - Air	
n. 22 - Duo (Don José, Escamillo)	
n. 23 - Final	
INTERMEZZO 2	
n. 24 - Chœur	
n. 25 - Chœur et Scène	
«	
n. 26 - Duo final	
«	

«CARMEN 2, LE RETOUR» (Savary-Daguerre)

[n. 1] <i>Prologue</i>
[n. 3 - Musica di scena] <i>La Mort de Don José</i>
[n. 7 - Musica di scena] <i>Bloc opératoire</i>
[n. 29 - Musica di scena] <i>Adagio-Final</i>
[n. 6 - Coro] <i>À l'hôpital de Séville</i>
[n. 9 - Coro] <i>Chœur des infirmières</i>
[n. 12 - Coro] <i>Final Acte 2</i>
[n. 23 - Scena] <i>La voilà</i>
[n. 27 - Canzone] <i>La Fumée</i>
[n. 1 - Musica di Scena] <i>Entrée de la Cadillac</i>
[n. 21a, b, c] <i>Habanera</i>
-
[n. 40 - Duetto] <i>Ma mère je la vois</i>
-
-
[n. 11 - Canzone] <i>Séguedille</i>
-
-
[n. 19 - Danza] <i>La Taverne</i>
[n. 5 - Coro] <i>Vivat! Vivat!</i>
[n. 18 - Coro] <i>Toreros comiques</i>
[n. 5 - Coro] <i>Vivat! Vivat!</i>
-
-
-
{n. 11 - Canzone] <i>Tra la la la</i>
{n. 20 - Duetto]
<i>Je vais danser en votre honneur</i>
[n. 18 - Assieme] <i>Final Acte 2</i>
-
-
[n. 25 - Terzetto] <i>Mélons, mélons</i>
-
[n. 21] - <i>Aire de Micaëla</i>
-
-
-
-
[n. 28a, b - Coro e Pantomima]
<i>Les voici e Faena comique</i>
[n. 2 - Duetto] <i>Devant les arènes</i>
[n. 30 - Coro] <i>Final de l'opéra</i>

Il n. 14 («Près des remparts de Séville») è uno dei brani più famosi di *Carmen*, e viene riproposto identico anche nel testo (ma nel corrispondente numero dell'opera di Bizet alla canzone di Carmen fa seguito una scena a due con Don José), per quanto qui sia accompagnato dalla sola chitarra anziché dall'orchestra. Il duetto «Je vais danser en votre honneur» (n. 20) è condotto parallelamente all'originale sino alla celebre 'Aria del fiore' di Don José, che in *Carmen 2* non compare. Le 8 battute introduttive di quest'aria (a loro volta imperniata sul 'tema della morte' – il famoso 'tema fatale' che nell'opera di Bizet si ascolta per la prima volta nell'Adagio che funge da appendice al Preludio) – sono invece sviluppate in un ampio postludio, che fa da sottofondo all'ingresso in scena di Micaela. Il motivetto canticchiato da Carmen («Lalala») è comicamente contrappuntato dalle voci dei nani, che vocalizzano stringendosi il naso (*nez pincé*) per riprodurre le linee che Bizet aveva affidato alle cornette.

Il n. 25 riprende, con il medesimo testo, il terzetto dell'Atto III dell'opera di Bizet, quello in cui Carmen, Frasquita e Mercedes consultano le carte, ricavandone il presagio della morte. Il n. 21, praticamente identico nella struttura musicale, è invece riproposto con minime varianti nel testo: l'aria di Micaela – che in Bizet esprime la trepidazione del personaggio e la sua preoccupazione per la seduzione che la gitana esercita su Don José – in *Carmen 2* ripropone lo stesso atteggiamento di fondo della ragazza, che qui è sconcertata per l'attrazione che essa stessa prova per Carmen.

Buona parte dei numeri musicali di *Carmen 2* (nn. 6, 9, 12, 18, 23, 28a, 30) ripropongono gli originali senza sostanziali manipolazioni, anche se in maniera più o meno incompleta.

Il n. 6 riprende le prime 75 battute dell'Introduzione di *Carmen*: il brigadiere Morales e i soldati diventano un gruppo di slaccendati infermieri del pronto soccorso. Analogamente il celebre Coro dei monelli è riproposto da un gruppo di petulanti infermiere: il coro femminile prende il posto delle voci bianche e rispetto all'originale sono tagliate via quasi tutta l'introduzione strumentale e la ripresa del coro dopo il dialogo Don José/Micaela. Qui troviamo invece un'ampia appendice strumentale, poiché il numero si conclude con una danza. Le infermiere ritornano nel n. 12, che chiude il secondo atto di *Carmen 2*. Qui il Coro dei monelli è ripreso, ricombinandone le frasi in una forma che non riscopre

triamo direttamente nell'originale di Bizet: ma la struttura schematica a gruppi di 4 battute e le elementari relazioni armoniche ne consentono una ricomposizione 'a mosaico'. Il Finale del terzo atto (n. 18) corrisponde al Finale II di *Carmen*, tranne che per le 24 battute introduttive – che sono omesse – e per le ovvie varianti nel testo: anche nel n. 23 di *Carmen 2* il coro che saluta l'entrata di Carmen («La voilà, la voilà, la Carmencita» – seconda parte del n. 3 dell'opera di Bizet) è riproposto con la sola omissione delle prime 9 battute.

Il coro «Les voici» (n. 28a) – un altro celebre momento dell'opera – torna in una posizione e con una funzione analoga a quella originale: in *Carmen 2* la sezione centrale del coro è sostituita da una transizione strumentale, più breve, mentre varianti minori sono determinate dall'omissione della linea del coro di voci bianche e dall'inserzione di 4 battute prima dell'acclamazione conclusiva («Vive Escamillo!»). Il coro conclusivo di *Carmen 2* (n. 30) riprende a sua volta il segmento conclusivo dell'ultimo numero dell'opera di Bizet («Toréador en garde!»).

Altri momenti della *Carmen* ricompaiono con trasformazioni più vistose. L'introduzione (n. 2) – forse il brano di più curiosa articolazione di *Carmen 2* – riprende dall'originale il duetto conclusivo («C'est toi? / C'est moi»); ma le battute degli attori si sovrappongono a quelle dei personaggi (la vicenda di *Carmen 2* prende avvio dalla conclusione di una recita di *Carmen*), determinando l'interpolazione di materiale nuovo in quello di Bizet: nel momento in cui la discussione degenera, la musica di Bizet viene del tutto dimenticata e i personaggi (incluso il Direttore d'orchestra) si esprimono parlando su di un sottofondo strumentale. Il filo della musica di Bizet viene quindi riallacciato e confluisce regolarmente nel successivo coro («Viva! Viva! La course est belle»).

Il duetto n. 10 è costruito sul corrispondente duetto Don José / Micaela di Bizet. Dell'originale viene estrapolato il solo cantabile («Ma mère je la vois»), le cui due linee vocali si sintetizzano in un'unica melodia, prima affidata alla voce del tenore, e poi ripresa simmetricamente (sia pure con l'omissione delle prime 8 battute) dal soprano.

Altri numeri sono invece caratterizzati dalla contaminazione con ritmi e moduli di derivazione jazz e salsa. Nel n. 5 (che riunisce il coro di acclamazione a Escamillo e la successiva «Canzone del torcador») la musica originale è ripresa con qualche taglio, con l'inserzione di frammenti

di sapore jazz e con un'irresistibile rivisitazione in ritmo di rumba del Couplet di Escamillo. Il n. 11 («Tra la la la») estrapola il motivetto cantichiato da Carmen nel duetto «Je vais danser en votre honneur» (ripreso più ampiamente nel n. 20), e gli pospone un'appendice strumentale di sapore jazz, mentre nel n. 17 – la visita dei nanitoneri a Escamillo incarcerato – la citazione del coro «Vivat Escamillo» è poco più di un pretesto per introdurre un trascinate Bolero-Salsa. Il n. 27 ripropone il coro delle sigaraie della *Carmen* originale, affidandolo alla voce solista in una rivisitazione ritmica (e armonica) dal marcato carattere latino-americano.

Il processo di deformazione ritmica è particolarmente notevole nel n. 24, che rivisita l'Habanera («L'amour est un oiseau rebelle»): la struttura a strofe del celebre originale è sfruttata per accentuare progressivamente la deformazione ritmica: così le due strofe vocali in ritmo salsa, che culmina in un'appendice strumentale in «tempo jazz».

Altri numeri dell'opera riprendono in chiave strumentale motivi dei brani originali da cui derivano. Il n. 4 (*Entrée de la Cadillac*) è anch'esso costruito sul tema dell'Habanera, il n. 19 è una versione abbreviata della «Chanson bohème» che apre il secondo atto di *Carmen*, mentre la musica della grottesca corrida dei nani è ripresa dal *Coro e scena* che, nel finale dell'originale, saluta l'ingresso di toreri e *banderilleros* nell'arena (una parte di questa musica è quella utilizzata anche nel Preludio). In *Carmen 2* assume un particolare rilievo il «tema della morte»: il famoso «Adagio fatale» che nell'opera di Bizet si ascolta per la prima volta come appendice al Preludio. In *Carmen 2* è utilizzato, sempre con deformazioni ritmico-armoniche di derivazione jazz, nel n. 3 («Alla Bill Evans»), nel n. 7 e – in forma più ampiamente sviluppata – nel n. 28.

Solo sei brani di *Carmen 2* non fanno riferimento all'originale di Bizet. Si tratta del Blues d'Escamillo, dei tre brani a carattere di intermezzo che sottolineano l'ambientazione spagnola attraverso l'uso della chitarra (nn. 13, 15, 22), e di due canzoni tratte dal repertorio commerciale di derivazione jazzistica (nn. 8, 26): «My Heart Belongs to Daddy» – un song di Cole Porter tratto dal musical *Leave It to Me* (1938), e «My Old Flame», di Arthur Johnston e Sam Coslow, scritta per il film *Belle of the Nineties* con Mae West, diretto nel 1934 da Leo McCarey.



Enrico M. Ferrando ha compiuto gli studi di Composizione presso il Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Torino e di Didattica della musica presso il Conservatorio «Antonio Vivaldi» di Alessandria. Ha collaborato come compositore e come musicologo con diverse case editrici (Carraa, Ricordi, Garzanti, Edizioni Paoline, Il Mulino, Paravia, Utet, EdT) e con isti-

tuzioni musicali (Unione Musicale, Rai, Settembre Musica, Teatro Regio di Torino, Teatro Carlo Felice di Genova). È titolare della cattedra di Elementi di composizione presso il Conservatorio «Guido Cantelli» di Novara, dove tiene anche corsi di Analisi della musica. Dal 1992 collabora con il Teatro Regio in qualità di responsabile dell'archivio musicale.

NOTA

Come vuole la tradizione, fin dai tempi più remoti accade che durante le prove della prima rappresentazione assoluta di un'opera il librettista e il compositore aggiungano, tagliano o modifichino alcune parti. *Carmen 2, le retour* non si esime da questa consuetudine:

ragione per cui questo saggio – così come la rubrica «La struttura dell'opera e l'organico strumentale», «L'argomento» e il Libretto pubblicati in questo volume – potrebbe contenere considerazioni e indicazioni relative a un testo leggermente differente da quello eseguito sul palcoscenico.



Gustave Doré, *Danza gitana*, incisione tratta da «Les voyages en Espagne», capitolo del celebre *Tout le monde illustre*, Parigi 1871.

L'ARGOMENTO

[Tra parentesi sono indicati i numeri musicali dell'opera secondo la struttura esposta alle pagine 69-72]

CARMEN 2

PROLOGO L'azione si svolge a Siviglia, intorno al 1950. Nel corso di una *matinée* della *Carmen* di Bizet, una vecchia ballerina di flamenco, ai suoi tempi interprete dell'opera, viene chiamata in scena per intrattenere il pubblico in un tempo morto causato da un imprevisto. L'anziana diva tornerà più volte a punteggiare l'azione con i propri commenti.

ATTO I Durante l'esecuzione del finale dell'Atto IV della *Carmen*, l'interprete della protagonista litiga col marito – un mediocre Don José – che la accusa di tradirlo con il baritono che interpreta la parte di Escamillo. La lite degenera: il tenore uccide davvero la moglie [N. 2], ma a sua volta viene abbattuto come un toro da una stoccata inferta dal cantante che fa Escamillo [N. 3]. Mentre il direttore di scena fa chiamare la polizia, una Cadillac irrompe in scena sfondando il muro laterale del teatro: alla guida è lo scrittore Eminwouay, ubriaco fradicio: con lui sono Eva Gardiner e il Professor Bornard [N. 4]. Il celebre medico pensa di poter salvare Carmen, e fa portare il suo corpo e quello di Don José all'ospedale, mentre la Guardia Civil conduce Escamillo in prigione [N. 5].

ATTO II All'ospedale un gruppo di infermieri ammazza il tempo all'entrata del pronto soccorso, quando come una furia sopraggiunge Bornard che insegna le barelle di Carmen e Don José [N. 6]. Il chirurgo opera Carmen, trapiantandole il cuore di Don José [NN. 7-8] e festeggia la riuscita dell'intervento bevendo champagne con le infermiere [N. 9]. Dopo l'operazione Carmen è assistita da un'infermiera e da Eminwouay che le tiene la mano: lo scrittore se ne è innamorato follemente [N. 10]. Ma al risveglio Carmen si accorge di cantare con la voce di un uomo [N. 11]. La sua carriera è finita, e sarà costretta a riciclarsi nel cabaret. Il Professor Bornard rientra con il suo codazzo di infermiere, festeggiando la riuscita del trapianto [N. 12].

ATTO III Ricompare la Vecchia Carmen [N. 13] che si paragona alle scendenti Carmen di oggi e prosegue con le sue amare considerazioni sulla decadenza dei tempi moderni [NN. 14-15].

Escamillo è ingrassato a dismisura mangiando le caramelle e i cioccolatini inviatigli da ammiratrici disperate, e non vuole lasciare la prigione per la vergogna [N. 16]. Ma vengono a fargli visita il nano Carlito e la sua *troupe* di nanitoreri [N. 17] che lo convincono a diventare clown nel loro spettacolo [N. 18].

ATTO IV - Nel night-club di Lillas Pastia, Carmen canta, circondata da ragazze, mentre i nani, alticci, battono il tempo [N. 19]; Eminwouay, follemente innamorato, si ingelosisce, e Carmen lo punzecchia [N. 20]. La voce di Carmen attira Micaela, che se ne sente inspiegabilmente sedotta [N. 21]. Il Professor Bornard sta per spiegarle che, oltre che il cuore, ella ha acquisito anche il fascino di Don José [N. 22], ma Carmen stessa lo interrompe e invita Micaela ad ascoltare la canzone che sta per dedicarle. Nello stesso momento i nani, completamente ubriachi, emergono da dietro il bancone [N. 23]. Alla fine della canzone Micaela danza con Carmen: la ragazza è soggiogata dal fascino della donna gitana [N. 24].

ATTO V - Davanti ai bastioni di Siviglia, la Vecchia Carmen, Frasquita e Mercedes giocano a carte [N. 25], mentre Carmen e Micaela danzano teneramente abbracciate. Eminwouay, esasperato per la gelosia, si suicida, dopo aver cantato «My Old Flame» [N. 26].

La Vecchia Carmen si accende una sigaretta e commenta che tra lei e la Carmen di oggi c'è la stessa differenza che intercorre tra una vera Gitane senza filtro e una Gitane Light [N. 27].

EPILOGO - Davanti all'arena Escamillo, attorniato dai nanitoreri, si esibisce nella parodia di una corrida: Carlito fa il toro spingendo una carriola con due corna appuntite [N. 28]. Carmen fa il suo ingresso sulla Cadillac guidata da Bornard, in compagnia di Micaela: rivedendo la sua antica amante Escamillo ritrova l'orgoglio e tenta di uccidere davvero Carlito [N. 29]. Carmen lo ferma: «Risparmia il nano - esclama - e questa sera sarò tua!». Escamillo si volta verso di lei, ma la distrazione gli è fatale: Carlito sventra il matador, che si accascia morente sugli ultimi accordi dell'opera [N. 30].



Gustave Doré, *Contabbandiere di ronda con la sua donna*, incisione tratta da *Les voyages en Espagne*, capitolo del celebre *Tour du monde illustré*, Parigi 1874.

L'ARGUMENT

[Entre parenthèses sont indiqués les numéros musicaux de l'œuvre selon la structure exposée aux pages 69-72]

CARMEN 2

PROLOGE L'action se déroule à Séville, autour de 1950. Au cours d'une matinée de *Carmen* de Bizet, une vieille danseuse de flamenco, autrefois interprète de la protagoniste, est envoyée sur scène donner un intermède pour meubler un temps mort dû à un incident. À plusieurs reprises l'étoile ponctuera l'intrigue de ses commentaires.

ACTE I Durant l'exécution du finale de l'Acte IV, l'interprète de Carmen se dispute avec son mari, un médiocre Don José, qui l'accuse de le tromper avec le baryton chantant le rôle d'Escamillo. La discussion dégénère: le ténor tue vraiment sa femme [N. 2], avant d'être lui-même abattu, victime, tel un taureau, d'une estocade portée par l'interprète d'Escamillo [N. 3]. Tandis que le régisseur appelle la police, une Cadillac fait irruption sur la scène en défonçant le mur latéral du théâtre: au volant, l'écrivain Eminwouay, ivre-mort, accompagné d'Eva Gardiner et du professeur Bornard [N. 4]. Le célèbre médecin pense pouvoir sauver Carmen et fait transporter son corps et celui de Don José à l'hôpital, tandis que la Guardia Civil conduit Escamillo en prison [N. 5].

ACTE II À l'hôpital un groupe d'infirmiers tue le temps à l'entrée du service des urgences, lorsque Bornard surgit comme une furie, courant derrière les brancards de Carmen et de Don José [N. 6]. Le chirurgien opère Carmen en lui greffant le cœur de Don José [NN. 7-8] et fête la réussite de l'intervention en buvant du champagne avec les infirmières [N. 9]. Après l'opération, Carmen est soignée par une infirmière et par Eminwouay, qui lui tient la main: l'écrivain en est éperdument amoureux [N. 10]. Mais à son réveil, Carmen s'aperçoit qu'elle chante avec une voix d'homme [N. 11]. Sa carrière est terminée et elle sera obligée de se recycler en chanteuse de cabaret. Le professeur Bornard revient avec son cortège d'infirmières, fêtant la réussite de la greffe [N. 12].

ACTE III La Vieille Carmen, qui se compare aux médiocres Carmen d'aujourd'hui, réapparaît [N. 13] et poursuit ses considérations pleines d'amertume sur la décadence des temps modernes [NN. 14-15].

Escamillo a grossi démesurément à force de manger les bonbons et les chocolats envoyés par des admiratrices désespérées: il est tellement bonteux qu'il ne veut pas quitter la prison [N. 16]. Mais le nain Carlito et sa troupe de nains-toreros viennent lui rendre visite [N. 17] et le convainquent de devenir clown dans leur spectacle [N. 18].

ACTE IV Dans le night-club de Lillas Pastia Carmen chante, entourée d'autres filles, tandis que les nains, éméchés, battent la mesure [N. 19]; Eminwouay, follement amoureux, devient jaloux, et Carmen le taquine [N. 20]. La voix de Carmen attire Micaela, qui se sent inexplicablement séduite par elle [N. 21]. Barnard est sur le point de lui expliquer qu'en même temps que du cœur de Don José, elle a également hérité de son charme [N. 22], mais Carmen l'interrompt en invitant Micaela à écouter la chanson qu'elle va lui dédier. Au même moment les nains, complètement saouls, émergent de derrière la comptoir [N. 23]. À la fin de la chanson, Micaela danse avec Carmen: la jeune fille est subjuguée par le charme de la gitane [N. 24].

ACTE V Devant les bastions de Séville, la Vieille Carmen, Frasquita et Mercedes jouent aux cartes [N. 25], tandis que Carmen et Micaela dansent tendrement enlacées. Eminwouay, fou de jalousie, se suicide après avoir chanté «My Old Flame» [N. 26].

La Vieille Carmen allume une cigarette et commente qu'entre elle-même et les Carmen de maintenant il y a la même différence qu'entre une vraie Gitane, sans filtre, et une Gitane Light [N. 27].

ÉPILOGUE Devant l'arène Escamillo, entouré par les nains-toreros, se produit dans la parodie d'une corrida: Carlito joue le rôle du taureau en poussant une brouette avec deux cornes pointues [N. 28]. Carmen fait son entrée dans la Cadillac conduite par Barnard, en compagnie de Micaela: en revoyant son amoureux d'antan Escamillo retrouve son orgueil et essaye cette fois-ci réellement de tuer Carlito [N. 29]. Carmen l'arrête: «Épargne le nain – s'exclame-t-elle, – et ce soir je serai à toi!». Escamillo se tourne vers elle, mais la distraction se révèle fatale: Carlito éventre le matador, qui s'affaisse, mourant, au son des derniers accords de l'opéra [N. 30].

(Traduction d'Irène Imbert Molina)

SYNOPSIS

[The brackets indicate where the musical numbers of the opera occur. The structure of the work is shown on the pages 69-72]

CARMEN 2

PROLOGUE. The action takes place in Seville around 1950. During a matinee performance of Bizet's *Carmen*, an old flamenco dancer (and protagonist in earlier performances of the opera) is called on stage to entertain the public during an interruption caused by an unforeseen event. The elderly diva will return repeatedly to pepper the opera with her comments.

ACT I. During the finale of the fourth act, the woman interpreting *Carmen* argues with her husband, a mediocre Don José. He accuses her of having an affair with the baritone who is singing the role of Escamillo. The fight degenerates: the tenor actually kills his wife [No. 2], and is in turn killed by a sword-thrust (like a bull) from Escamillo [No. 3]. While the director calls the police, a Cadillac tears onto the stage, knocking down the sidewall of the theatre: the writer Ernesto Eminwouay, dead drunk, is at the wheel, and with him are Eva Gardiner and Doctor Bornard [No. 4]. The famous surgeon hopes to save Carmen, and has her body, along with Don José's, carried to the hospital, while the police take Escamillo away to prison [No. 5].

ACT II. At the hospital, a group of nurses is killing time at the entrance to the Emergency when suddenly Bornard rushes in behind the stretchers carrying Carmen and Don José [No. 6]. The surgeon operates on Carmen, transplanting Don José's heart [Nos. 7-8] and then drinks champagne with the nurses to celebrate the success of the operation [No. 9]. Afterwards, Carmen is looked after by a nurse and Eminwouay, who holds her hand: the writer has fallen madly in love with her [No. 10]. However, on reawakening, Carmen realizes that she has the voice of a man [No. 11]! Her career is finished, and she'll have to settle for singing in cabarets. Doctor Bornard reappears with his cortège of nurses, celebrating the successful transplant operation [No. 12].

ACT III. The Old Carmen reappears [No. 13], compares herself to the current second-rate Carmen and continues with her bitter remarks on the decadence of modern times [Nos. 14-15].

In the meantime, Escamillo has grown excessively fat from eating sweets and chocolates sent to him by desperate admirers, and he is too ashamed to leave the prison [No. 16]. However, the dwarf Carlito and his troupe of dwarf-toreadors pay him a visit [No. 17] and convince him to become a clown in their show [No. 18].

ACT IV – Carmen, surrounded by girls, is singing in Lillas Pastia's night-club, while the tipsy dwarfs beat time [No. 19]; Eminwouay, madly in love, becomes jealous, and Carmen taunts him [No. 20]. Carmen's voice attracts Micaela, who finds herself inexplicably seduced [No. 21]. Bornard is about to explain that, with Don José's heart, Carmen has also acquired his charm [No. 22], but Carmen interrupts him and asks Micaela to listen to her next song. At that moment, the dwarfs, completely drunk, emerge from behind the bar [No. 23]. At the end of the song, Micaela dances with Carmen: she is captivated by the gypsy's charm [No. 24].

ACT V – In front of the ramparts of Seville, the Old Carmen, Frasquita and Mercedes play cards [No. 25], while Carmen and Micaela dance, tenderly embracing. Eminwouay, exasperated, kills himself after singing «My Old Flame» [No. 26].

The Old Carmen lights a cigarette and remarks that, between herself and today's Carmen, there is the same difference as between a real Gitane cigarette, with no filter, and a Gitane Light [No. 27].

ÉPILOGUE – Outside the bullring, Escamillo performs a parody of a bullfight, surrounded by the dwarf-toreadors: Carlito, playing the bull, pushes a wheelbarrow with two pointed horns [No. 28]. Carmen, accompanied by Micaela, makes her entrance in the Cadillac driven by Bornard.

Seeing his former lover, Escamillo regains his pride and tries to really kill Carlito [No. 29]. Carmen stops him, exclaiming, «Save the dwarf and I'll be yours tonight!» Escamillo turns towards her, and this moment of distraction is fatal for him: Carlito stabs him, and he falls lifeless to the ground as the last chords of the opera are played [No. 30].

(Translation by Cheryl Mengle)

DIE HANDLUNG

[Die musikalischen Nummern, wie sie auf den Seiten 69-72 aufgeführt sind, sind in Klammern angegeben]

CARMEN 2

PROLOG Die Handlung spielt um 1950 in Sevilla. Während einer Matinee von Bizets *Carmen* wird eine alte Flamencotänzerin, die in ihren besten Zeiten als Carmen gefeiert wurde, auf die Bühne gerufen, um das Publikum nach einem unvorhergesehenen Ereignis zu unterhalten. Die alternde Diva tritt im Verlauf der Oper mehrfach auf, um das Geschehen zu kommentieren.

1. AKT Im Finale des 4. Aktes entbrennt ein Streit der *Carmen*-Darstellerin mit ihrem Ehemann, einem mittelmäßigen Don José. Er wirft ihr vor, ihn mit dem Bariton zu betrügen, der die Partie des Escamillo singt. Der Streit artet aus: der Tenor tötet seine Frau wirklich [Nr. 2] und wird seinerseits von Escamillo mit einem Degenstoß umgebracht – wie ein Stier [Nr. 3]. Während der Inspizient die Polizei ruft, durchbricht ein Cadillac die Seitenwand des Theaters und fährt auf die Bühne. Am Steuer sitzt der Schriftsteller Ernesto Eminoway, sturzbetrunken, in seiner Begleitung befindet sich Eva Gardiner und Professor Bornard [Nr. 4]. Der berühmte Chirurg glaubt Carmen retten zu können und lässt ihre und Don José's Leiche ins Krankenhaus bringen, während die Guardia Civil Escamillo ins Gefängnis abführt [Nr. 5].

2. AKT Im Krankenhaus vertreibt sich eine Gruppe von Krankenpflegern am Eingang der Notaufnahme die Zeit, als in großer Hektik Bornard eintrifft und den Bahren mit Carmen und Don José hinterherrennt [Nr. 6]. Der Chirurg bereitet sich auf eine Herztransplantation vor: er setzt Carmen das Herz von Don José ein [Nr. 7-8]. Dann trinkt er mit den Krankenschwestern Champagner auf den gelungenen Eingriff [Nr. 9]. Nach der Operation steht Carmen nicht nur eine Schwester zur Seite, sondern auch Eminoway hält ihre Hand: der Schriftsteller hat sich unsterblich in sie verliebt [Nr. 10]. Aber beim Aufwachen muss Carmen feststellen, dass sie mit Männerstimme singt [Nr. 11]. Damit ist ihre Karriere beendet: sie wird gezwungen sein, sich im Kabarett zu verkaufen. Professor Bornard kehrt mit seinem Hofstaat von Krankenschwestern zurück und feiert die gelungene Transplantation [Nr. 12].

3. AKT Die Alte Carmen erscheint [Nr. 13], vergleicht sich mit den untalentierten Carmen-Darstellerinnen von heute und setzt ihre bitteren Betrachtungen über die Dekadenz der modernen Zeit fort [Nr. 14-15].

Escamillo ist unmäßig fett geworden, denn er isst alle Bonbons und Pralinen, die ihm seine verzweifelten Verehrerinnen schicken. Aus Scham darüber will er das Gefängnis nicht mehr verlassen [Nr. 16], aber der kleinwüchsige Carlito und seine Truppe von Zwergen-Toreros statuen ihm einen Besuch ab [Nr. 17] und überzeugen ihn, in ihrer Darbietung den Clown zu geben [Nr. 18].

4. AKT Im Nachtclub von Lillas Pastia tritt Carmen, umgeben von Mädchen, als Sängerin auf; die angetrunkenen Zwerge schlagen den Takt dazu [Nr. 19]. Der verliebte Eminwouay wird eifersüchtig, und Carmen zieht ihn mit Sticheleien auf [Nr. 20]. Carmens Stimme reizt Micaela, die sich unerklärlich von ihr verführt fühlt [Nr. 21]. Bornard setzt zu der Erklärung an, dass Carmen mit Don Josés Herz auch seinen Charme übernommen hat [Nr. 22], aber Carmen unterbricht ihn und fordert Micaela auf, das Lied anzuhören, das sie eigens für sie singen will. In diesem Moment kommen die Zwerge völlig betrunken hinter der Theke hervor [Nr. 23]. Am Ende des Liedes tanzt Micaela mit Carmen: die Faszination der Zigeunerin hat das Mädchen völlig überwältigt [Nr. 24].

5. AKT Vor der Bastion Sevillas spielen die Alte Carmen, Frasquita und Mercedes Karten [Nr. 25], während Carmen und Micaela engumschlungen tanzen. Der erbitterte Eminwouay verübt Selbstmord, nachdem er «My Old Flame» gesungen hat [Nr. 26].

Die Alte Carmen zündet sich eine Zigarette an. Ihrer Meinung nach besteht zwischen ihr und den Carmen-Darstellerinnen von heute der gleiche Unterschied wie zwischen einer echten Gitane ohne Filter und einer Gitane Light [Nr. 27].

ÉPILOGE Vor der Arena tritt Escamillo, umgeben von den Zwergen-Toreros, in der Parodie einer Corrida auf: Carlito gibt den Stier, indem er eine Schubkarre mit zwei spitzen Hörnern vor sich her schiebt [Nr. 28]. Carmen hat ihren Auftritt im Cadillac in Begleitung von Micaela, am Steuer sitzt Bornard. Beim Anblick seiner alten Geliebten findet Escamillo seinen Stolz wieder und versucht, Carlito umzubringen [Nr. 29]. Carmen tritt dazwischen: «Verschone den Zwerg», ruft sie aus, «und die-

se Nacht wird dir gehören!», Escamillo dreht sich zu ihr um, und diese Ablenkung wird ihm zum Verhängnis: Carlito schlitzt dem Matador den Bauch auf, und dieser bricht zu den letzten Akkorden der Oper sterbend zusammen [Nr. 30].

(Übersetzt von Annette Seiner)



Finale della «Carmen» di Georges Bizet rappresentata al teatro Dal Verme di Milano, incisione in copertina a «Teatro illustrato», dicembre 1880.



Georges Bizet (1838-1875), incisione pubblicata da Edoardo Sonzogno, Milano.

LA STRUTTURA DELL'OPERA E L'ORGANICO STRUMENTALE

a cura di
Enrico M. Ferrando

CARMEN 2

- [1] [Preludio] *Prologue* [Prélude]
Coro: «Voici débouchant sur la place»
Allegro giocoso - 2/4, la maggiore

ATTO I

- [2] [Duetto] *Devant les arènes* [n. 26 Duo Final]
Carmen, Don José, Direttore d'orchestra, Direttore di scena, Coro:
«C'est toi? / C'est moi»
Moderato - 4/4, la minore
- [3] [Musica di scena] *La Mort de Don José* [Prélude - tema della morte]
Andante moderato (nello stile jazz di Bill Evans) - 3/4, re minore
- [4] [Musica di scena] *Entrée de la Cadillac* [n. 4 Havanaise]
Style jazzy - 4/4, re minore
- [5] [Coro e Canzone] *Vivat! Vivat!* [n. 12 Chœur et Ensemble
e n. 13 Couplet]
Coro, Escamillo, Mercedes, Morales, Carmen: «Vivat! Vivat Escamillo!»
Tempo latino - 6/8, do maggiore

ATTO II

- [6] [Coro] *À l'hôpital de Séville* [n. 1 Introduction]
Coro, Morales, Bornard: «À l'hôpital chacun passe»
Allegretto - 4/4, si bemolle maggiore
- [7] [Musica di scena] *Bloc opératoire* [Prélude - tema della morte]
Adagio - 3/4, re minore
- [8] [Canzone] *My Heart Belongs to Daddy*
Bornard, Infermiere: «While tearing off a game of golf»
Tempo jazz - 4/4, do minore
- [9] [Coro] *Chœur des infirmières* [n. 2 Marche et Chœur des gamins]
Coro: «Avec le professeur Bornard»
[Allegretto moderato] - 2/2, re minore

- [10] [Duetto] *Ma mère je la vois* [n. 6 Duol]
 Eminwouay, Infermiera: «Carmen, je te vois»
 Tempo jazzy - 3/4, sol maggiore
- [11] [Canzone] *Tra la la la* [n. 16 Duol]
 Carmen: «Tra la la la»
 [Allegretto molto moderato] - 4/4, si bemolle maggiore
- [12] [Coro] *Final* [n. 2 Marche et Chœur des gamins]
 Coro: «Nous opérons la tête haute»
 [Allegretto moderato] - 2/2, re minore

ATTO III

- [13] [Intermezzo] *Flamenco I*
 58 il quarto puntato - 3/4, do minore
- [14] [Canzone] *Séguidille* [n. 9 Chanson et Duo]
 Carmen: «Près des remparts de Séville»
 Allegretto - 3/8, si minore
- [15] [Intermezzo] *Flamenco II*
 [58 il quarto puntato] - 3/4, do minore
- [16] [Canzone] *Blues d'Escamillo*
 Escamillo: «J'étais beau, j'étais mince»
 Blues - 4/4, la maggiore
- [17] [Coro] *Toreros comiques* [n. 12 Chœur et ensemble]
 Coro: «Vivat! Vivat le torero!»
 [Allegro] - 6/8, do maggiore
- [18] [Assieme] *Final* [n. 17 Final]
 Carlito, Escamillo, 2 Toreritos, Coro: «Escamillo, les petits fours»
 Allegro moderato - 4/4, la maggiore

ATTO IV

- [19] [Danza] *La Taverne* [n. 11 Chanson]
 144 il quarto - 3/4, mi minore

- [20] [Duetto] *Je vais danser en votre honneur* [n. 16 Duo]
Carmen, 2 Toreritos, Eminwouay: «Je vais danser en votre honneur»
104 il quarto - 4/4, do maggiore
- [21] {Aria] *Air de Micaela* [n. 21 Air]
Micaela: «Je dis que rien ne m'épouvante»
[Andante molto] - 9/8, mi bemolle maggiore
- [22] [Musica di scena] *Guitare*
[Andante] - 3/4, mi minore
- [23] {Scena] *La voilà* [n. 3 Chœur et Scène]
Coro, Carmen: «La voilà, la voilà, la Carmencita»
Allegro moderato - 6/8, fa minore
- [24a] [Canzone] *Habanera* [n. 4 Havanaise]
Carmen, Coro: «L'amour est un oiseau rebelle»
Salsa - 4/4, re minore
- [24b] [Variazione] *Habanera salsa* [n. 4 Havanaise]
Carmen, Coro: «L'amour est un oiseau rebelle»
Salsa - 4/4, re minore
- [24c] [Conclusione] *Fin Habanera* [n. 4 Havanaise]
Tempo Jazz - 4/4, re minore

ATTO V

- [25] [Terzetto] *Sous les remparts de Séville* [n. 19 Trio]
Mercedes, Frasquita, Carmen: «Mêlons, mêlons»
[Allegretto con moto] - 2/4, la minore
- [26] [Canzone] *My Old Flame*
Eminwouay: «My Old Flame»
[Moderato] - 2/2, re bemolle maggiore
- [27] [Canzone] *La Fumée* [n. 3 Chœur et Scène]
Carmen, Coro: «Dans l'air nous suivons des yeux»
[Samba lento] - 4/4, mi maggiore
- [28a] {Coro] *Les voici! Les voici!* [n. 25 Chœur et Scène]
Coro: «Les voici!»
- [28b] [Allegro giocoso] - 4/4, mi maggiore [n. 25 Chœur et Scène]
[Pantomima] *Faena comique*
Allegro giocoso - 4/4, la maggiore

- | | | | |
|------|--|---------------------|------------------------------|
| [29] | [Musica di scena] | <i>Adagio-Final</i> | [Prélude - tema della morte] |
| | Carmen: «Je t'aime, Escamillo» | | |
| | Adagio - 4/4, re minore | | |
| [30] | [Coro] | <i>Final chorur</i> | [n. 26 Duo final] |
| | Coro: «Toréador en garde» | | |
| | [Allegro moderato] - 4/4, fa diesis minore | | |

«Carmen 2 – scrive Jérôme Savary – è una vera opera buffa contemporanea, con la sua alternanza di arie, recitativi e brani recitati». Da questo punto di vista il lavoro conserva la struttura della *Carmen* originale, tipica dell'*opéra-comique*, che risolve il problema del difficile rapporto tra sviluppo drammatico ed espressione musicale svincolandoli – come quasi sempre avviene nel teatro musicale leggero, dal Singspiel, all'operetta, al musical – e realizzando così uno spettacolo 'con' pezzi musicali concepiti come brani autonomi.

La maggior parte dei numeri musicali di *Carmen 2* riprende brani dell'opera originale, alterandone la successione e la collocazione nella logica della vicenda. I testi sono quasi sempre modificati e la musica è sottoposta a manipolazioni più o meno accentuate, in particolare attraverso l'uso pervasivo di contaminazioni ritmiche di derivazione jazzistica o latino-americana.

Abbiamo indicato la successione dei numeri musicali desumendoli dallo spartito e dalla partitura di *Carmen 2*. Per ciascun brano abbiamo indicato nell'ordine: una definizione formale, il titolo (così come compare nei materiali musicali), il numero e il titolo del corrispondente brano dell'opera originale (facendo riferimento all'edizione critica curata da Fritz Eser per Alkor-Edition, Kassel), i personaggi che vi prendono parte e l'incipit testuale; l'indicazione agogica (in alcuni casi desunta dalla *Carmen* originale, in altri suggerita da noi), il metro e la tonalità (riferiti, nei brani di più complessa articolazione, al segmento iniziale).

Tutto quanto è dovuto a nostri interventi e integrazioni, o comunque non direttamente ricavato dai materiali di *Carmen 2*, è evidenziato dall'uso delle parentesi quadre.



Auguste Lamy, *Carmen* di Georges Bizet, incisione da «L'Illustration», marzo 1875.



Il torero Paquiro (Francisco Montes), il celebre torero che avrebbe ispirato a Meilhac, Halévy e Bizet il personaggio di Escamillo, in un'incisione ottocentesca.

ORCHESTRA

Pianoforte

2 Chitarre (anche Chitarra elettrica e Banjo). Basso

Batteria jazz

Percussioni: Timpani, Vibrafono, Xilofono, Marimba, Triangolo, Gran Cassa, Piatti, Tamburo militare, Cassa chiara, Tamburo basco, Tumbas,

Glockenspiel, Castagnette

2 Flauti (il 1 anche Ottavino)

2 Oboi (il 1 anche Corno Inglese)

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni

Arpa

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Anche sotto il profilo della strumentazione la partitura di *Carmen* 2 riprende, con contaminazioni timbriche più o meno vistose, l'impianto della *Carmen* originale. Perciò l'organico strumentale è analogo a quello di *Carmen*, a sua volta tipico per un'orchestra sinfonica medio-piccola del secondo Ottocento: i legni sono usati a coppie; tra gli ottoni le classiche due coppie di corni sono affiancate da due sole trombe (nell'originale si tratta di cornette a pistoni – dal caneggio lievemente differente, sono meno squillanti e potenti ma più agili – tipiche delle orchestre francesi dell'epoca); al grave troviamo i classici tre tromboni, ma non uno strumento di registro contrabbasso (tipo tuba). Oltre al consueto coro degli archi c'è infine l'arpa.

La sezione percussiva include, tra altri strumenti di uso consueto in orchestra, le castagnette (o nacchere), che già nell'originale sottolineano la caratterizzazione ambientale. Le castagnette sono formate da due conchigliette di legno duro legate da un cordoncino. Le danzatrici di flamenco ne usano due coppie (di differenti dimensioni e quindi di diversa intonazione, una per ma-

no), tenendole sospese con i pollici: sospingendole con le dita, provocano la reciproca percussione dei due elementi dello strumento, che produce un inconfondibile suono secco e acuto. È una tecnica tutt'altro che elementare e per di più piuttosto aleatoria. Nelle orchestre sinfoniche, dove occorre riprodurre con precisione figure ritmiche ben determinate, vengono perciò utilizzate delle castagnette particolari, montate su un supporto di legno: uno degli elementi di ciascuna coppia rimane fisso, mentre l'altro, che gli è collegato da un legamento elastico, gli viene sospinto contro con rapidi colpetti dati tenendo le dita rigide. Gli strumenti a percussione già previsti dalla *Carmen* tradizionale sono integrati, nella partitura di *Carmen 2* realizzata da Gérard Daguerre, con un'ampia sezione ritmico-percussiva di evidente derivazione jazz-salsa che si sovrappone all'organico dell'opera originale. Il colore latino-americano è caratterizzato in particolare dalla marimba e dalle *tumbas*. La marimba, di uso piuttosto consueto in orchestra, è simile a uno xilofono, ma è più estesa al grave e produce un suono più 'rotondo': deriva dagli strumenti, diffusi in America centrale, a loro volta evolutisi da xilofoni africani introdotti in America dagli schiavi. Le *tumbas* (o *congas*) sono tamburi monopelle a forma di barile, di origine africana, tipici della musica brasiliana e delle Antille: percossi con le mani, sono assai sensibili al tocco e offrono una notevole varietà timbrica. A questo gruppo di percussioni – che include anche il vibrafono e la batteria jazz – sono associati poi pianoforte, un contrabbasso, chitarre (sia tradizionali che elettriche) e banjo. Questo insieme di strumenti è trattato come un blocco autonomo all'interno dell'orchestra e assume un particolare rilievo in vari momenti dell'opera. Con la sua pervasiva presenza, comunque, conferisce un colore peculiare all'intero lavoro, sovrapponendosi anche alla strumentazione originale di Bizet – laddove è conservata – con un curioso effetto di straniamento timbrica.



René Burri, *Il toro*, fotografia, 1958.



Jérôme Savary, autore, librettista e regista di *Carmen 2, le retour*.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2001-2002



CARMEN 2 LE RETOUR

opera buffa in cinque atti

di
Jérôme Savary

musica di
Georges Bizet e Gérard Daguerre

I LIBRETTI

CARMEN 2, LE RETOUR
Opéra bouffe en cinq actes
de Jérôme Savary
mis en musique par Gérard Daguerre
d'après Georges Bizet

LA VIEILLE CARMEN	<i>actrice</i>
CARMEN (INCRID)	<i>mezzo-soprano</i>
L'INFIRMIÈRE ET MICAELA	<i>soprano</i>
DON JOSÉ (LUCIANO) ET ERNESTO EMINWOUAY	<i>ténor</i>
ESCAMILLO (SIDNEY KIDNEY)	<i>basse baryton</i>
LE PROFESSEUR BORNARD	<i>baryton</i>
L'INFIRMIER MORALES ET LE CHEF DES TORERITOS	<i>baryton</i>
CARLITO, PREMIER TORERITO	<i>acteur</i>
JUANITO, DEUXIÈME TORERITO	<i>acteur</i>
EVA GARDINER	<i>actrice</i>
FRASQUITA	<i>soprano</i>
MERCEDES	<i>mezzo-soprano</i>
LE RÉCISSEUR	-
LE DIRECTEUR D'ORCHESTRE	-

CARMEN 2, IL RITORNO
Opera buffa in cinque atti
di Jérôme Savary
musiche di Gérard Daguerre
tratte da Georges Bizet

LA VECCHIA CARMEN	<i>attrice</i>
CARMEN (INGRID)	<i>mezzosoprano</i>
L'INFERMIERA E MICAELA	<i>soprano</i>
DON JOSÉ (LUCIANO) ED ERNESTO EMINWOUAY	<i>tenore</i>
ESCAMILLO (SIDNEY KIDNEY)	<i>basso baritono</i>
IL PROFESSOR BORNARD	<i>baritono</i>
L'INFERMIERE MORALES E IL CAPO DEI TORERITOS	<i>baritono</i>
CARLITO, PRIMO TORERITO	<i>attore</i>
JUANITO, SECONDO TORERITO	<i>attore</i>
EVA GARDINER	<i>attrice</i>
FRASQUITA	<i>soprano</i>
MERCEDES	<i>mezzosoprano</i>
IL DIRETTORE DI SCENA	-
IL DIRETTORE D'ORCHESTRA	-

CARMEN 2 LE RETOUR / IL RITORNO

Carmen 2 utilise le principe du théâtre dans le théâtre.

On imagine une matinée poudreuse de Carmen dans une ville espagnole qui pourrait bien être Séville.

L'action se situe dans les années Cinquante.

CHIEUR

(sur la musique de l'Ouverture de Carmen)

Voici débouchant sur la place,

Voici d'abord marchant au pas,

L'alguazil* à la vilaine face.

À bas! À bas! À bas! À bas!

Prologue

Explosions, cris divers.

RÉGISSEUR (à la Vieille Carmen)

Meuble, meuble Carmen! Meuble!

VIEILLE CARMEN

Ça va, ça va, tu va pas m'apprendre mon métier!

CHIEF D'ORCHESTRE

Qu'est-ce que c'est que cette connerie?

RÉGISSEUR

On a eu un petit incident, Carmen va meubler...

Un guitariste de flamenco entre devant le rideau et s'assoit sur une chaise en paille.

Une très vieille gitane entre en scène à son tour. Il s'agit de la Vieille Carmen.

Le guitariste commence à jouer.

Carmen 2 usa il principio del teatro nel teatro.

Si immagina un'ansimante recita pomeridiana di Carmen in una città spagnola che potrebbe anche essere Siviglia.

L'azione si colloca negli anni Cinquanta.

CORO

(sulla musica dell'Ouverture di Carmen)

Eccolo che fa il suo ingresso nell'arena,

procedendo dapprima al passo,

L'alguazil* dal volto feroce.

Abbasso! Abbasso! Abbasso! Abbasso!

Prologo

Scoppi, varie urla.

DIRETTORE DI SCENA (alla Vecchia Carmen)

Un riempitivo. Carmen, datti da fare!

VECCHIA CARMEN

Ma sì, ma sì, non vorrai insegnarmi tu il mestiere!

DIRETTORE D'ORCHESTRA

E che sarebbe questa fesseria?

DIRETTORE DI SCENA

C'è stato un piccolo incidente, Carmen cercherà di tamponare...

Un chitarrista di flamenco entra davanti al sipario e si siede su una sedia di paglia.

Una gitana molto anziana a sua volta entra in scena. È la Vecchia Carmen.

Il chitarrista comincia a suonare.

* Personaggio che apre il corteo della quadriglia dei toreri nel paseo che precede la corrida: ricorda un ufficiale di polizia ai tempi di Filippo II.

VIEILLE CARMEN (*allumant une cigarette*)

Bonjour public ingrat!... Il y a quelques années encore, vous m'auriez accueillie avec ferveur et enthousiasme, et j'aurais croulé sous les roses. Aujourd'hui?... RIEN!... J'ai pourtant été la plus grande Carmen de tous les temps. Je l'ai chantée 1235 fois. Et si je mettais bout à bout le temps des saluts obtenus dans ma carrière dans ce seul rôle de Carmen, ça nous ferait 205 heures, 8 minutes et 33 secondes d'applaudissements, soit l'équivalent de 8 jours, 57 minutes et 6 secondes. Huit jours d'applaudissements!... Vous vous rendez compte!... Et aujourd'hui? Rien!... Bon!... Retournons à nos oignons. La direction du théâtre m'a envoyée donner un petit intermède pour meubler un temps mort dû à un regrettable incident: Sidney Kidney, le chanteur qui incarne Escamillo cet après-midi s'est enfoncé la *muleta* dans l'œil gauche: rien de grave, je vous rassure, juste une estafilade à la paupière, mais enfin, le temps de désinfecter la plaie et de faire le pansement, il faut compter dans les dix minutes... Je vais donc meubler ce temps mort en vous interprétant une séguidilla, accompagnée par le célèbre guitariste Paco de la Urtilla del Ultramonte qui n'est autre que mon mari et que je vous demande d'applaudir chaleureusement, malgré le fait qu'étant sourd, les applaudissements, ça lui fait pas plus que ça!...

CHIEF D'ORCHESTRE (*furieux*)

Ah non! Ça suffit comme ça!... J'ai mon train pour Madrid à six heures moins le quart, et je n'ai pas l'intention de le rater. On reprend immédiatement ou je m'en vais...

VIEILLE CARMEN

Gueule pas si fort, Pipin!... Tu vas réveiller le public.

CHIEF D'ORCHESTRE

Justement, ça fait deux heures qu'ils dorment... Il n'y a que des vieux dans la salle. (*Il frappe son pupitre avec sa baguette.*) Allons les papis et les mamies!... La sieste est finie!... On rentre à la maison.

VECCHIA CARMEN (*accendendosi una sigaretta*)

Buongiorno pubblico ingrato!... Ancora qualche anno fa mi avreste accolta con fervore ed entusiasmo, e sarei stata sommersa dalle rose. E oggi? ... NIENTE!... E dire che sono stata la più grande Carmen di tutti i tempi. L'ho cantata 1235 volte. E se mettessi assieme il tempo degli applausi ottenuti nella mia carriera nel solo ruolo di Carmen, farebbero 205 ore, 8 minuti e 33 secondi di applausi, pari a 8 giorni, 57 minuti e 6 secondi. Otto giorni di applausi!... Vi rendete conto!... E oggi? Niente!... Beh... Ritorniamo ai fatti nostri. La direzione del teatro mi ha fatto venire a fare un piccolo intermezzo per colmare un tempo morto dovuto a un deprecabile incidente: Sidney Kidney, il cantante che interpreta Escamillo, oggi pomeriggio si è infilato la *muleta* nell'occhio sinistro: niente di grave, vi assicuro, solo un graffio sulla palpebra; insomma, il tempo di disinfettare la ferita e di fare la medicazione, occorrerà una decina di minuti... Occupero quindi questo tempo morto interpretando per voi una *séguidilla*, accompagnata dal celebre chitarrista Paco de la Urtilla del Ultramonte, che non è altri che mio marito e che vi chiedo di applaudire calorosamente, a parte il fatto che, essendo sordo, gli applausi non gli fanno poi tutto quell'effetto!...

DIRETTORE D'ORCHESTRA (*furioso*)

Ah no! Basta!... Ho un treno per Madrid alle sei meno un quarto e non ho nessuna intenzione di perderlo. O si riprende subito o me ne vado...

VECCHIA CARMEN

Non gridare così forte, Pipin!... Sveglierai il pubblico.

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Ma se saranno già due ore, appunto, che dormono... Ci sono soltanto vecchi in sala. (*Colpisce il leggio con la bacchetta.*) Allora nonnini e nonnine!... La siesta è finita!... Si torna a casa.

ATTO I

VEILLE CARMEN

(commençant à danser le flamenco)

Je me fiche de ton train, Pipin, moi on m'a demandé de danser, je danse!...

RÉCISSEUR

Ça va Carmen, tu peux arrêter, on reprend!

VEILLE CARMEN

Pas question, je reste!

RÉCISSEUR

Et bien reste, si tu veux ! Allez RIDEAU!

Le rideau se lève.

VECCHIA CARMEN

(iniziando a ballare il flamenco)

Me ne infischio del tuo treno, Pipin, mi hanno chiesto di ballare e io ballo!...

DIRETTORE DI SCENA

Va bene Carmen, basta così, si ricomincia!

VECCHIA CARMEN

Non se ne parla proprio, io resto!

DIRETTORE DI SCENA

Beh, resta, se vuoi! SIPARIO!

Si alza il sipario.

ACTE I

SCÈNE 1 - Devant les arènes

Devant les arènes de Séville. Carmen et Don José sont seuls, face à face. Tandis que, dans un coin de la cour, la Vieille Carmen esquisse des pas lents de flamenco, en silence.

CARMEN

C'est toi?

DON JOSÉ

C'est moi.

CARMEN

L'on m'avait avertie

Que tu n'étais pas loin, que tu devais venir,

L'on m'avait même dit de craindre

[pour ma vie]

Mais je suis brave et n'ai pas voulu fuir.

DON JOSÉ *(parlé à demi-mots)*

Petite salope, je t'ai vu tout à l'heure dans la loge avec Sidney!...

CARMEN

Où en parlera plus tard!

DON JOSÉ

Je ne menace pas, j'implore, je supplie;

Notre passé, Carmen,

Notre passé je l'oublie,

ATTO I

SCENA 1 - Davanti all'arena

Davanti all'arena di Siviglia. Carmen e Don José sono soli, una di fronte all'altro. Nel frattempo, in un angolo del cortile, la Vecchia Carmen esegue piccoli passi di flamenco, in silenzio.

CARMEN

Sei tu?

DON JOSÉ

Sono io.

CARMEN

Mi avevano avvertita

Che non eri lontano, che dovevi arrivare,

M'avevano detto perfino di temere

[per la mia vita.]

Ma ho coraggio e non ho voluto fuggire.

DON JOSÉ *(a mezza voce)*

Sgualdrinella, ti ho visto prima in camerino con Sidney!...

CARMEN

Ne parliamo dopo!

DON JOSÉ

Io non minaccio, imploro, supplico;

Il passato, Carmen,

Il nostro passato lo dimentico.

LIBRETTO

Oui, nous allons tous deux
Commencer une autre vie,
Loin d'ici, sous d'autres cieux.

(a parte)

J'en ai raz le bol de chanter Carmen avec
toi! Tu me ridiculises! Je veux bien être co-
eu sur scène, mais dans la vie, tous les
jours, NON!

CARMEN

Tu me demandes l'impossible,
Carmen jamais n'a menti,
Son âme reste inflexible.
Entre elle et toi, tout est fini.

(a parte)

Et toi tu la fermes! Et alors, je te trompe avec
Sidney? Où est le mal, lui au moins, il assure
c'est pas comme toi! Lopette!

DON JOSÉ *(furieux, en aparté)*

Fais gaffe! Ingrid!... Tu vas trop loin!

Carmen, il est temps encore
Oui, il est temps encore
O ma Carmen, laisse-moi
Te sauver, toi que j'adore,
Et me sauver avec toi.

CARMEN

Non, je sais bien que c'est l'heure,
Je sais bien que tu me tueras
Mais que je vive ou que je meure
Non! Non! Non! Je ne céderai pas.

(en aparté)

Et arrête d'agiter ce couteau! Pauvre type.
Essaie plutôt de chanter juste!

DON JOSÉ *(en aparté)*

Attends! Tu t'es entendue chanter toi?... Tu
vas trop loin Ingrid! Tu me pousse à bout,
tu ne me connais pas! Je suis capable d'être
méchant quand on me cherche!

CARMEN *(en aparté)*

Tu parles que je te connais. Ça fait dix ans
qu'on chante Carmen ensemble dans le

Sì, noi possiamo ricominciare,
Tutti e due, una vita nuova,
Lontano da qui, sotto un altro cielo.

(a parte)

Ne ho le scatole piene di cantare Carmen
con te! Tu mi rendi ridicolo! Mi sta bene fa-
re il cornuto in scena, ma nella vita di tutti
i giorni, NO!

CARMEN

Tu chiedi l'impossibile,
Carmen non ha mai mentito,
Rimane inflessibile.
Tra lei e te è tutto finito.

(a parte)

Ma vuoi star zitto! E allora, ti tradisco con
Sidney? Che cosa c'è di male, lui almeno è
garantito che non è come te! Frocio!

DON JOSÉ *(furioso, a parte)*

Fa' attenzione! Ingrid!... Stai esagerando!

Carmen, è ancora tempo,
Sì, è ancora tempo,
Oh mia Carmen, dammi modo di salvarti.
Io che t'adoro,
E di salvare me, con te.

CARMEN

No, so benissimo che è arrivata l'ora.
So benissimo che mi ucciderai.
Ma, o che viva o che muoia,
No, no, no, non cederò.

(a parte)

E smettiti di agitare quel coltello! Poveretto.
Cerca piuttosto di cantare a tempo!

DON JOSÉ *(a parte)*

Aspetta! E tu ti sei mai sentita cantare?...
Stai esagerando, Ingrid! Mi esasperi. Guar-
da che non mi conosci! Sono capace di esse-
re cattivo quando vengo provocato!

CARMEN *(a parte)*

Tu dici che io non ti conosco. Ma se sono
dieci anni che cantiamo Carmen insieme

théâtre les plus pourris d'Europe. Dix ans qu'on court d'hôtel minable en pension pouilleuse. Et bien tu veux que je dise, en dix ans, Luciano, tu as dû me satisfaire trois fois au maximum...

DON JOSÉ (*en aparté*)

Parce que tu m'as jamais excité, pauvre vieille!... Tu es froide comme une linande de chez Vivagel et attirante comme une machine à laver! Tu n'as jamais fait bander personne! À part ce pédé de Sidney qui joue Escamillo comme la grande Eugène! Mais pourquoi je me suis marié avec toi?... Bon Dieu, pourquoi?...

CARMEN

Tu t'es marié avec moi pour pouvoir chanter... Avec ta voix de casserole, c'était le seul moyen! Tout le monde me voulait, je l'imposais... un *package-deal* en quelque sorte...

CHEF D'ORCHESTRE

Chantez, bon Dieu! Le tempo! Le tempo!

CARMEN (*au Chef, furieuse*)

Toi Pipin, tu fermes ta gueule et t'essaies de diriger ces abrutis! Non, mais t'as vu l'orchestre, y'a même pas de violons. Tout au synthé et cette rythmique de caf-conç qui joue tout à côté!

CHEF D'ORCHESTRE

Tu sais bien qu'on nous a coupé les subventions! Depuis qu'Eminwouay fréquente les arènes, tout le fric de la ville va aux corridas... Alors on fait ce qu'on peut. De toute façon, le public n'y voit que du feu! Ils ont 80 ans de moyenne d'âge, la moitié est sourde et l'autre moitié dort, mais vous! Vous arrêtez de vous engueuler et vous chantez, sinon vous allez me faire rater mon train! Merde!

RÉGISSEUR (*sortant de coulisse*)

Non, mais c'est fini ce bordel! On a déjà vingt minutes de retard sur la partition! Le chœur me réclame une heure supplémentaire!

nei teatri più marci d'Europa. Dieci anni che passiamo da hotel miserabili a pensioni sordide. E beh, se vuoi proprio saperlo, in dieci anni, Luciano, sarai riuscito a soddisfare a dir tanto tre volte...

DON JOSÉ (*a parte*)

Perché tu non mi hai mai eccitato, vecchia gallina!... Ma se sei frigida come una sogliola della Findus, attraente come una lavatrice!... Non sei mai riuscita ad attizzare nessuno! Tranne quella checca di Sidney, che recita Escamillo come se fosse la grande Eleonora! Ma perché mai ti ho sposato? Buon Dio, perché?...

CARMEN

Mi hai sposato per poter cantare... Con quella tua voce stonata, era l'unico modo! Tutti volevano me; ero io che ti imponevo... una specie di «offerta speciale»...

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Cantate, buon Dio! A tempo! A tempo!

CARMEN (*al Direttore, furiosa*)

Tu, Pipin, chiudi quella boccaccia e cerca di dirigere quegli imbecilli! No... Ma l'hai vista l'orchestra! Non ci sono neanche i violini! Tutto al sintetizzatore... e poi quel gruppo da balera che ti suona a fianco!

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Sai bene che ci hanno tagliato i finanziamenti! Da quando Eminwouay frequenta l'arena, tutti i soldi della città si sprecano in corridoio... Allora si fa quel che si può. In ogni caso il pubblico non si accorge di nulla! Loro hanno tutti una media di ottant'anni, la metà sono sordi e l'altra metà dorme, ma voi! Adesso smettete di litigare e cantate, se no mi farete perdere il treno! Merda!

DIRETTORE DI SCENA (*uscendo dalle quinte*)

Ma insomma, la finiamo con questo casino? Siamo già in ritardo di venti minuti sulla partitura! Il coro mi sta già chiedendo un'ora di straordinario!

LIBRETTO

DON JOSE

Carmen, il est temps encore,
Où, il est temps encore...

REGISSEUR

Où petit con, il est temps encore que t'accélères!

(au Chef)

Et toi aussi, Chef de mes deux... accélère!
(Le Chef accélère.)

DON JOSE

O mia Carmen, laisse-moi te sauver
Toi que j'adore!
Ah! Laisse-moi te sauver,
Et me sauver avec toi!

REGISSEUR

(poussant Don José et Carmen vers la coulisse)
Où c'est ça! Sauvez-vous et qu'on en finisse!

DON JOSE *(parlé)*

Ça va pas non! Je chanterai jusqu'au bout!
Que j'ai le plaisir de l'éventrer une dernière
fois cette salope!
O mia Carmen, il est temps encore...
Ah! Laisse-moi te sauver, Carmen,
Laisse-moi te sauver, toi que j'adore!
Et me sauver avec toi!

CARMEN

Pourquoi t'occuper encore
D'un cœur qui n'est plus à toi?
Non, ce cœur n'est plus à toi,
En vain, tu dis «Je t'adore»,
Tu n'obtiendras rien, non rien de moi,
Ah! C'est en vain...
Tu n'obtiendras rien de moi!
(parlé)
Casse-toi, lopette!

DON JOSE

Tu ne m'aimes donc plus?
(silence de Carmen et Don José répète)
Tu ne m'aimes donc plus?

CARMEN

Non, je ne t'aime plus,

DON JOSE

Carmen, è ancora tempo,
Sì, è ancora tempo...

DIRETTORE DI SCENA

Sì, testa di cavolo, è ancora tempo che tu ti affretti!

(al Direttore d'orchestra)

E anche tu, Direttore dei miei... accelera!
(Il Direttore d'orchestra accelera.)

DON JOSE

O mia Carmen, dammi modo di salvarti
Io che t'adoro!
Ah! Dammi modo di salvarti,
E di salvare me, con te!

DIRETTORE DI SCENA

(spingendo Don José e Carmen verso le quinte)
Sì, certo! Salvatevi e cerchiamo di farla finita!

DON JOSE *(parlato)*

Ah no, eh! Io canterò fino alla fine!
Voglio proprio avere il piacere di sbudellarla
ancora una volta, questa sguadrina!
O mia Carmen, è ancora tempo...
Dammi modo di salvarti, Carmen,
Io che t'adoro,
E di salvare me, con te!

CARMEN

Perché ti preoccupi ancora
Di un cuore che non è più tuo?
No, questo cuore non è più tuo,
Invano tu dici: «T'adoro»,
Niente otterrai da me!
Ah! Invano...
Niente otterrai da me!
(parlato)
Togliti dai piedi, trocio!

DON JOSE

Dunque non mi ami più?
(silenzio di Carmen, poi Don José ripete)
Dunque non mi ami più?

CARMEN

No, non ti amo più.

ATTO I

DON JOSE

Mais moi, Carmen, je t'aime encore.
Carmen, Carmen, moi je t'adore.

CARMEN

A quoi bon tout cela? Que de mots superflus!

DON JOSE

Carmen, je t'aime, je t'adore!
Eh bien, s'il le faut, pour te plaire,
Je resterai bandit.
Tout ce que tu voudras.
Tout, tu m'entends, tout, tu m'entends.
Tout!
Mais ne me quitte pas.
O ma Carmen.
Ah! Souviens-toi du passé!
Nous nous aimions naguère!
Ah! Ne me quitte pas, Carmen.
[ah ne me quitte pas!

CARMEN

Jamais Carmen ne cédera.
Libre elle est née et libre elle mourra.

CHŒUR (*dans les arènes*)

Viva! Viva! La course est belle,
Viva! Viva! Sur le sable sanglant
Le taureau, le taureau s'élance!
Voyez! Voyez! Voyez!
Le taureau qu'on harcèle
En bondissant s'élance!
Voyez! Frappé juste en pleine cuir!
Voyez, voyez, voyez!
Victoire!

(*Six choristes traversent la scène en enfilant leurs manteaux.*)

CHORISTES

Puisqu'on nous refuse l'heure supplémen-
taire, on se taille et vous finissez sans nous!

(*En entendant les cris de victoire, Carmen a
laissé échapper un «Ah» d'orgueil et de joie.
Elle fait un pas vers les arènes.*)

DON JOSE (*se plaçant devant elle*)
Où vas-tu?...
Dove te ne vai?...
Dove te ne vai?...
Dove te ne vai?...

DON JOSE

Ma io, Carmen, io ti amo ancora.
Carmen, Carmen, io t'adoro.

CARMEN

A che serve? Che parole inutili!

DON JOSE

Carmen, io t'amo, io t'adoro!
Ebbene, se è necessario, pur di farti piacere,
Io resterò bandito.
Tutto quello che vorrai.
Tutto, capisci, tutto, capisci.
Tutto!
Ma non lasciarmi,
O mia Carmen.
Pensa al passato!
Noi ci siamo amati!
Ah, non lasciarmi, Carmen, non lasciarmi!

CARMEN

Mai Carmen cederà.
Libera è nata, libera morrà.

CORO (*nell'arena*)

Viva! Viva! La gara è bella!
Viva! Sulla sabbia insanguinata
Il toro, il toro si lancia!
Vedete! Vedete! Vedete!
Il toro molestato s'excita.
Si slancia furente!
Vedete! Colpito proprio al cuore!
Vedete! Vedete! Vedete!
Vittoria!

(*Sei coristi attraversano la scena infilandosi i cappotti.*)

CORISTI

Dato che non ci pagate l'ora di straordinario,
noi ce ne andiamo: finite pure senza di noi!

(*Udendo le grida di vittoria Carmen si è la-
sciata sfuggire un «Ah!» di orgoglio e di
gioia. Fa un passo verso l'arena.*)

DON JOSE (*sbarrandole il passo*)
Dove te ne vai?...
Dove te ne vai?...
Dove te ne vai?...

LIBRETTO

CARMEN
Laisse-moi.

DON JOSÉ
Cet homme qu'on acclame
C'est ton nouvel amant!

CARMEN (*voulant passer*)
Laisse-moi... Laisse-moi...

DON JOSÉ
Sur mon âme,
Tu ne passeras pas,
Carmen, c'est moi que tu suivras!
(*parlé*)
Si je te vois encore une fois dans la loge
avec Sidney, je t'étripe!

CARMEN
Laisse moi Don José!... Je ne te suivrai pas.
(*parlé*)
D'ailleurs j'en profite pour te dire que Sidney et moi, on a décidé de partir ensemble.
Demain, je demande le divorce.

DON JOSÉ
Tu vas le retrouver, dis..., dis, tu l'aimes donc? ce vieux pédé?

CARMEN
Je l'aime,
Je l'aime, et devant la mort même,
Je répéterai que je l'aime.

CHIEUR (*dans les arènes*)
Viva! Viva! La course est belle!
Viva! Sur le sable sanglant
Le taureau, le taureau s'élance
Voyez, voyez, voyez, voyez
Le taureau qu'on harcèle
En bondissant s'élance, voyez!

DON JOSÉ
Ainsi le salut de mon âme,
Je l'aurai perdu pour que toi,
Pour que tu t'en ailles, infâme!
Entre ses bras, rire de moi.
Non, par le sang, tu n'iras pas.
Carmen, c'est moi que tu suivras!

CARMEN
Lasciami stare.

DON JOSÉ
Quell'uomo che stanno acclamando,
È lui il tuo nuovo amante!

CARMEN (*cercando di passare*)
Lasciami stare... Lasciami stare...

DON JOSÉ
In fede mia,
Tu non passerai,
Carmen, verrai con me!
(*parlato*)
Se ti vedo ancora una volta in camerino con Sidney, ti sbudello!

CARMEN
Lasciami stare, Don José!... Non ti seguirò.
(*parlato*)
D'altronde ne approfitto per dirti che Sidney e io abbiamo deciso di partire insieme.
Domani chiedo il divorzio.

DON JOSÉ
Va' pure a raggiungerlo; di'..., dimmi, allora lo ami? quella vecchia checca?

CARMEN
Io l'amo,
L'amo, e persino di fronte alla morte,
Ripeterò che l'amo.

CORO (*nell'arena*)
Viva! Viva! La gara è bella!
Viva! Sulla sabbia insanguinata
Il toro, il toro si lancia!
Vedete! Vedete! Vedete! Vedete!
Il toro molestato s'eccita,
Si slancia furente! Vedete!

DON JOSÉ
E così io avrei perduto la mia anima,
Perché tu ti getti, infame,
Tra le sue braccia a ridere di me?
No, giuro che non lo farai.
Carmen, è me che seguirai!

ATTO I

CARMEN (*chanté*)

Non! Non! Jamais! Je me casse!
Tu peux même garder la chienne,
Le lave-vaisselle la télé et la chaîne
[sté-ré-o...

CARMEN (*cantato*)

No! No! Mai! Hai rotto!
Ti puoi pure tenere la cagna.
La lavastoviglie, la televisione e lo ste-re-o...

DON JOSÉ

Je suis las de te menacer.

DON JOSÉ

Sono stanco di minacciare.

CARMEN

Eh bien! Frappe-moi donc ou laisse-moi passer.

CARMEN

Su! Colpiscimi o lasciami passare.

CIEUR (*dans l'arène*)

Victoire!

CORO (*nell'arena*)

Vittoria!

DON JOSÉ

Pour la dernière fois, démon,
Veux-tu me suivre?...

DON JOSÉ

Per l'ultima volta, demonio,
Vieni via con me?...

CARMEN

Non! Non!
Cette bague autrefois tu me l'avais donnée.
Tiens! (*Elle la jette à la volée.*)

CARMEN

No, no!
Questo anello... me l'avevi donato tu.
Tieni! (*Lo getta in aria.*)

(*parlé*)

A propos, je l'ai fait expertiser, la bague, el-
le vaut pas un clou!
Ah tu m'as bien en salaud! Une bague en or
plaqué! C'est du toc, comme toi!...

(*parlato*)

A proposito, ho fatto fare una perizia sul
tuo anello, non vale niente!
Ah, me l'hai proprio fatta, carogna! Un anel-
lo placcato in oro! È paccottiglia, come te!...

DON JOSÉ

(*le poignard à la main, s'avancant sur Carmen*)
Eh bien damnée...
(*Carmen recule... Don José la poursuit...*)

DON JOSÉ

(*col pugnale in mano, avanzando verso Carmen*)
All'inferno, maledetta...
(*Carmen indietreggia... Don José la insegue...*)

CIEUR (*dans les arènes*)

Toréador, en garde, toréador, toréador,
Et songe bien, oui songe, en combattant
Qu'un œil noir te regarde
Et que l'amour t'attend
Toréador, l'amour t'attend.

CORO (*nell'arena*)

Torcadore, in guardia, toreador, toreador,
Non dimenticare mentre combatti
Che occhi neri ti guardano
E che l'amore t'aspetta
Toreador, l'amore t'aspetta.

(*Don José a frappé Carmen. Elle tombe morte... La foule sort du cirque. Derrière Escamillo et sa quadrille. Dans la foule, Car- lito et ses deux acolytes, en habits de tore- ros façon clown.*)

(*Don José ha colpito Carmen... Lei cade morta... La folla esce dall'arena dietro a Escamillo e alla quadriglia. Nella folla, Car- lito e i due suoi accoliti, vestiti da clown- toreri.*)

DON JOSÉ

Vous pouvez m'arrêter. C'est moi qui l'ai tuée.
Ah! Carmen! Ma Carmen adorée!

DON JOSÉ

Potete arrestarmi. L'ho uccisa io.
Ah, Carmen, mia Carmen adorata!

LIBRETTO

RÉGISSEUR

(entrant affolé sur scène)

Appelez le SAMU, appelez les pompiers, appelez la police. C'est qu'on l'a tuée pour de bon!

CHIEF D'ORCHESTRE

Avec tout ça, j'ai raté mon train!

DIRETTORE DI SCENA

(entrando sconvolto in scena)

Chiamate la guardia medica, i pompieri, la polizia. L'ha uccisa davvero!

DIRETTORE D'ORCHESTRA

È così che ho perso il treno!

SCÈNE 2 - La Mort de Don José

(Sur l'Adagio, Escamillo parle.)

ESCAMILLO

L'enfoiré, j'en étais sûr! Il l'a embrochée pour de bon!

(Il s'avance, menaçant, l'épée à la main.)

DON JOSÉ

Je l'ai tuée parce que j'en avais marre

[d'être cocu.

ESCAMILLO

(tirant son épée et sa muleta)

Tu n'es qu'une sombre ordure

Double d'un assassin

Pour toi c'est *No future*

Tu mourras de ma main.

RÉGISSEUR

Qui c'est ça c'est bien le moment de faire des vers!...

ESCAMILLO

Toi, tu la fermes régisseur de mes deux!

Tu ne vois donc pas qu'on est dans *Carmen* 2!

RÉGISSEUR

Carmen 2?...

ESCAMILLO

(avançant à nouveau vers Don José)

Et oui imbécile, la suite de *Carmen*!...

Fini le théâtre, maintenant c'est la vie

Qu'on joue, et pour Luciano, la mort!...

Mais puisqu'on crime lâche

Perpétré sur *Carmen*

N'est pas digne je sache

De notre race humaine,

Je te tuerai José,

Homme aux pulsions bestiales,

SCENA 2 - La morte di Don José

(Sull'Adagio, Escamillo parla.)

ESCAMILLO

Quello stronzo, ne ero sicuro! L'ha infilzata davvero!

(Avanza minaccioso, brandendo la spada.)

DON JOSÉ

L'ho uccisa perché ero stufo

[di essere cornuto.

ESCAMILLO

(prendendo la spada e la muleta)

Non sei altro che un'orrida spazzatura

Oltre che un assassino vero e proprio

Per te è *No future*

Morirai per mano mia.

DIRETTORE DI SCENA

Sì, è proprio il momento giusto per recitare poesie!...

ESCAMILLO

Vuoi star zitto, direttore dei miei...!

Non vedi che siamo in *Carmen* 2!

DIRETTORE DI SCENA

Carmen 2?...

ESCAMILLO

(avançando di nuovo verso Don José)

Eh sì, imbecille, il seguito di *Carmen*!...

Finito il teatro, adesso è la vita

Che si recita, e per Luciano, la morte!...

Ma poiché il tuo vile crimine

Perpetrato su *Carmen*

Non è degno, ch'io sappia,

Della nostra razza umana,

Ti ucciderò José,

Uomo dalla pulsione bestiale,

ATTO I

D'un profond coup d'épée,
Dans ton épine dorsale,
D'un profond coup d'épée,
Comme à un animal.

Ainsi tu vas mourir
Non pas comme meurent les hommes
Non, je vais t'esbaudir
Comme une bête de somme!...

(Il commence à toréer Don José sur l'Adagio Toréador de l'Ouverture.)

Don José, pris au jeu, se comporte comme un taureau.

Escamillo plante son épée dans le dos de Don José, qui tombe à genoux.

La cuadrilla l'affole en faisant tourner les capes, puis Don José s'écroule sur le côté, raide mort, les pattes en l'air.

On lui coupe les deux oreilles, et Escamillo fait un tour d'honneur les deux oreilles sanglantes de Don José à la main. Pluie de fleurs de gourdes, de chapeaux...

Con un profondo colpo di spada,
Nella spina dorsale.
Con un profondo colpo di spada,
Come un animale.

Così tu morirai
Non come muoiono gli uomini
No! Ti ammazzerò
Come una bestia da soma!...

(Comincia a toréare intorno a Don José sull'Adagio di Toréador dell'Ouverture.)

Don José, coinvolto dal gioco, si comporta come un toro.

Escamillo pianta la spada nella schiena di Don José, che cade in ginocchio.

La quadriglia lo circonda facendo volteggiare le cappe, poi Don José cade di lato, morto stecchito, con le gambe per aria.

Gli tagliano le orecchie ed Escamillo fa il giro d'onore con le due orecchie sanguinanti di Don José in mano. Pioggia di fiori di zucca, di cappelli...

SCÈNE 3 - Entrée de la Cadillac

Entrée fracassante sur scène d'une Cadillac décapotable rose qui défonce le mur en brique du théâtre côté cour... Au volant le célèbre écrivain Eminwouay, complètement saoul; à ses côtés une belle brune à mantille.

À l'arrière, le Professeur Bornard tenant dans ses bras Eva Gardiner.

RÉCISSEUR

Ben, il ne manquait plus que ça; on me démolit mon théâtre maintenant!...

PROFESSEUR BORNARD

(apercevant les cadavres de Carmen et de Don José)

God dammit! What's that?

EVA GARDINER

Oh disgusting, I can't stand it (à Eminwouay)
Ernesto, ple-e-e-ease! Take me away from here.

SCENA 3 - Irruzione della Cadillac

Irruzione fragorosa in scena di una Cadillac decapottabile rosa che sfonda il muro di mattoni del teatro sul lato destro. Al volante il celebre scrittore Eminwouay, completamente ubriaco; al suo fianco una bella bruna con una mantiglia.

Sul sedile posteriore il Professor Bornard, che tiene fra le braccia Eva Gardiner.

DIRETTORE DI SCENA

Beh, ci mancava solo più questa; mi demoliscono anche il teatro adesso!...

PROFESSOR BORNARD

(accorgendosi dei cadaveri di Carmen e Don José)

God dammit! What's that?

EVA GARDINER

Oh disgusting, I can't stand it (a Eminwouay)
Ernesto, ple-e-e-ease! Take me away from here.

VIEILLE CARMEN

Eminwouay, en personne? Le grand Ernesto!... Quelle surprise! Je vous croyais aux arènes?...

ERNESTO EMINWOUAY

On y allait, belle Carmen, mais je suis tellement saoul qu'en essayant de me garer j'ai défoncé le théâtre!... J'aurai dû laisser le volant au professeur Bornard, mais il était si occupé à peloter Eva Gardiner...

(sentencieux, une bouteille de whisky à la main)

My dearest Eva Gardiner! That's Spain, c'est ça l'Espagne, le sable et le sang, le soleil et la lune, le rouge et le noir...

ESCAMILLO

(à la Guardia Civil qui vient l'arrêter)

Vous pouvez m'arrêter, c'est moi qui l'ai tué!

ERNESTO EMINWOUAY

(descendant de la voiture et embrassant Escamillo)

Sidney! Le meilleur Escamillo de sa génération, mon compagnon, mon frère de Bodegas, qu'as-tu donc fait?

ESCAMILLO

Eminwouay *hermano querido*, toi qui conrais si bien l'Espagne, j'ai dit 'Adieu aux armes'!

(à la foule)

Adieu aux arènes, adieu aux vivas! J'ai vengé Carmen, je vais maintenant croupir au fond d'un cachot!

CARLITO

Madame Eva Gardiner, quelle émotion de vous voir, vous êtes encore plus belle que dans l'*Adieu aux armes*!

EVA GARDINER

Ernesto! Fais quelque chose! Ce nain n'arrête pas de me peloter le cul!

ERNESTO EMINWOUAY

Ce n'est pas ton cul qu'il touche, c'est un monument historique!

VECCHIA CARMEN

Eminwouay in persona? Il grande Ernesto!... Che sorpresa! La credevo all'arena...

ERNESTO EMINWOUAY

Ci stavamo andando, mia bella Carmen, ma sono talmente ubriaco che cercando di parcheggioggiare ho sfondato il teatro!... Avrei dovuto lasciare il volante al professor Bornard ma era occupato a palpeggiare Eva Gardiner... *(sentenziando con una bottiglia di whisky in mano)*

My dearest Eva Gardiner! That's Spain, questa è la Spagna, la sabbia e il sangue, il sole e la luna, il rosso e il nero...

ESCAMILLO

(alla Guardia Civil che viene ad arrestarlo)
Potete arrestarmi, l'ho ucciso io!

ERNESTO EMINWOUAY

(scendendo dalla macchina e abbracciando Escamillo)

Sidney! Il miglior Escamillo della sua generazione, il mio compagno, il mio fratello di Bodegas, che cosa hai fatto?

ESCAMILLO

Eminwouay, *hermano querido*, tu che conosci così bene la Spagna, ho detto 'Addio alle armi'!

(alla folla)

Addio all'arena, addio agli evviva! Ho vendicato Carmen, marcirò ora nel fondo di una galera!

CARLITO

Signora Eva Gardiner, che emozione nel vederla, è ancora più bella che in *Addio alle Armi*!

EVA GARDINER

Ernesto! Fa' qualcosa: questo nano continua a palpeggiarmi il sedere!

ERNESTO EMINWOUAY

Non è il tuo sedere che tocca, è un monumento storico!

ATTO I

PROFESSEUR BORNARD

(qui, entre-temps, est descendu de la voiture et examine les corps)

Je crois que je peux faire quelque chose.
Emportez vite ces deux cadavres à l'hôpital.
En voiture Ernesto, il n'y a pas une minute à perdre.

ERNESTO EMINWOUAY *(saoul)*

Adieu vaillant matador, c'est toi qui mérites
le prix Nobel, le prix de l'honneur du courage
(il grimpe en titubant dans la voiture tandis qu'en fond de scène, à cour, on charge les deux cadavres dans une ambulance).

ESCAMILLO *(à la foule)*

Adieu peuple aimé!

CHOEUR

Vivat! Vivat!

Escamillo ne nous quitte pas!

ESCAMILLO

Votre vœu, je peux vous le rendre,

Amis amis, je dois partir là-bas,

Dans la prison-on-on, où j'veis

[me morfondre,

Sur la paille, sur la paille, au milieu des rats.

Le cirque est plein, c'est jour de fête,

Le cirque est plein du haut en bas,

Escamillo comme une bête

Ne se battra plus, le pov' que contr' les rats.

Je m'en vais tout blanc de rage

Au fond d'un cachot de malheur

Adieu la fête du courage!

Adieu la fête des gens de cœur!

(à la Guardia Civil)

Allons les gardes, allons partons. Ah!

Toréador en garde, toréador, toréador,

Et songe bien, oui songe, en t'en allant,

Qu'un œil noir te regarde

Et que l'cachot t'attend:

Toréador l'cachot, l'cachot t'attend!

Tous

Toréador en garde, toréador, toréador

Et songe bien, oui songe, en t'en allant,

Qu'un œil noir te regarde

Et que l'cachot t'attend:

Toréador l'cachot, l'cachot t'attend!

PROFESSOR BORNARD

(che nel frattempo è sceso dalla macchina e esamina i corpi)

Credo di poter fare qualcosa. Portate subito
questi due cadaveri all'ospedale. Sali in
macchina, Ernesto, non c'è un minuto da
perdere.

ERNESTO EMINWOUAY *(ubriaco)*

Addio coraggioso torero, tu meriti il premio
Nobel, il premio d'onore al coraggio *(sale titubante sulla macchina mentre sul fondo della scena caricano i due cadaveri su un'ambulanza).*

ESCAMILLO *(alla folla)*

Addio o mio popolo amato!

CORO

Evviva. Evviva!

Escamillo non ci lasciare!

ESCAMILLO

Il vostro omaggio, posso restituirvelo,

Amici, amici, devo andare laggiù.

Nella prigione-one-one, dove andrò

[ad innalzarli inirmi.

Sulla paglia, sulla paglia, in mezzo ai topi.

Il circo è pieno, è un giorno di festa,

Il circo è pieno dall'alto in basso,

Escamillo come una bestia

Si batterà solo più contro i topi, poveretto!

Me ne vado, livido di rabbia

Nel fondo di una cella di disgrazia

Addio alla festa del coraggio!

Addio alla festa delle persone valorose!

(alla Guardia Civil)

Andiamo, guardie, andiamo, partiamo. Ah!

Toreador in guardia, toreador, toreador.

Non dimenticare, mentre te ne vai,

Che occhi neri ti guardano.

E che la cella ti aspetta:

Toreador, la cella ti aspetta, la cella ti aspetta!

TUTTI

Toreador in guardia, toreador, toreador

Non dimenticare, mentre te ne vai

Che occhi neri ti guardano

E che la cella ti aspetta:

Toreador la cella ti aspetta, la cella ti aspetta!

EVA GARDINER
L'eachot.

EVA GARDINER
La cella.

ESCAMILLO
L'eachot.

ESCAMILLO
La cella.

LA BRUNE
L'eachot.

LA BRUNE
La cella.

ESCAMILLO
L'eachot.

ESCAMILLO
La cella.

CARLETO
L'eachot.

CARLETO
La cella.

ESCAMILLO
L'eachot.

ESCAMILLO
La cella.

TOUT S
Toréador, toréador
L'eachot l'attend.

TUTTI
Toreador, torcador
La cella ti aspetta.

*La Guardia Civil emmène Escamillo.
L'ambulance emmène les corps de Carmen
et de Don José.
La Cadillac emmène Bornard et Eminwouay.*

*La Guardia Civil porta via Escamillo.
L'ambulanza porta via i corpi di Carmen e
di Don José.
La Cadillac porta via Bornard e Eminwouay.*

RÉGISSEUR (*frappant dans les mains*)
Allons les vieux, on se réveille!...
La représentation est terminée!
On rentre à la maison!...
(*Il regarde le mur effondré.*)
Et qui est-ce qui va financer les réparations
hein?...
Je crois que le théâtre, à Séville, c'est foutu!...

DIRETTORE DI SCENA (*battendo le mani*)
Su vecchietti, sveglia!...
La recita è finita!
Si torna a casa!...
(*Guarda il muro sfondato.*)
E chi pagherà i danni, eh?...
Credo che il teatro, a Siviglia, sia bell'e fi-
nito!

(*Le rideau se ferme. La scène suivante aura
lieu en avant-scène.*)

(*Cala il sipario. La scena seguente si svol-
gerà sul proscenio.*)

MEILLE CARMEN
T'avais qu'à me laisser danser!... Ça aurait
calmé les esprits et on aurait eu deux ca-
davres en moins sur les bras!... De toute fa-
çon, l'opéra c'est foutu...
Cachol!... Ça n'intéresse plus personne! Y'a
plus que les faits divers qui intéressent le
peuple!... Un bon assassinat comme aujour-
d'hui, avec des célébrités impliquées, ça va
faire les manchettes des journaux!...

VECCHIA CARMEN
Avevi solo da lasciarmi ballare!... Avrebbe
calmato le acque e avremmo due cadaveri
in meno tra le mani!... In ogni caso, l'opera
è fottuta!...
Cachol!... Non interessa più nessuno! Al per-
pelo interessano solo più le notizie di crona-
ca!... Un bell'assassinio come quello di oggi,
con delle celebrità coinvolte, uscirà a titolo
ni sui giornali!...





Michel Dussarrat, *Ballerina di flamenco-cabaret (Cristina)*, figurino per il nuovo allestimento di *Carmen 2, le retour* di Jérôme Savary prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001-2002.



Tav. XX



+

M.D

Michel Dussarrat, *Un'infermiera e Micacha*, figurino per il nuovo allestimento di *Carmen* 2, *le retour* di Jérôme Savary prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001-2002.

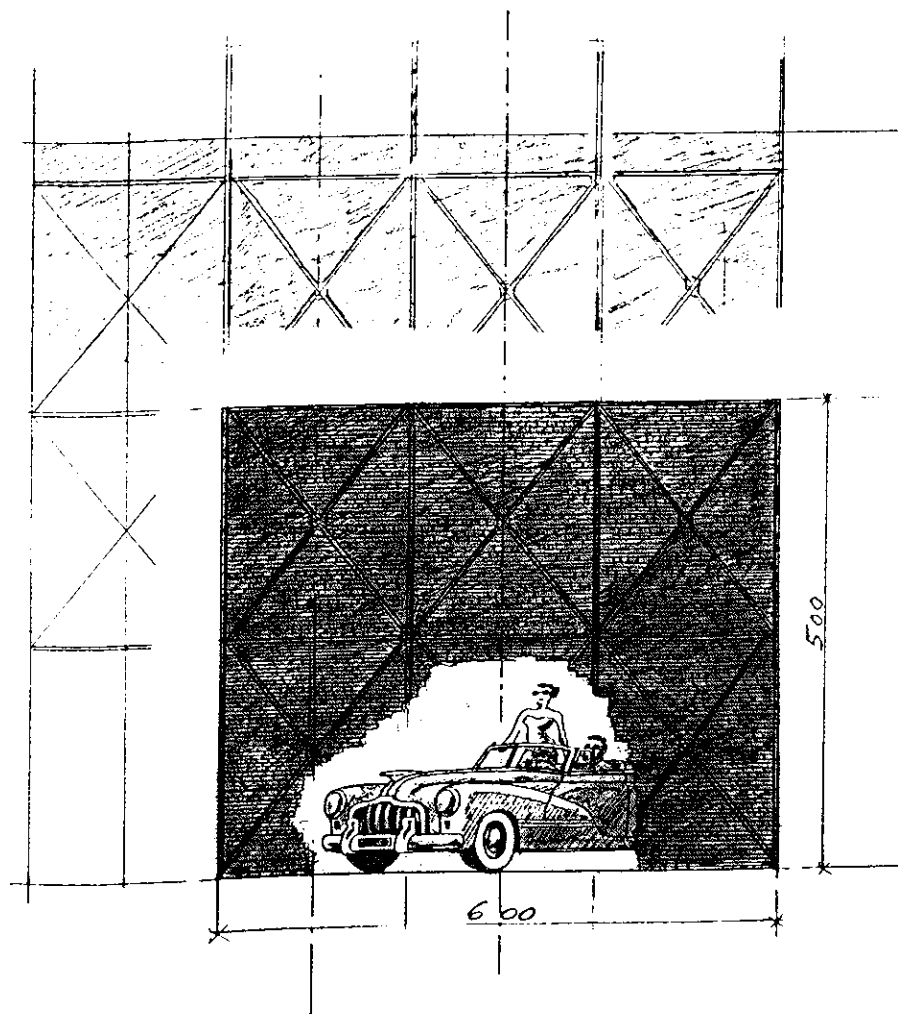


Michel Dussarrat, *Bruno e Pepe*, figurino per il nuovo allestimento di *Carmen 2, le retour* di Jérôme Savary prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001-2002.

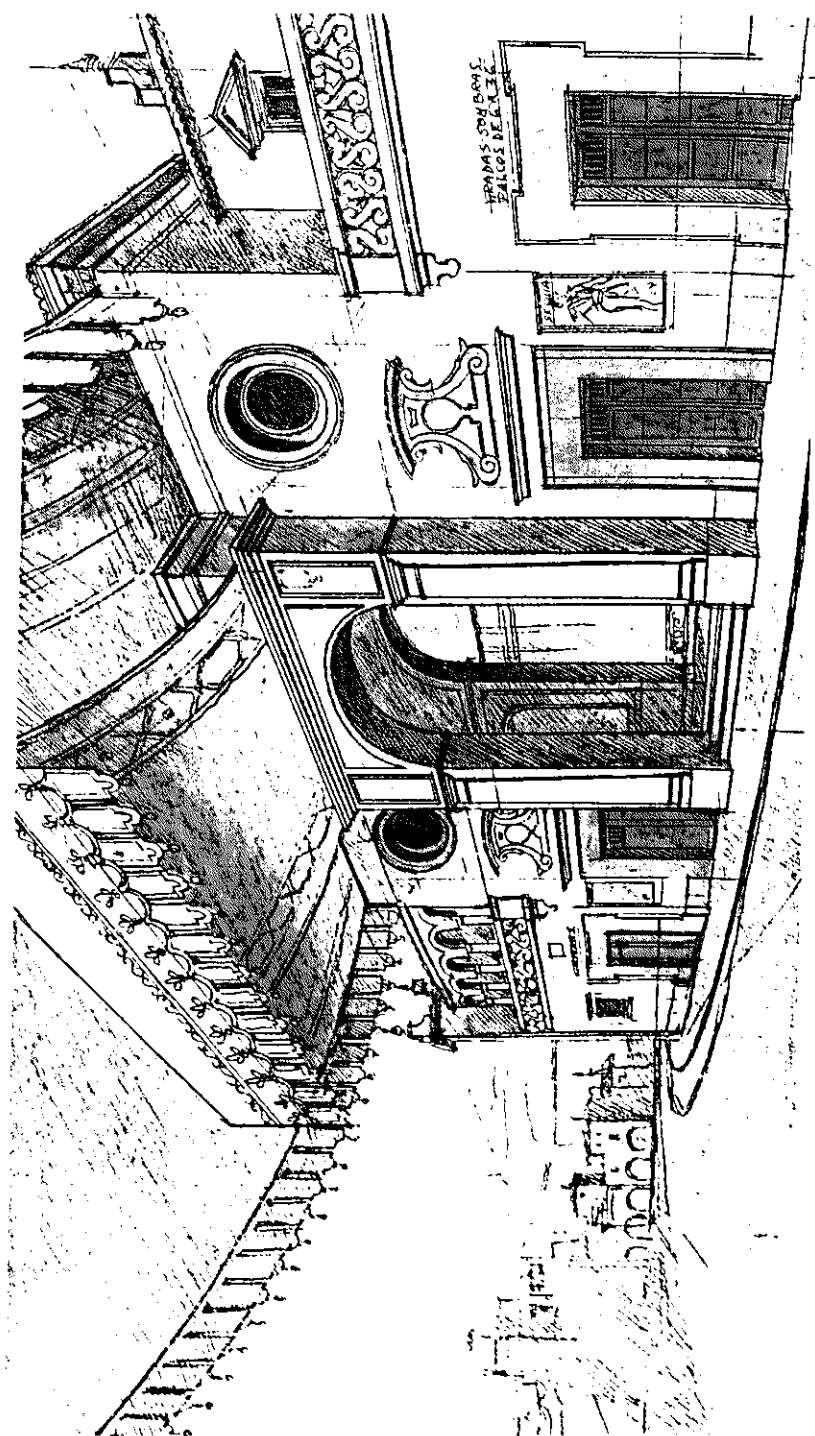


Michel Dussarrat. *Escamillo*, figurino per il nuovo allestimento di *Carmen 2: le retour* di Jérôme Savary prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001-2002.

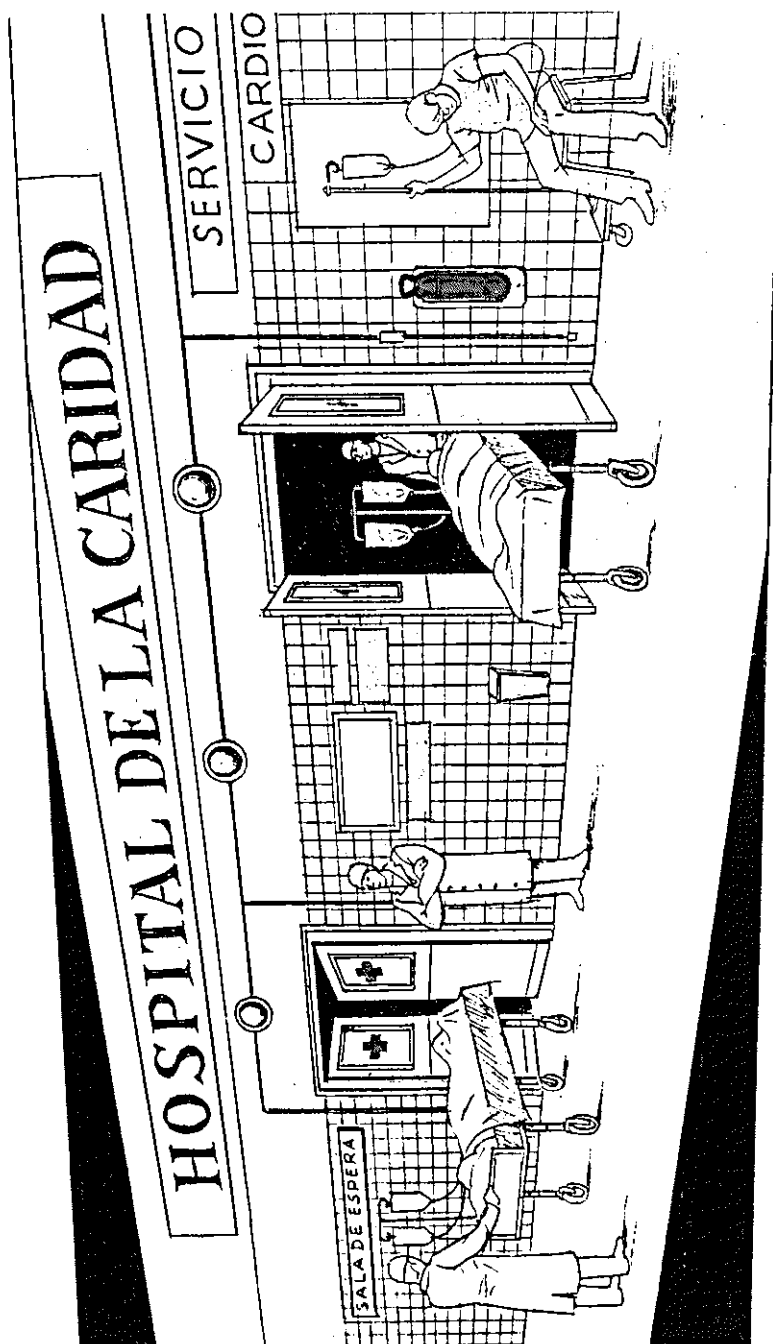
Tav. XXIII



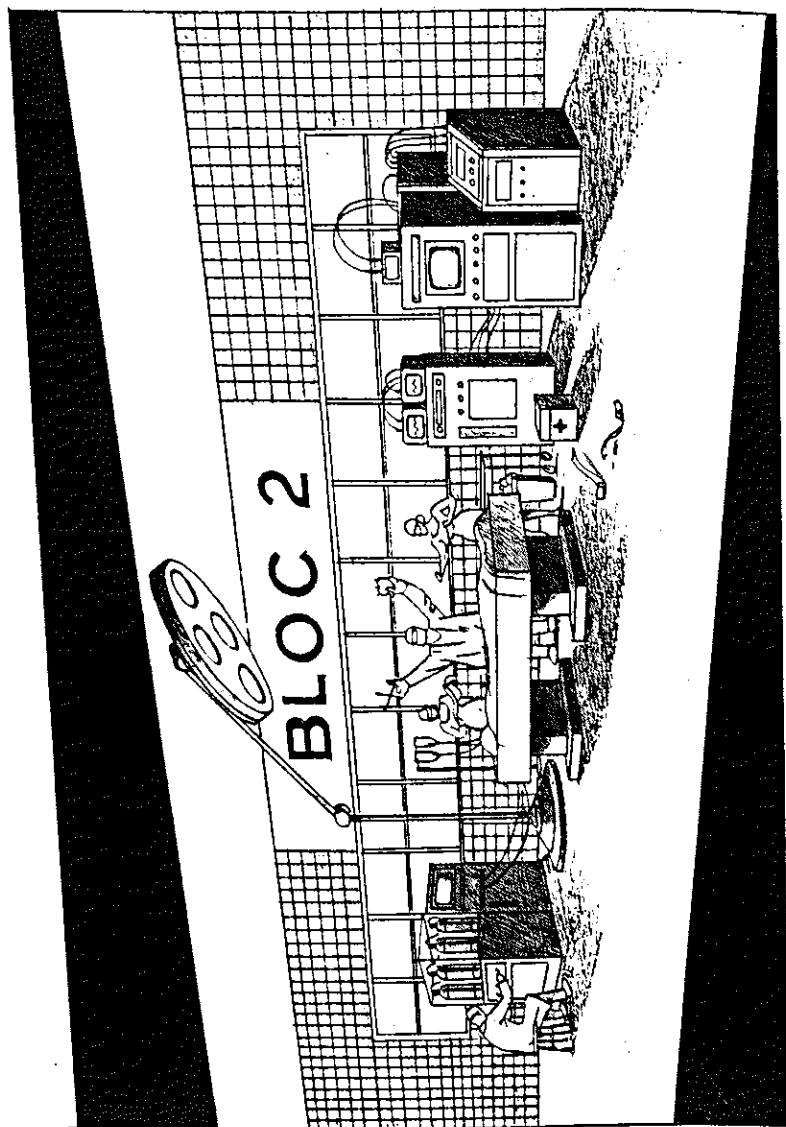
Michel Lebois, *La cadillac sfonda il muro del teatro*, bozzetto per il nuovo allestimento di *Carmen 2, le retour* di Jérôme Savary prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001-2002.

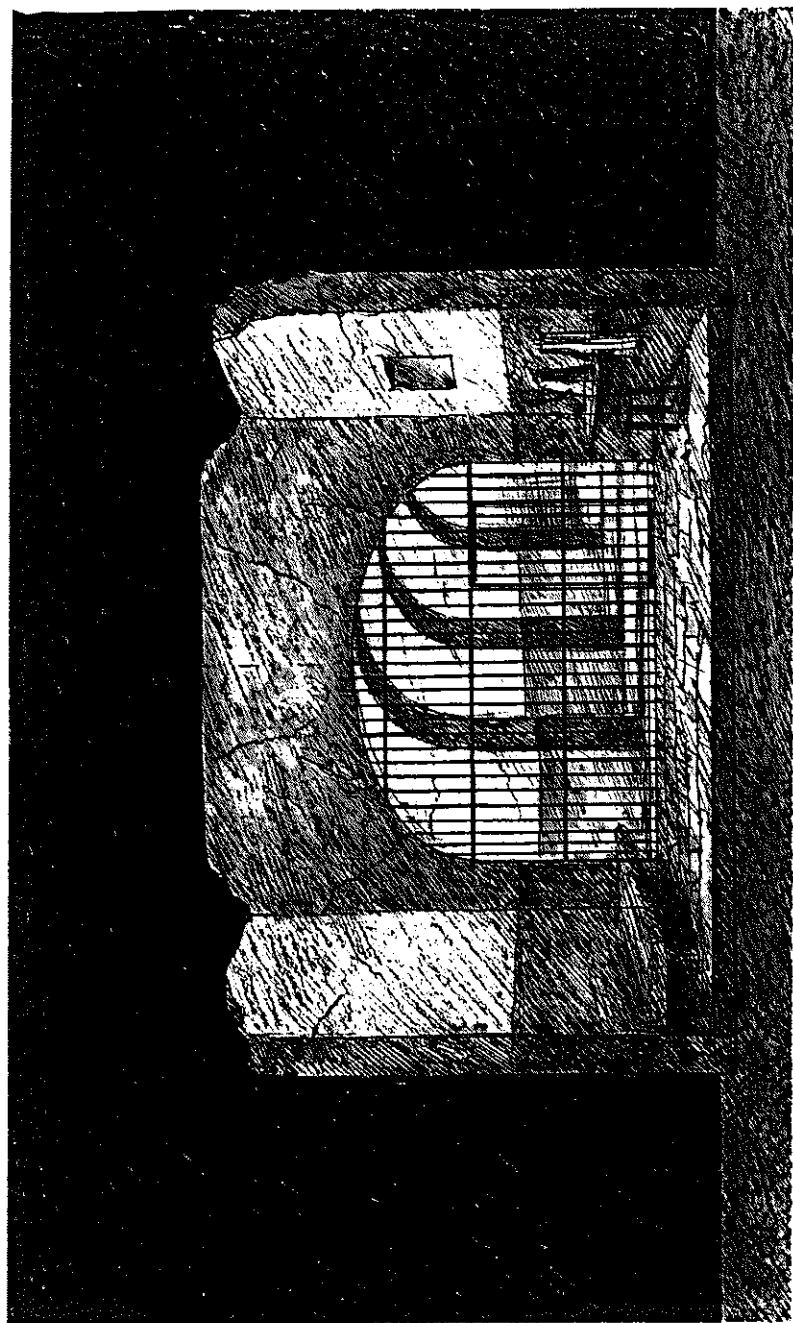


Michel Lebas. Di fronte all'arena di Stigilia: bozzetto per il nuovo allestimento di Carmen 2, le retour di Jerome Savary prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001/2002.

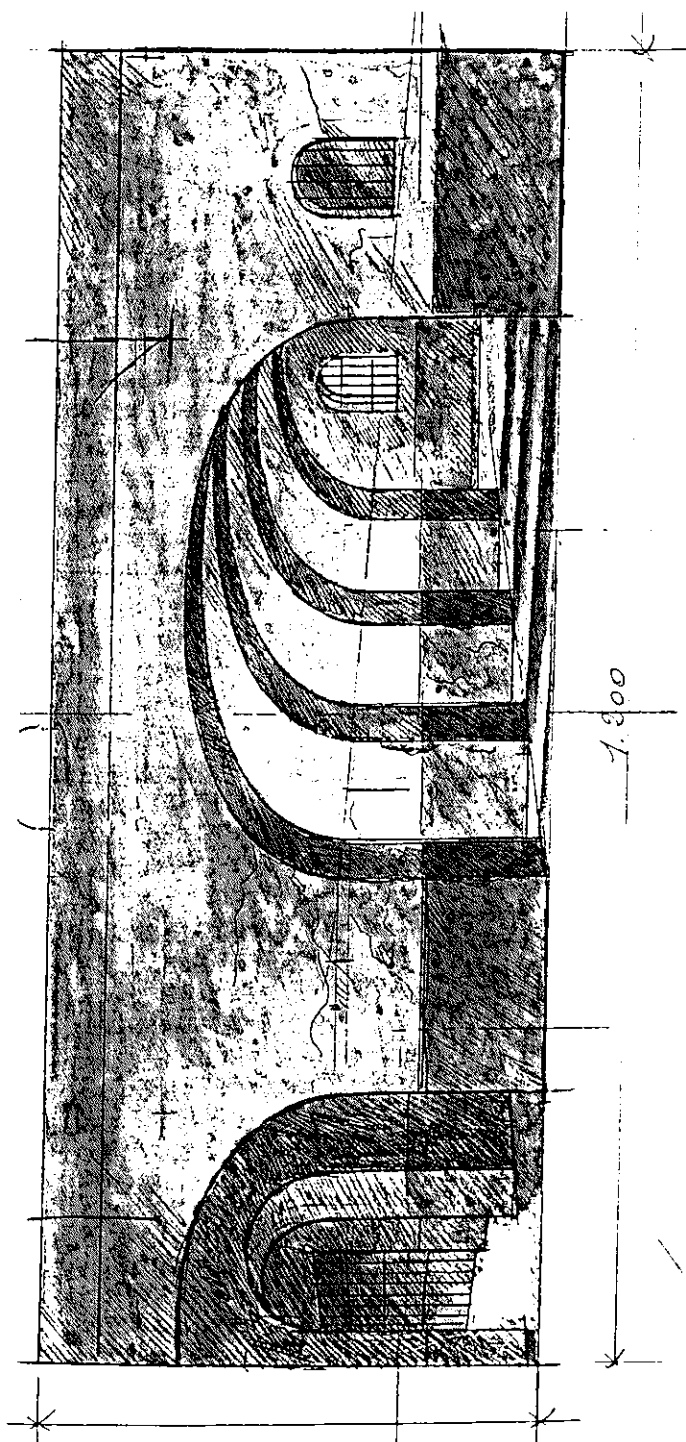


Michel Lebois, *Ospedale di Saviglija, Corridoio di Pronto Soccorso*, bozzetto per il nuovo allestimento di *Carmen 2*, le retour di Jérôme Savary, prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001-2002.

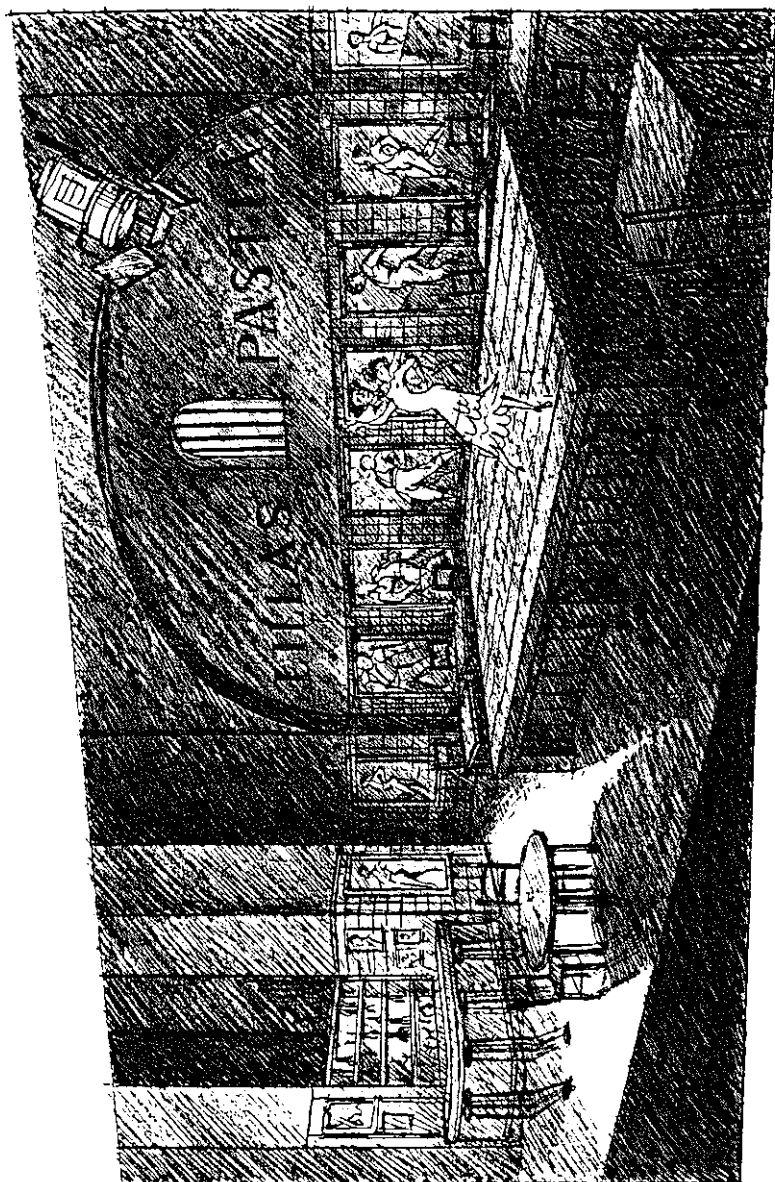




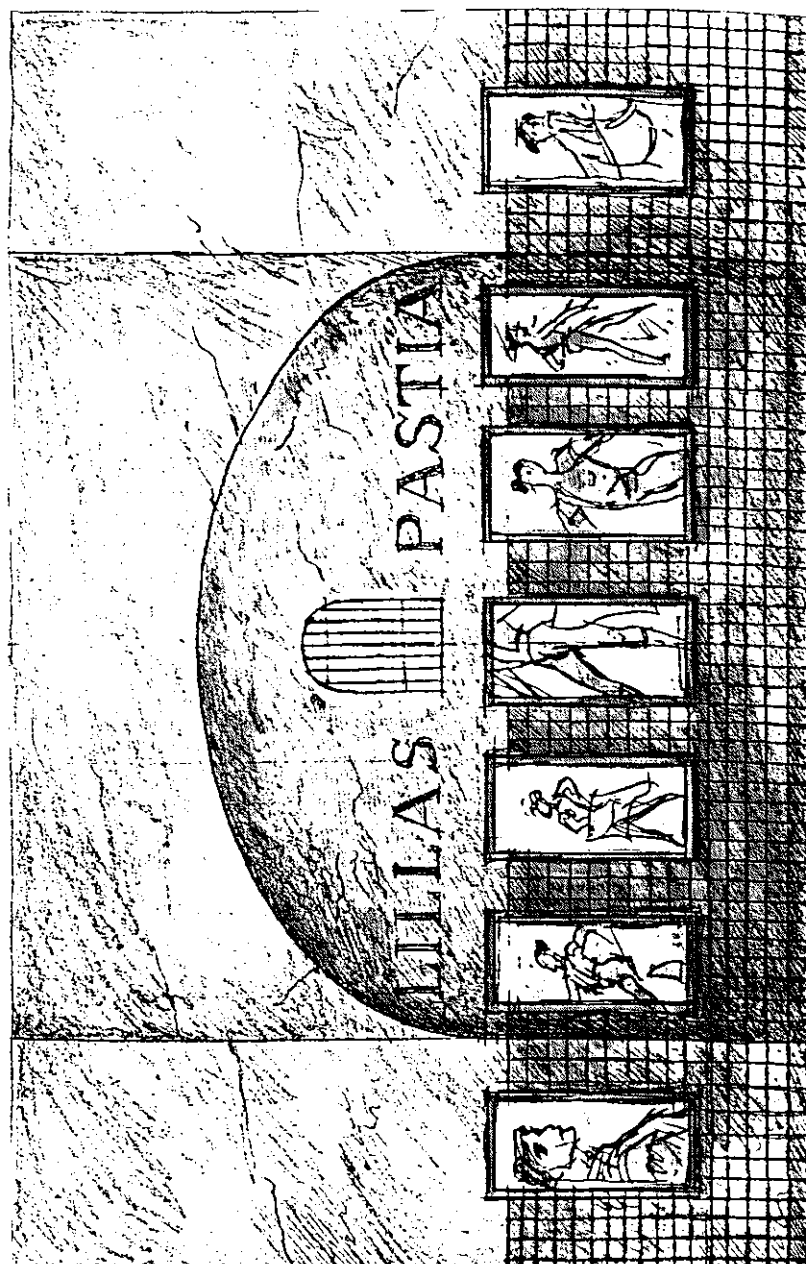
Michel Lebois, *Carmen* di Bizet. La cella di Escamillo, bozzetto per il nuovo allestimento di *Carmen* 2, le *retour* di Jérôme Savary, prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001/2002.



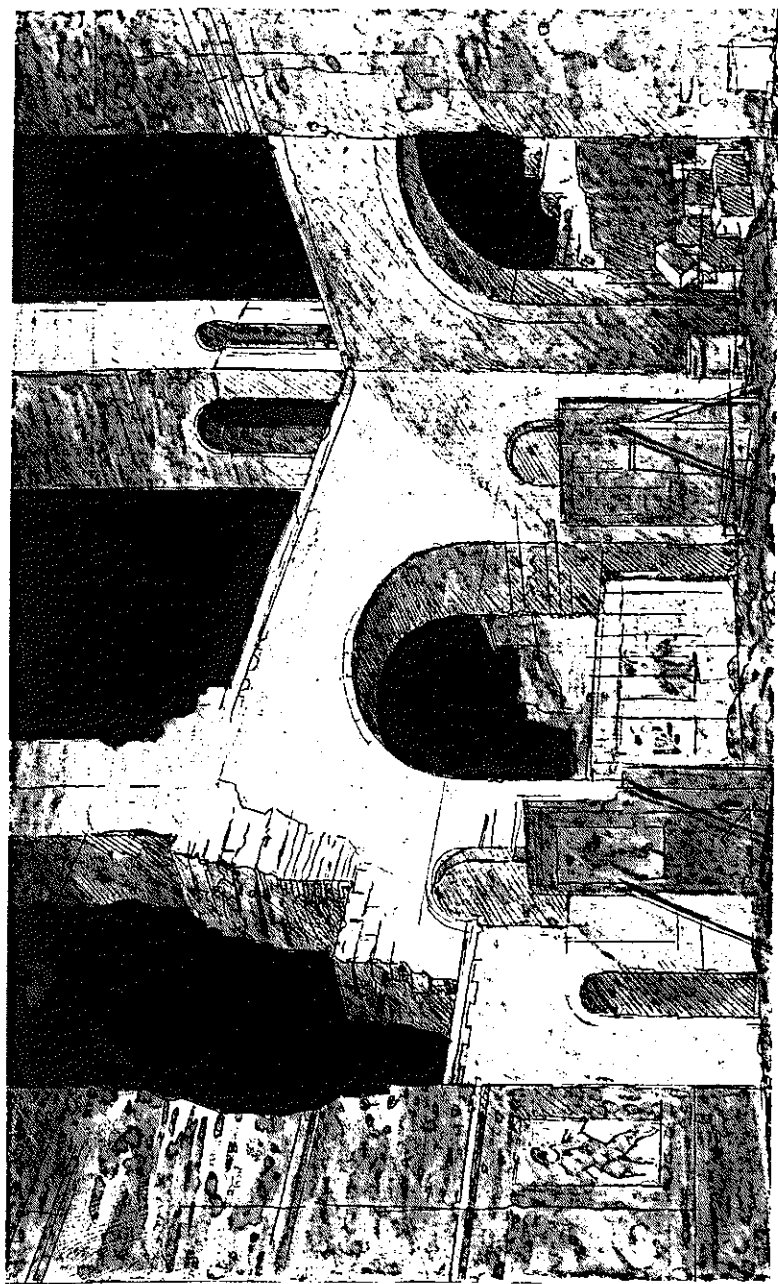
Michel Lebois, *Fondale dipinto su tela. Interno prigione, bozzetto per il nuovo allestimento di Carmen* 2, *le retour* di Georges Bizet, prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001/2002.

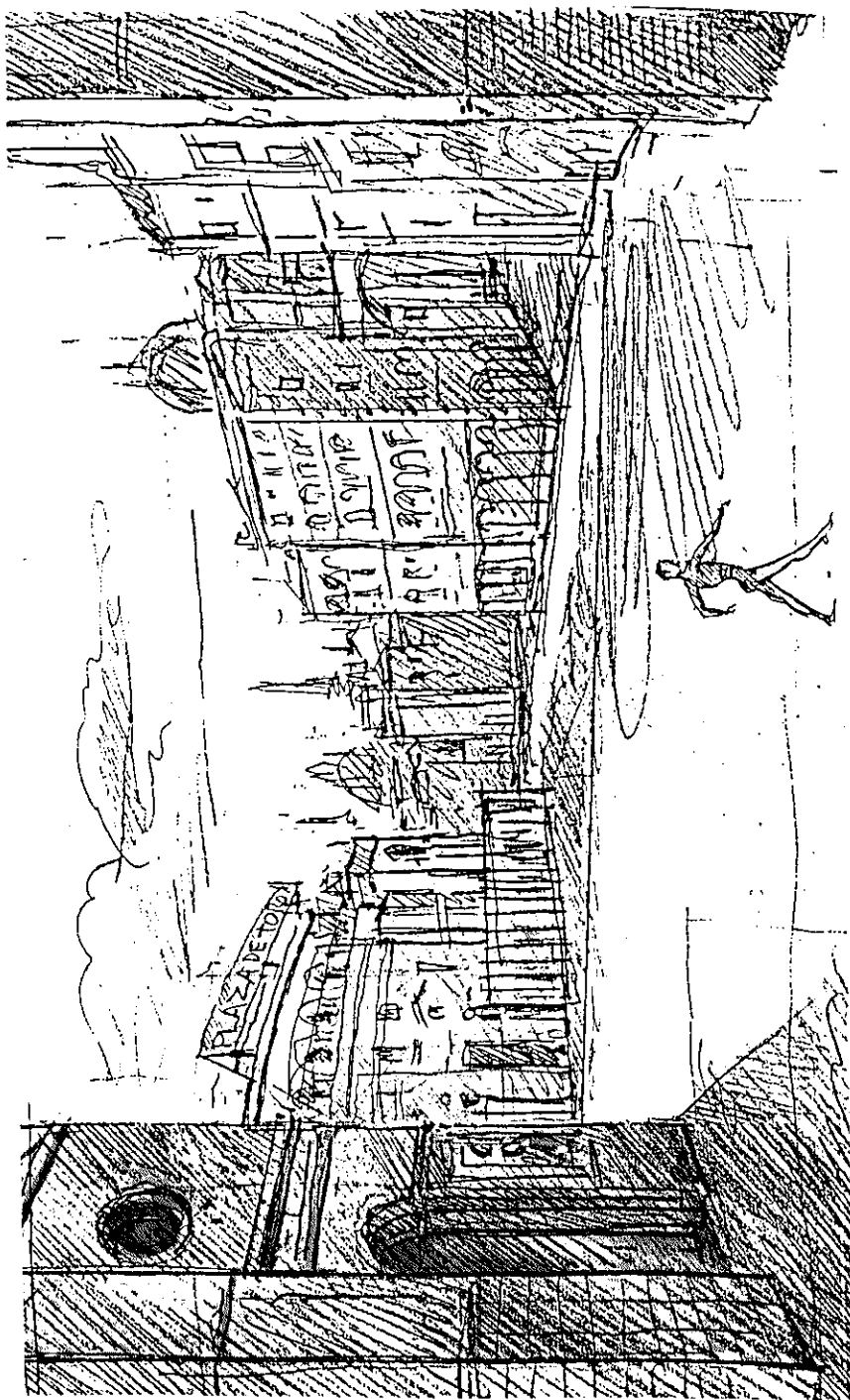


Michel Lelouis, *La taverna di Lilla-Pasta*, bozzetto per il nuovo allestimento di *Carmen* 2, *le retour* di Jérôme Savary prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001/2002.



Michel Lebois, *Fondale per la taverna di Lillas Pastia*, bozzetto per il nuovo allestimento di *Carmen* di le retour di Jérôme Savary, prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001-2002.





Michel Lebois. Di fronte all'arena di Siviglia, bozzetto per il nuovo allestimento di *Carmen*. 2. Je retour di Jerome Savary prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001/2002.

Mais un Opéra, avec des pantins qui simulent?... Ah de mon temps c'était différent... Le public y croyait... de mon temps.

(Elle soulève sa jupe.)

T'as vu mes jambes, Cacho, à quatre-vingts ans, ça fait encore la blague... tiens touche chéri, tu verras si c'est ferme!...

RÉGISSEUR

Laisse tomber tes jambes Carmen, et allons boire une manzanilla chez Pastucho!

J'en ai marre, je suis déprimé! J'ai envie de me saouler!... Allez, viens chérie.

VIEILLE CARMEN

(hurlant à l'oreille de son mari)

Paco!... Je vais boire un coup avec Cacho chez Pastucho. Toi tu ramènes la guitare à la maison et tu prépares le dîner!...

RÉGISSEUR

Pourquoi tu gueules comme ça!

VIEILLE CARMEN

Il est sourd! À force de se faire hurler dans les oreilles! Allez viens chéri, allons boire à la mort définitive de l'Opéra!... tout du moins à Séville...

Adieu l'Opéra!... Bonjour la vie!

Le guitariste Paco continue à jouer et chante une longue et déchirante phrase de flamenco.
•Auuuuuuuuuuuuuuuuuuuu la viiiiida,

Que pnnuuutaaaa viiiiida

Que esta viiiiidaaaaa!•

Ma un'Opera con dei burattini che fanno finta?... Ah, ai miei tempi era diverso... Il pubblico ci credeva... ai miei tempi.

(Alza la gonna.)

Hai visto che gambe, Cacho, a ottant'anni fanno ancora la loro figura... Ecco, tocca, caro, vedrai come sono sode!...

DIRETTORE DI SCENA

Lascia perdere le gambe Carmen e andiamoci a bere una *manzanilla* da Pastucho.

Sono stufo, sono depresso! Ho voglia di ubriacarmi! Su andiamo, cara.

VECCHIA CARMEN

(urlando all'orecchio del marito)

Paco!... Vado a bere un bicchiere con Cacho da Pastucho. Tu porta a casa la chitarra e prepara la cena!...

DIRETTORE DI SCENA

Perché gridi così?

VECCHIA CARMEN

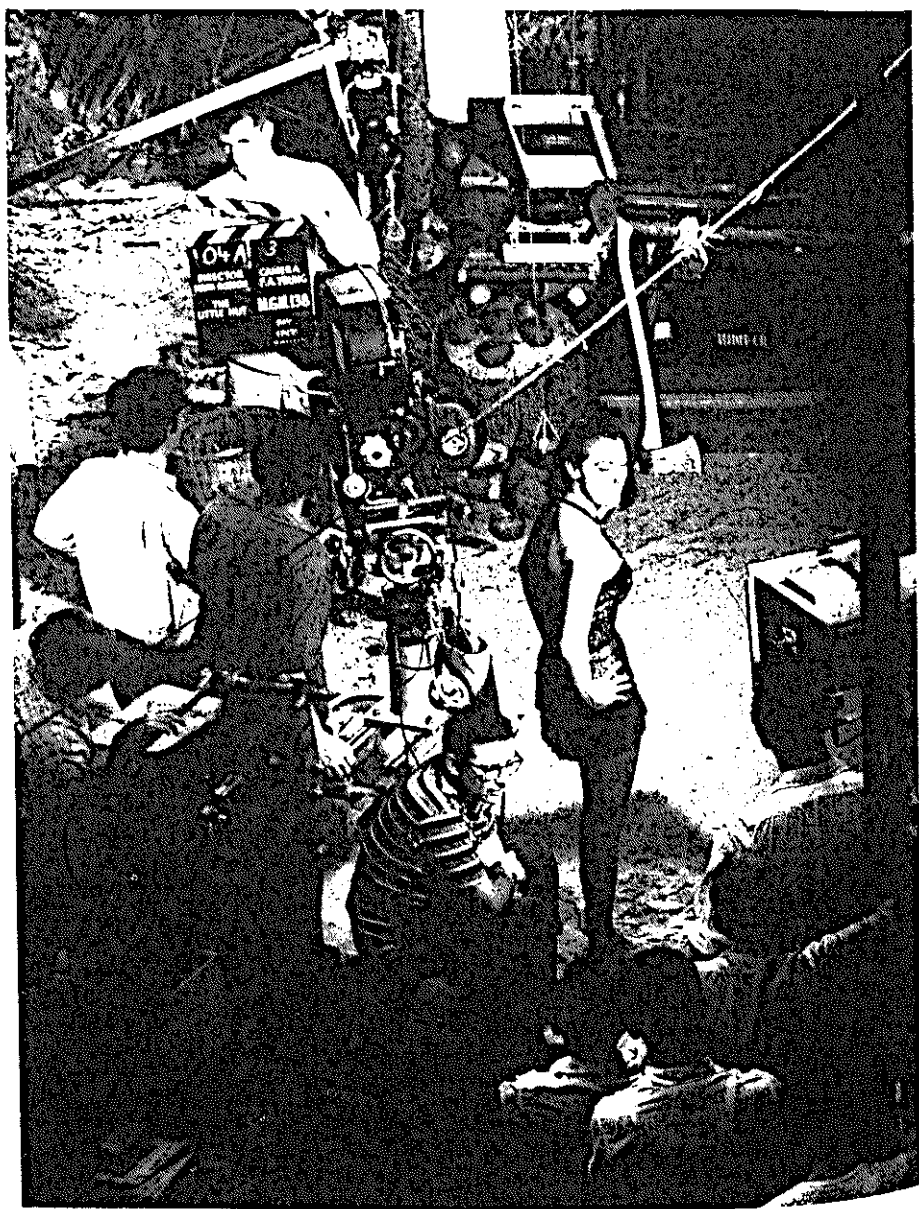
È sordo! A forza di farsi urlare nelle orecchie! Su vieni, caro, andiamo a bere alla morte definitiva dell'Opera! Perlomeno a Siviglia...

Addio all'Opera! Buongiorno alla vita!

Il chitarrista Paco continua a suonare e canta una lunga e straziante frase di flamenco.
•Auuuuuuuuuuuuuuuuuuuu la viiiiida,

Que pnnuuutaaaa viiiiida

Que esta viiiiidaaaaa!•



*Ava Gardner sul set a Cinecittà, fotografia di Tazio Secchiari, Roma, 1956. La celebre diva è evocata in *Carmen 2, le retour* con lo pseudonimo di Eva Gardiner, comparando nella scena terza del primo atto a bordo di una Cadillac che irrompe sul palcoscenico.*

ATTO II

ACTE II

SCÈNE 1 - À l'hôpital de Séville

INFIRMIER MORALES (*fumant un clope*)
 À la porte de la salle de garde
 Pour tuer le temps.
 On fume, on jase, l'on regarde
 Passer les patients.
 À l'hôpital
 Chacun passe.
 Chacun vient, chacun va.
 (*Passage d'un cadavre sur une civière.*)
 Drôles de gens, que ces gens-là!
 Drôles de gens, drôles de gens!

(*Entrée en catastrophe de Bornard courant derrière les civières de Carmen et de Don José.*)

PROFESSEUR BORNARD
 Poussez-vous! God damnit! Bande d'internes paresseux, branchez immédiatement les appareils, allons pressons! Tous au bloc! Et on écrase les cigarettes!...

INFIRMIER MORALES
 (*écrasant son clope nonchalamment*)
 Regardez donc cette petite
 Dans cette civière couchée
 Voyez, voyez, elle meurt, il faut faire vite.

CHŒUR
 A son secours il faut aller.

PROFESSEUR BORNARD (*enfilant ses gants*)
 Passez-moi l'bistouri-ii...

SCÈNE 2

Dans le bloc opératoire, sur l'Adagio Lent du Prélude, Bornard opère dans un silence ponctué de brefs commandements.

PROFESSEUR BORNARD
 Bistouri, ciseaux, pansements, pressions d'oxygène, valve...
 (*puis tendant le cœur de Don José, qui bat encore dans sa main*)

ATTO II

SCENA 1 - All'ospedale di Siviglia

INFIRMIERE MORALES (*fumando una sigaretta*)
 Alla porta della sala di guardia.
 Per ammazzare il tempo.
 Si fuma, si spettegola, si osservano
 Passare i pazienti.
 All'ospedale
 C'è chi passa.
 C'è chi viene, c'è chi va.
 (*Passaggio di un cadavere su una barella.*)
 Che strana gente, quella gente!
 Che strana gente, che strana gente!

(*Ingresso in fretta e furia di Bornard, che corre dietro alle barelle di Carmen e di Don José.*)

PROFESSOR BORNARD
 Sbrigatevi! God damnit! Banda di interni poltroni, accendete subito gli apparecchi, su in fretta! Tutti in sala operatoria! E spegnete le sigarette!...

INFIRMIERE MORALES
 (*spegnendo la sua sigaretta con nonchalance*)
 Guardate quindi questa fanciulla
 Sdraiata su questa barella
 Vedete, vedete, muore.
 [Bisogna fare in fretta.

CORO
 Bisogna andare in suo soccorso.

PROFESSOR BORNARD (*infilandosi i guanti*)
 Passatemi il bisturi-ii...

SCENA 2

Nella sala operatoria, sull'Adagio Lento del Préludio, Bornard opera in un silenzio punteggiato di brevi ordini.

PROFESSOR BORNARD
 Bisturi, forbici, medicazioni, pressione d'ossigeno, valvola...
 (*poi tendendo il cuore di Don José che ancora batte nella sua mano*)

Bon Dieu! Jamais vu ça, le cœur bat encore dans ma main! Extraordinaire, quelle vitalité ce Don José! Ma plus belle transplantation!...

(Il chante «My Heart Belongs to Daddy», éventuellement accompagné par les infirmiers.)

ERNESTO EMINWOULAY

(qui, dans un coin, boit son whisky à même le goulot)

Vous, Bornard, on peut dire que vous avez le cœur sur la main *(il rit en hoquetant)*.

PROFESSEUR BORNARD *(furieux, à Eminwoulay)*
Arrêtez de boire Ernesto, vous empestez le bloc opératoire; tenez, aidez-moi plutôt!

ERNESTO EMINWOULAY

Vous aider?... *By Heaven's sake!* Je suis complètement saoul!

PROFESSEUR BORNARD

Qu'importe! Je ne vous demande pas du mécanique, mais du psychologique!...

Approchez, asseyez-vous près du lit et prenez la main de Carmen. Le moment critique dans une transplantation, c'est le réveil!... Il le faut le plus rapide possible et le plus doux possible...

Essayez de ne pas roter quand elle ouvrira les yeux...

ERNESTO EMINWOULAY *(s'exécutant)*

Vous n'avez pas peur qu'elle ait un infarctus en voyant ma gueule de vieux pochard?...

PROFESSEUR BORNARD

Le monde entier connaît votre gueule, Ernesto: en voyant un prix Nobel de littérature à son chevet, elle se croira au Paradis... *(il s'active)*

Voilà, c'est presque fini... Mon Dieu, quelle belle opération, un cœur qui n'a cessé de battre, et qui maintenant, irrigue un autre corps... Quand elle saura, la belle Carmen, que Don José l'a sauvée après l'avoir tuée...

ERNESTO EMINWOULAY

Bornard! Vous êtes extraordinaire, je sens déjà sa main qui revit et son pouls qui bat!...

Buon Dio! Mai visto una cosa simile, il cuore batte ancora nella mia mano! Straordinario, che vitalità questo Don José! Il mio più bel trapianto!...

(Canta «My Heart Belongs to Daddy», se è il caso accompagnato dagli infermieri.)

ERNESTO EMINWOULAY

(che in un angolo, beve il suo whisky a collo di bottiglia)

Bornard, di Lei si può ben dire che ha il cuore in mano *(ride singhiozzando)*.

PROFESSOR BORNARD *(furioso, a Eminwoulay)*
Basta bere, Ernesto, impesti la sala operatoria; su, mi aiuti piuttosto!

ERNESTO EMINWOULAY

Aiutarla? ... *By heaven sake!* Sono completamente sbronzato!

PROFESSOR BORNARD

Che importa! Non le chiedo un aiuto specialistico, ma psicologico!...

Si avvicini, si sieda vicino al letto e prenda la mano di Carmen. Il momento critico di un trapianto è il risveglio!... Deve essere il più rapido e il più dolce possibile...

Cerchi di non ruttare quando aprirà gli occhi...

ERNESTO EMINWOULAY *(ubbidendo)*

Non ha paura che le venga un infarto vedendo la mia faccia da vecchio ubriacone?...

PROFESSOR BORNARD

Tutto il mondo conosce la sua faccia, Ernesto: vedendo un premio Nobel al suo capezzale, crederà di essere arrivata in Paradiso... *(si attiva)*

Ecco, è quasi finito... Mio Dio, che bell'operazione, un cuore che non ha cessato di battere e che ora irriga un altro corpo... Quando saprà, la bella Carmen, che Don José l'ha salvata dopo averla uccisa...

ERNESTO EMINWOULAY

Bornard! Lei è straordinario, sento già la sua mano che rivive e il suo polso che batte!...

ATTO II

PROFESSEUR BORNARD

(toglie i guanti e prende una coppa di champagne che lui tende a un'infermiera)
Mes belles! Nous avons réussi... Bravo

[les filles,

PROFESSOR BORNARD

(togliendosi i guanti e prendendo una coppa di champagne che gli tende un'infermiera)
Bellezze mie! Siamo riusciti... Ragazze,

[brave!

CHOEUR DES INFIRMIERES

(Les infirmières se mettent au garde à vous, en ligne comme des danseuses et lèvent leur verre en chantant.)

Avec le professeur Bornard
Nous arrivons, nous voilà.
Infirmières jamais en retard
Ta ra ta ta ta ra ta ta
Nous opérons la tête haute
Comme de petits soldats.
Nous opérons sans faire de faute
Une... deux... sans un faux pas.
Les épaules en arrière
Et la poitrine en dehors,
Nous opérons de belle manière
Et resuscitons les morts
En sortant d'la salle de garde
Nous arrivons, nous voilà.
Vous, les malades du myocarde
Qui prenez garde car nous voilà!
Tara ta ta...

CORO DELLE INFERMIERE

(Le infermiere si mettono sull'attenti, in fila come ballerine e alzano i bicchieri cantando.)

Con il professor Bornard
Arriviamo noi, eccoci qua.
Infermiere mai in ritardo
Ta ra ta ta ta ra ta ta
Operiamo a testa alta
Come dei piccoli soldati.
Operiamo senza fare errori
Uno... due... senza un passo falso.
Le spalle indietro
E il petto in fuori.
Operiamo con buone maniere
E resuscitiamo i morti
Uscendo dalla sala di guardia
Arriviamo noi, eccoci qua.
Voi, malati del miocardio.
Sì, fate attenzione perché arriviamo noi!
Tara ta ta...

SCENE 3 - Le Réveil de Carmen

Sur la fin de la chanson, ballet des infirmières. Ernesto se retrouve seul au chevet de Carmen.

ERNESTO EMINWOUAY

Carmen, oh belle Carmen! Si l'on avait dit qu'un jour je tiendrais ta main... Ça fait si longtemps que je suis tes aventures... La première fois que je t'ai vue, c'était à la taverne de Lillas Pastia. Tu chantais ta séguidille dans les bras d'un militaire, Don José probablement. J'étais à la table du premier rang et tu me regardais avec effronterie... Ou plutôt tu narguais la femme qui était dans mes bras... C'était Eva Gardiner, tous seins dehors... Et à mesure que le whisky embrumait mon âme, c'est toi que je sentais à mes côtés. Eva avait disparu... S'était évanouie dans les vapeurs d'alcool, et, à sa

SCENA 3 - Il risveglio di Carmen

Verso la fine della canzone, balletto delle infermiere. Ernesto si ritrova solo al capezzale di Carmen.

ERNESTO EMINWOUAY

Carmen, oh, mia bella Carmen! Se avessi mai immaginato che un giorno ti avrei tenuto la mano... Seguo le tue avventure da così tanto tempo... La prima volta che ti ho visto, era alla taverna di Lillas Pastia. Tu cantavi la tua *seguidilla* nelle braccia di un militare, Don José probabilmente. Ero a un tavolo in prima fila e tu mi guardavi con sfrontatezza... O piuttosto tu ridevi della donna che era tra le mie braccia... Era Eva Gardiner con le tette di fuori... E a mano a mano che il whisky mi avvolgeva l'animo, sentivo te al mio fianco, Eva era scomparsa... Era svanita nei vapori dell'alcol e, al suo posto, era il

place, c'est ton haleine qui chauffait mon cou, ton sein qui se pressait contre ma poitrine... Et cette nuit-là, à l'hôtel, sans que tu le saches, longtemps après t'avoir quitté, c'est avec toi que j'ai fait l'amour...

(Il chante. Duo avec une infirmière qui entre doucement derrière lui et prend la tension de Carmen.)

Carmen, je te vois, oui je te vois au fond du lit
Oh souvenir d'autrefois, doux souvenir d'infini
Souvenirs introvertis
D'une autre au creux d'un lit
Vous emplissez mon cœur
D'amours inassouvis
Oh souvenirs chéris
D'une autre au creux d'un lit.

INFERMIÈRE

Carmen, il la revoit
Il revoit son visage
Oh souvenirs d'autrefois!
Souvenirs infinis
Vous remplissez son cœur
D'amours inassouvis
Oh souvenirs chéris
D'une autre au creux d'un lit.

(Sur la fin du duo, l'infirmière quitte la chambre.)

INFERMIÈRE *(sortant)*

Chut! Elle se réveille! À vous de jouer
Monsieur Eminwouay!

CARMEN

(se grattant la gorge et essayant de chanter)
Trala la la la

ERNESTO EMINWOUAY

Carmen, c'est moi, Ernesto Eminwouay, l'écrivain...

(Elle ne répond pas.)

Tu parles Bornard, il paraît que ma gueule est mondialement connue?... Elle s'en fout de ma gueule!...

CARMEN

Tralalala
C'est pas moi!... Pas ma voix... Je ne comprends plus rien.

tuo alito a scaldare il mio collo, il tuo seno a premere contro il mio petto... E quella notte all'hôtel, senza che tu sappia, molto tempo dopo averti lasciata, è con te che ho fatto l'amore...

(Canta. Duetto con un'infermiera che entra dolcemente dietro di lui a prendere la pressione di Carmen.)

Carmen, io ti vedo in fondo al letto
Oh ricordi d'altri tempi, dolce ricordo d'infinito
Ricordi introversi
Di un'altra nel vuoto di un letto
Riempite il mio cuore
Di amori inappagati
Oh ricordi cari
Di un'altra nel vuoto del mio letto.

INFERMIERA

Carmen, egli la rivede
Rivede il suo viso
Oh, ricordi d'altri tempi
Ricordi infiniti
Voi riempite il suo cuore
D'amori inappagati
Oh ricordi cari
Di un'altra donna nel suo letto.

(Alla fine del duetto, l'infermiera lascia la stanza.)

INFERMIERA *(uscendo)*

Schhh! Si sveglia! Tocca a Lei ora recitare, Signor Eminwouay!

CARMEN

(schiaarendosi la gola e cercando di cantare)
Tra la la la

ERNESTO EMINWOUAY

Carmen, sono io, Ernesto Eminwouay, lo scrittore...

(Non risponde.)

Tu dici, Bornard, che la mia faccia è conosciuta in tutto il mondo?... Se ne sbatte della mia faccia!...

CARMEN

Tralalala
Non sono io... Non è la mia voce... Non capisco più nulla.

Tralalalala

Je suis morte soprane et baryton m'éveille.

Tralalalala

Sono morta da soprano e mi risveglio
[da baritono,

ERNESTO EMINWOAY

Incroyable!... En même temps que son cœur, elle a pris la voix de Don José!

ERNESTO EMINWOAY

Incredibile!... Assieme al cuore ha preso la voce di Don José!

CARMEN

Tralala la la

Je suis morte femme et en homme me réveille
Tralala la la lala

Je suis morte en Carmen et m'éveille

[en Marlène.

CARMEN

Tralala la la

Sono morta donna e mi risveglio uomo

Tralala la la lala

Sono morta Carmen e mi risveglio Marlène.

ERNESTO EMINWOAY

Pauvre Carmen!... Ne soyez pas trop triste, l'Opéra s'essouffle à Séville, entre grèves et restriction de budget, on n'y chante presque plus, tandis que les cabarets prospèrent... Vous êtes une gloire locale, vous ne devriez pas manquer votre reconversion.

ERNESTO EMINWOAY

Povera Carmen!... Non sia troppo triste, l'Opera perde colpi a Siviglia tra scioperi e restrizioni di budget, non si canta quasi più, mentre prosperano i cabaret... Lei è una gloria locale, non dovrebbe far fatica a riconvertirsi...

CARMEN

Et Don José?... Il m'a tuée n'est-ce pas?...

CARMEN

E Don José?... Mi ha uccisa no?...

ERNESTO EMINWOAY

Tuée puis sauvée!...

ERNESTO EMINWOAY

Uccisa e poi salvata!...

CARMEN

Comment ça?...

CARMEN

E questo come?...

ERNESTO EMINWOAY

Après vous avoir tuée, Escamillo, sortant des arènes, l'a tuée à son tour. Nous sommes arrivés sur ces entre-faits, mon ami le professeur Bornard et moi, et Bornard a décidé de tenter une transplantation... Et voilà, vous vivez à nouveau, et Don José aussi, un peu, puisque son cœur bat dans votre poitrine...

ERNESTO EMINWOAY

Dopo averla uccisa, Escamillo, uscendo dall'arena, l'ha uccisa a sua volta. Siamo arrivati proprio in quel mentre, io e il mio amico il professor Bornard e Bornard ha deciso di tentare un trapianto... E così, eccola a rivivere, e con lei anche un po' Don José, giacché è il suo cuore a batterle in petto...

CARMEN (*portant la main à sa poitrine*)

Le cœur de Don José! Mais je ne serai plus jamais la même... Mon Dieu! (*se touchant les joues*) Je sens déjà ma barbe qui pousse!... Mais c'est horrible!...

CARMEN (*portandosi la mano al petto*)

Il cuore di Don José! Ma non sarò mai più la stessa... Mio Dio (*toccandosi le gote*). Mi sento già crescere la barba!... Ma è orribile!...

LIBRETTO

ERNESTO EMINWOAY (*riant*)

Mais non Carmen, vous êtes toujours aussi belle et féminine, à part la voix bien sûr... Mais, je vous l'ai déjà dit, c'est très à la mode aujourd'hui! Le côté gouine fumeuse de cigare en pantalon golf, fait des ravages...

CARMEN

Et Escamillo?... Je veux voir Escamillo!... Lui seul saura dire si je suis encore une femme!...

ERNESTO EMINWOAY

Hélas impossible Carmen!... Escamillo est en prison, et pour longtemps!

CARMEN (*émue*)

Escamillo, en prison, à cause de moi, pour moi... Mais quel est le démon qui me possède?!...

ERNESTO EMINWOAY

La liberté, Carmen!...

SCENE 4 - Final

Entrée tonitruante de Bornard suivi de toutes les infirmières.

PROFESSEUR BORNARD (*trionphant*)

On a réussi, on a gagné, elle est vivante!...

LES INFIRMIERES

Pour le bon professeur Bornard,
Hip, Hip, Hip... Hourra!...
Nous opérons la tête haute
Comme de petits soldats
Nous opérons sans faire de faute
Une... deux... sans un faux pas
Les épaules en arrière
Et la poitrine en dehors
Nous opérons de belle manière
Et ressuscitons les morts
Vous, les malades du myocarde
Oui prenez garde car nous voilà!

ERNESTO EMINWOAY (*ridendo*)

Ma no, Carmen, lei è sempre bella e femminile, tranne la voce, ovviamente... Ma, gliel'ho già detto, è molto alla moda oggi! Il lato un po' lesbico, da fumatrice di sigari in pantaloni da golf spopola oggiogiorno...

CARMEN

Ed Escamillo? Voglio vedere Escamillo!... Solo lui saprà dire se sono ancora una donna!...

ERNESTO EMINWOAY

Ahimié, impossibile Carmen!... Escamillo è in prigione e per molto tempo!

CARMEN (*commossa*)

Escamillo, in prigione, per causa mia, per me... Ma qual è il demone che mi possiede?!...

ERNESTO EMINWOAY

La libertà, Carmen!...

SCENA 4 - Finale

Entrata tonante di Bornard seguito da tutte le infermiere.

PROFESSOR BORNARD (*trionfante*)

Siamo riusciti, abbiamo vinto, è viva!...

LE INFERMIERE

Per il buon professor Bornard,
Hip, Hip, Hip... Hurra!...
Operiamo a testa alta
Come dei piccoli soldati
Operiamo senza fare sbagli
Uno... due... senza un passo falso
Le spalle indietro
E il petto in fuori
Operiamo con buone maniere
E resuscitiamo i morti
Voi, malati del miocardio
Sì, fate attenzione perché arriviamo noi!

ACTE III

VEILLE CARMEN

Quelle honte! Faire chanter cet innocent chœur d'enfants par des infirmières ivres et débraillées! Mais où va le monde, je vous le demande?... Après ça on s'étonne que je fume et je boive... Le régisseur Gonzalo, vous savez?...
Celui qui pleurait sur son mur de théâtre défoncé par Eminwouay, il m'a offert deux manzanillas chez Lilla Pastucho, et après quoi, hop, un petit tour sous les remparts, un petit câlin comme pas une jeune fille de Séville ne sait les faire et adieu!... Vous croyez que ce cochon de Gonzalo m'aurait rappelé, ou même fait un petit signe... ou même envoyé des fleurs?... Rien! Et après on s'étonne que je pousse sur la manzanille.

(Elle chante.)

Près des remparts de Séville
Chez mon ami Lillas Pastia
J'irai danser la séguidilla
Et boire du manzanilla!...

SCÈNE I - À la prison de Séville

Dans une cellule sombre Escamillo est assis au bord de sa pailleasse. Il a considérablement grossi. Il est obèse...

Les yeux dans le vide, machinalement, il dévore des chocolats. Des boîtes vides jonchent le sol. Il ramasse près d'une des boîtes vides, un mot d'amour d'une admiratrice et le lit tristement.

ESCAMILLO

«Escamillo mon amour, mon beau torero, depuis qu'on t'a jeté en prison, toutes les femmes de Séville sont en larmes, et moi je pleure plus que toutes les autres réunies, parce que je t'aime plus encore... Je t'envoie ces quelques chocolats pour que tu aies quelque chose de doux dans la bouche qui te rappelle la douceur de mes lèvres. Mange-les tous mon amour, en pensant à ta belle Frasquita!!!»
(Il prend une autre lettre.)

«Ces bonbons, mon Escamillito, pour que tu te souviennes du mien, du bonbon de Lolita...»

ATTO III

VECCHIA CARMEN

Che vergogna! Far cantare quest'innocente coro di bambini da infermiere sbronze e trasandate! Ma dove sta andando il mondo, vi chiedo?... E con questo, ci si stupisce se fumo e bevo... Il direttore di scena Gonzalo, sapete?...
Quello che piangeva sul muro del teatro sfondato da Eminwouay, mi ha offerto due manzanilla da Lilla Pastucho, dopo di che, hop, un girotto sui bastioni, due coccole che nessuna ragazza di Siviglia saprebbe fare e addio!... Credete che quel maiale di Gonzalo mi abbia richiamato o anche fatto un cenno... o magari inviato dei fiori? Niente! E poi ci si stupisce che io mi dia alla manzanilla.

(Canta.)

Al bastione di Siviglia
Dal mio amico Lillas Pastia
Andrò a ballare la *séguidilla*
E a bere manzanilla!...

SCENA I - Nella prigione di Siviglia

In una buia cella Escamillo è seduto sui bordi di un pagliericcio, visibilmente ingrassato. È obeso...

Gli occhi nel vuoto, meccanicamente, divora dei cioccolatini. Scatole vuote sono sparse sul pavimento. Raccoglie vicino a una scatola una lettera d'amore di una ammiratrice e la legge tristemente.

ESCAMILLO

«Escamillo, amore mio, mio bel torero, da quando ti hanno gettato in prigione, tutte le donne di Siviglia sono in lacrime e io piango più di tutte loro messe assieme, perché io ti amo ancora più di loro... Ti mando questi cioccolatini perché tu abbia qualcosa di dolce in bocca a ricordarti la dolcezza delle mie labbra. Mangiali tutti, amore mio, pensando alla tua bella Frasquita!!!»
(Prende un'altra lettera.)

«Queste caramelle, mio Escamillito, perché tu ti ricordi della mia, della caramella di Lolita...»

LIBRETTO

(Il en ramasse une autre.)

«Ce turon, mon beau torero, pour que le tien reste raide et vaillant...» *(Il soupire.)*
Bon Dieu, si elles savaient qu'elles me tuent avec leurs bonbons, j'ai pris quarante kilos en deux mois!... Plus jamais je ne pourrai toréer... Je suis foutu!...

J'étais beau, j'étais mince
Ma taille comme un roseau
Était la taille d'un prince
Du prince des toreros.
Mes fesses fermes et rondes
Comme deux pommes de Grenade
Se cambraient face au monde
Dans un geste de bravade
Et quand le noir taureau
Fonçait la tête basse
Visant mon boléro,
Dans sa charge menaçait
Sur la pointe des pieds
Je tendais tout mon corps.
Et la foule se levait
Criant «Encore, encore!»
Maintenant je suis obèse
Je suis gras comme un porc
Et tout mon corps s'affaisse
Et je n'ai plus de corps
Et je bouffe et je bouffe
Des tonnes de chocolats.
J'suis plus qu'un patapouf
Qui un jour explos'ra.
Un très gros patapouf
Qui un jour explos'ra.
Tout seul, au milieu des rats...

SCÈNE 2

Arrivée de Carlito et de sa troupe de toreros comiques, les Toreritos. Une foule accompagne Carlito. Des femmes, les bras chargés de bonbons et chocolats.

FEMMES

Laissez nous voir Escamillo! S'il vous plaît!

CHŒUR

Vivat! Vivat le torero!
Vivat! Vivat Escamillo!
Vivat! Vivat! Vivat!

(Ne raccoglie un'altra.)

«Questo torrone, mio bel torero, perché il tuo restiritto e in perfetta salute...» *(Sospira.)* Se sapessero che mi stanno ammazzando con tutti i loro dolciumi, sono ingrassato di quaranta chili in due mesi... Non potrò mai più toréare... Sono fottuto!...

Ero bello, ero magro
La mia vita come una canna
Era la vita di un principe
Del principe dei toreri.
Le mie natiche sode e rotonde
Come due mele di Granada
Si inarcavano di fronte al mondo
Con un gesto da spaccone
E quando il nero toro
Mi veniva addosso a testa bassa
Mirando al mio bolero,
Nella sua carica minacciava
Sulla punta dei piedi
Tendevo tutto il mio corpo.
E la folla si alzava
Gridando «Ancora, ancora!»
Ora sono obeso
Sono grasso come un maiale
E tutto il mio corpo s'incurva
E non ho più consistenza
E io mangio e mangio
Tonnellate di cioccolato.
Sono soltanto un grassone
Che un giorno esploderà.
Un enorme grassone
Che un giorno esploderà.
Tutto solo, in mezzo ai topi...

SCENA 2

Arrivo di Carlito e della sua troupe di toreri comici, i Toreritos. Una folla accompagna Carlito. Alcune donne con le braccia cariche di caramelle e cioccolatini.

DONNE

Lasciateci vedere Escamillo! Per favore!

CORO

Viva, viva il torero!
Viva, viva Escamillo!
Viva, viva! Viva!

CARLITO

(écartant les femmes d'un geste méprisant)
Poussez-vous les femmes! Laissez passer le grand Carlito! Le roi de l'arène. De l'arène pour rire de ce monde de bouffons. Geôlier, ouvre la porte! J'ai ici l'ordre du gouverneur! Demain Escamillo est libre...

ESCAMILLO

(qui s'est caché dans un coin obscur de la cellule)

Mais je ne veux pas sortir!... Je veux mourir, je ne veux pas qu'on me voie comme ça! Laissez-moi!

FEMMES

Escamillo!... Escamillito!... J'ai des marrons glacés... des éclairs au chocolat, du *dulce de leche*!...

GEOLIER

(après avoir laissé entrer Carlito et ses deux compagnons, referme la porte et expulse les femmes)

Allons mesdames! Sortez s'il vous plaît!
Vous pouvez laisser les chocolats!

ESCAMILLO *(hurlant de la cellule)*

NOX!!! Plus de chocolats!

CARLITO

Allons Escamillo, calme-toi!... Demain tu es libre, et tu pourras manger du *chorizo* et des olives!...

ESCAMILLO

Je ne veux pas être libre! Libre pourquoi!... Plus jamais je ne pourrai toréer, alors à quoi bon!

CARLITO

Justement si, tu peux toréer à nouveau, et demain même, si tu le veux...

ESCAMILLO

Mais tu es fou!... Jamais je ne pourrai entrer dans mon habit de lumières*... Les arènes

CARLITO

(scostando le donne con un gesto di disprezzo)
Spostatevi, donne! Lasciate passare il grande Carlito! Il re dell'arena. Dell'arena per ridere di questo mondo di buffoni. Carceriere, apri la porta! Ho qui l'ordine del governatore! Domani Escamillo sarà libero...

ESCAMILLO

(che è nascosto in un angolo oscuro della cella)

Ma io non voglio uscire... Voglio morire, non voglio che mi si veda così! Lasciatemi stare!

DONNE

Escamillo! Escamillito!... Ho dei marron glacés... Dei pasticcini di cioccolato, del *dulce de leche*...

CARCIERIERE

(dopo aver lasciato entrare Carlito e i suoi due compagni, richiude la porta e caccia via le donne)

Su signore! Uscite per favore!
Potete lasciare qui i cioccolatini.

ESCAMILLO *(urlando dalla cella)*

NO!!!! Basta cioccolatini!

CARLITO

Su Escamillo, calmati!... Domani sarai libero e potrai mangiare *chorizo* e olive!...

ESCAMILLO

Non voglio essere libero! Libero perché!... Non potrò mai più toréare, allora a che serve!

CARLITO

Invece sí, tu potrai di nuovo toréare, anche da domani, se lo vorrai...

ESCAMILLO

Ma sei pazzo!... Non potrò mai più infilare il mio lucente costume*. L'arena morirà dal

* *Habit de lumière* è la traduzione letterale di *traje de luz*, la tipica casacca lunga del matador che si stringe al punto vita.

vont crouler de rire en me voyant entrer, gras comme une outre!... Et le taureau, avec mon ventre, il m'épingle à la première passe!...

CARLITO

Qui t'a parlé d'entrer dans les arènes?... Qui t'a parlé d'un vrai taureau?... Avec nous, Los Enanos Toreros, c'est devant les arènes que tu feras ta *faena**... et si les gens rient, tant mieux, on est là pour ça!... Les Toreritos, pour faire marrer la foule avant la vraie corrida... Quant au taureau, tu n'as rien à craindre, c'est moi qui le fais avec une petite bronzette et deux canifs!...

ESCAMILLO

QUOI?... Tu veux me faire faire le payaso, le clown, devant mes admirateurs d'hier. Jamais, plutôt mourir au fond de mon cachot!

LE GÉOÈRE

Je crains que tu n'aies pas le choix, Escamillo, tu sors demain, il va bien falloir que tu travailles!

CARLITO

Et de faire le clown avec nous, à deux séances par jour, ça te fera maigrir!

Escamillo, les petits fours,

Les chocolats vous ont joué un assez vilain
{tour,

Vous êtes gros et bouffi...

Et ne rêvez au jour d'aujourd'hui

Que de mort et que d'agonie! Au fond

De votre cachot, obscur et pourri!

LES DEUX AUTRES TORERITOS

Mon cher Monsieur, mon cher Monsieur,

Nous allons s'il vous plaît quitter cette prison

Vous viendrez avec nous...

CARLITO

C'est une promenade,

ridere vedendomi entrare, grasso come un outre... E il toro, con la mia pancia, m'incorna al primo passaggio!...

CARLITO

Chi ha parlato di entrare nell'arena?... Chi ha parlato di un vero toro?... Con noi, Los Enanos Toreros, è davanti all'arena che farai la tua *faena**... E se la gente ride, tanto meglio, siamo lì per quello!... I Toreritos, per far divertire la gente prima della vera corrida... Quanto al toro, non hai nulla da temere, lo faccio io con una piccola carriola e due temperini!...

ESCAMILLO

CHI?... Mi vuoi far fare il pagliaccio, il clown, davanti ai miei ammiratori di un tempo. Mai, piuttosto morire nel fondo della mia prigione!

IL CARBURIERE

Ho paura che tu non abbia scelta, Escamillo, tu esci domani, dovrai pur lavorare!

CARLITO

E fare il clown con noi, con due recite al giorno, ti farà dimagrire eccome!

Escamillo, i pasticcini,

I cioccolatini le hanno giocato un brutto tiro,

Lei è grasso e gonfio...

E non sogna al giorno d'oggi

Che la morte e l'agonia! Nel fondo

della cella, marcia e oscura!

GLI ALTRI DUE TORERITOS

Mio caro signore, mio caro signore,

Andiamo via per favore da questa prigione

Verrà con noi...

CARLITO

È una passeggiata,

* *Faena* è il gioco di cappa che caratterizza l'esibizione di ogni torero nell'arena.

ATTO III

LES AUTRES TORERITOS
Consentez-vous? Consentez-vous?

CHEUR
Répondez camarades!

ESCAMILLO
Certainement.
D'autant que votre argument
Est de ceux auxquels on ne résiste guère
Mais gare à vous plus tard.

CARLITO
La vie c'est la vie
En attendant, Escamillo,
Passe devant, vieux torero.

CHEUR
Passez devant vieux torero.

CARLITO
Es-tu des nôtres maintenant?

ESCAMILLO
Il le faut bien!

CARLITO
Ah! Le mot n'est pas galant
Mais qu'importe, va, tu t'y feras
Quand tu verras
Comme c'est beau la vie de clown...
Pour univers la piste du cirque
Où tu f'ras rire le monde entier
Et puis surtout bonheur unique,
La liberté! La liberté!

TOUTS
Où tu verras devant les arènes
Avec tous ces nains déchaînés
Quand dans le délire de ta faena
Tu les feras rire avec ton gros nez
Comme c'est beau la vie de clown...
Pour univers la piste du cirque
Où tu f'ras rire le monde entier
Et puis surtout bonheur unique,
La liberté! La liberté!

GLI ALTRI TORERITOS
Permette? Permette?

CORO
Rispondete compagni!

ESCAMILLO
Certo,
Tanto più che il vostro argomento
È di quelli a cui si fa fatica a resistere,
Ma attenzione a voi, poi.

CARLITO
La vita è la vita
Nell'attesa, Escamillo,
Tira avanti, vecchio torero.

CORO
Tiri avanti, vecchio torero.

CARLITO
Sei dei nostri ora?

ESCAMILLO
È proprio necessario!

CARLITO
Ah! Questo non è galante
Ma che importa, ti ci adatterai
Quando vedrai
Com'è bella la vita del clown...
Per universo la pista del circo
Dove farai ridere il mondo intero
E poi, soprattutto, felicità assoluta,
La libertà, la libertà!

TUTTI
Sì, vedrai, davanti all'arena,
Con tutti quei nani scatenati,
Quando nel delirio della tua *faena*
Li farai ridere con il tuo gran naso,
Com'è bella la vita del clown...
Per universo la pista del circo
Dove farai ridere il mondo intero
E poi soprattutto, felicità assoluta,
La libertà, la libertà!

LIBRETTO

ESCAMBIO

(sortant tristement de sa cellule)

Ah!...

TOUTS

Comme c'est beau la vie de clown...

Pour univers la piste du cirque

Où tu f'ras rire le monde entier

Et puis surtout bonheur unique,

La liberté! La liberté!

ESCAMBIO

(uscendo tristemente dalla sua cella)

Ah!...

TUTTI

Com'è bella la vita del clown...

Per universo la pista del circo

Dove farai ridere il mondo intero

E poi soprattutto, felicità assoluta.

La libertà, la libertà!

ATTO III



Michel Dussarrat, *Escamillo e Carmen*, figurini per il nuovo allestimento di *Carmen 2, le retour* di Jérôme Savary prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001-2002.

LIBRETTO



Michel Dussarrat, *Vecchia Carmen*, figurino per il nuovo allestimento di *Carmen 2, le retour* di Jérôme Savary prodotto dal Teatro Regio Torino, stagione 2001-2002.

ACTE IV

La Taverne de Lillas Pastia

Un cabaret année Cinquante. Sur scène six danseuses dansent.

Devant la scène, très excités, Carlito et ses deux compagnons, éméchés, battent la mesure.

À une table Eminwouay et Bornard boivent du whisky. À la fin du ballet Carmen vient s'asseoir sur les genoux d'Ernesto.

CARMEN

Ernesto, j'ai perdu ma voix! Un vrai désastre, on dirait un vieux travelo, mais j'ai retrouvé l'amour! Un prix Nobel dans mon lit, et quel prix Nobel!...

ERNESTO EMINWOUAY

Arrête tes plaisanteries Carmen! Je ne suis pas d'humeur aujourd'hui! J'ai l'impression que tu t'éloignes de moi... Depuis que tu chantes ici, les hommes n'arrêtent pas de tourner autour de toi... et je vois bien que ça ne te laisse pas indifférente... Tu reprends tes vieilles habitudes... et moi, ça me rend fou de jalousie!...

CARMEN

Quoi le vieil homme est amer?...

ERNESTO EMINWOUAY

Très drôle!

CARMEN *(se levant)*

Eh bien Monsieur le prix Nobel...

(elle chante)

Je vais danser en votre honneur

Et vous verrez seigneur

Comment je sais moi-même accompagner
[ma danse]

Mettez-vous là, Eminwouay, je commence
Lalala lalalala!

ERNESTO EMINWOUAY

Attends un peu, Carmen, rien qu'un moment arrête.

ATTO IV

La taverna di Lillas Pastia

Un cabaret anni Cinquanta. In scena sei ballerine danzano.

Davanti alla scena, molto eccitati, Carlito e i suoi due compagni, sbronzi, battono il tempo.

A un tavolo, Eminwouay e Bornard bevono whisky. Alla fine del balletto Carmen viene a sedersi sulle ginocchia di Ernesto.

CARMEN

Ernesto, ho perso la mia voce! Un vero disastro, sembra un vecchio travestito, ma ho ritrovato l'amore! Un premio Nobel nel mio letto e che premio Nobel!...

ERNESTO EMINWOUAY

Basta coi tuoi scherzi Carmen! Non sono dell'umore giusto oggi! Ho l'impressione che tu ti allontani da me... Da quando canti qui, gli uomini non smettono mai di girarti attorno... E vedo bene che questo non ti lascia indifferente... Tu riprendi le vecchie abitudini... E questo mi rende folle di gelosia!...

CARMEN

Quanto è astioso il vecchio?...

ERNESTO EMINWOUAY

Molto buffo!

CARMEN *(alzandosi)*

Ebbene, signor premio Nobel...

(canta)

Danzerò in suo onore

E vedrà, signore

Come so accompagnare la mia danza

Sì metta là, Eminwouay, incomincio

Lalala lalalala

ERNESTO EMINWOUAY

Aspetta un attimo, Carmen, aspetta solo un attimo.

CARMEN

Et pourquoi, s'il te plaît?

ERNESTO EMINWOUAY

Je ne supporte pas...

Oui! ... que devant ces hommes

Tu fasses la fête

Et leur montre tes bas!

CARMEN

Bravo! Bravo! Le prix Nobel!

Il me fait une crise

De jalousie primitive

Et ne supporte pas que j'montre

Mes porte-jarretelles

Lalalalalalalala!

ERNESTO EMINWOUAY

Tu ne m'as pas compris... Carmen, je te répète

Je ne supporte pas que tu exhibes tes
charmes, au premier venu.

CARMEN

Eminwouay, Eminwouay

Ah j'étais vraiment trop bête!...

Je me mettais en quatre et je faisais

[des frais...

Pour amuser Monsieur, je chantais...

[je dansais...

Je crois, Dieu me pardonne,

Qu'un peu plus, je l'aimais...

Taratata l'prix Nobel est jaloux

Taratata parce que j'montre mes genoux.

Va-t'en donc, vieux jaloux,

Tiens, prends ta gloire, ton whisky,

[ta vieille trique

Et va-t'en, mon garçon, va-t'en,

Retourne en Amérique.

ERNESTO EMINWOUAY

C'est mal à toi, Carmen de te moquer de moi

Je souffre le martyr...

Car jamais, jamais femme

Jamais femme avant toi

Non, non jamais, jamais femme avant toi

Aussi profondément n'avait troublé

[mon âme.

CARMEN

E perché, scusa?

ERNESTO EMINWOUAY

Non sopporto...

Sì! ... che davanti a questi uomini

Tu faccia la bella vita

E mostri loro le calze!

CARMEN

Bravo! Bravo! Il premio Nobel!

Mi fa una scenata

Di gelosia primitiva

E non sopporta che io mostri

Le giarrettiere

Lalalalalalalala!

ERNESTO EMINWOUAY

Non mi hai capito... Carmen, ti ripeto

Non sopporto che tu esibisca il tuo *charm*,
al primo venuto.

CARMEN

Eminwouay, Eminwouay

Ah, ero proprio troppo stupida!...

Mi facevo in quattro e sostenevo delle spese

Per divertire il signore, cantavo....

[danzavo...

Credo, Dio mi perdoni,

Che un po' di più, l'amavo...

Taratata il premio Nobel è geloso

Taratata perché mostro le ginocchia.

Vattene dunque, vecchio geloso,

Tieni, prenditi la gloria, il tuo whisky,

[il tuo vecchio randello

E vattene, ragazzo mio, vattene

Ritorna in America.

ERNESTO EMINWOUAY

Sbagli, Carmen, a prendermi in giro

Io soffro il martirio...

Poiché mai, mai nessuna donna

Nessuna donna prima di te

No, no mai, mai nessuna donna prima di te

Aveva turbato il mio animo

[così profondamente.

ATTO IV

CARMEN

Tu souffres le martyre...
Car jamais, jamais femme
Jamais femme avant moi
Non, non jamais, jamais femme avant moi
Aussi profondément n'avait troublé
[ton âme,

CARMEN

Tu soffri il martirio...
Poiché mai, mai nessuna donna
Nessuna donna prima di me
No, no mai, mai nessuna donna prima di me
Aveva turbato il tuo animo
[così profondamente,

Taratata, mon Dieu que j'étais bête
Taratata, je montre une gambette
O mon Dieu o mon Dieu, une gambette!
Quel crime monstrueux
Il est jaloux, balourd!
Voilà donc ton amour.

Taratata, mio Dio quanto ero stupida
Taratata, io mostro una gambetta
O mio Dio, mio Dio, una gambetta!
Che crimine mostruoso
È geloso... Balordo!
Ecco dunque il tuo amore.

ERNESTO EMINWOUAY

Vinsi tu ne crois pas à mon amour?

ERNESTO EMINWOUAY

Così tu non credi al mio amore?

CARMEN

Mais non!

CARMEN

Ma no!

ERNESTO EMINWOUAY

Eh bien! Tu l'regrettras.

ERNESTO EMINWOUAY

Bene, lo rimpiangerai.

CARMEN

Je n'en ai rien à cirer.

CARMEN

Non me ne frega niente.

ERNESTO EMINWOUAY

Tu l'regretteras.

ERNESTO EMINWOUAY

Lo rimpiangerai.

CARMEN

Je n'en ai rien à cirer, vieux jaloux d'Eminwouay! Non! Non! Non!

CARMEN

Non me ne frega niente, vecchio geloso di un Eminwouay! No! No! No!

ERNESTO EMINWOUAY

Tu l'regretteras! Oui tu le regretteras!
Je te le dis Carmen! Tu le regretteras!

ERNESTO EMINWOUAY

Lo rimpiangerai! Sì, lo rimpiangerai!
Te lo assicuro, Carmen! Lo rimpiangerai!

Il sort furieux, tandis qu'au même instant entre Micaëla, jeune fille timide. Carmen est prostrée sur scène, tournant le dos au public. Micaëla s'avance vers le professeur Bernard qui, stoïque, se ressert un whisky.

Esce furioso, mentre nello stesso momento entra Micaëla, giovane ragazza timida. Carmen è prostrata sulla scena, dando la schiena al pubblico. Micaëla va verso il professor Bernard che, stoico, si versa un altro whisky.

MICAËLA

Pardon, Monsieur, je peux vous poser une question?

MICAËLA

Scusi, signore, posso farle una domanda?

LIBRETTO

PROFESSEUR BORNARD

Mais bien sûr, mon enfant.

(lui avançant une chaise)

Tenez! Asseyez-vous un instant,

Vous avez l'air troublée...

MICAELA

Voilà Monsieur, j'ai perdu mon fiancé, il y a quelques mois, dans un accident tragique... et depuis, tous les dimanches, j'erre dans les rues où nous allions ensemble, main dans la main... Aujourd'hui, je marchais tristement quand j'ai entendu, par le soupirail de ce cabaret une voix... je ne saurais dire, qui me rappelle étrangement celle de mon amant...

PROFESSEUR BORNARD

Vous voulez parler de l'homme qui vient de sortir, ça ne peut être votre amant, c'est un auteur américain récemment débarqué, et bien vivant! Croyez-moi!...

MICAELA

Non, ça n'était pas la voix de l'homme... Ça aurait été plus logique... non, c'est la femme... oui, la femme... Il y a dans sa voix des accents étranges... je sais que c'est bête!... mais cette voix a ému mon cœur... Alors j'hésitais à entrer, j'étais épouvantée... et en même temps, je me disais «Courage!... On ne vit qu'une fois».

(Elle chante.)

Je dis que rien ne m'épouvante

Je dis, hélas, que je réponds de moi

Mais j'ai beau faire la vaillante

Au fond du cœur je meurs d'effroi.

Seule, dans ce cabaret

Soudain j'ai peur

Toute seule j'ai peur

Et j'ai peur d'avoir peur.

(prenant les mains de Bornard)

Vous me donnerez du courage

Vous me protégerez, seigneur...

Je vais voir de près cette femme

Dont la voix grave et ensorcelante

A fini par entrer dans mon âme

Au point de faire de moi une démente.

Elle est dangereuse, elle est belle

PROFESSOR BORNARD

Ma certo, bambina mia.

(le porge una sedia)

Tenga! Si sieda un momento,

Sembra turbata...

MICAELA

Ecco, signore, ho perso il mio fidanzato qualche mese fa, in un tragico incidente... E da allora, tutte le domeniche, vado errando nelle strade dove passavamo insieme, mano nella mano... Oggi, camminavo tristemente, quando ho sentito, da uno spiraglio di questo cabaret, una voce..., una voce... - non saprei come dire - che mi ricorda stranamente quella del mio amante...

PROFESSOR BORNARD

Intende dire l'uomo che è appena uscito, non può essere il suo amante, è uno scrittore americano arrivato di recente e molto vivo, mi creda!...

MICAELA

No, non era la voce dell'uomo... Sarebbe stato più logico... No, era la donna... Sì, la donna... Nella sua voce ci sono degli accenti strani... Io so che è stupido... Ma questa voce ha commosso il mio cuore... Allora, esitavo a entrare, ero spaventata... E nello stesso tempo, mi dicevo «Coraggio!... Si vive una volta sola».

(Canta.)

Dico che nulla mi spaventa

Dico, ahimé, che so padroneggiarmi

Ma ho un bel fare la coraggiosa

Nel fondo del cuore muoio di paura.

Sola, in questo cabaret

Improvvisamente ho paura

Tutta sola ho paura

E ho paura di aver paura.

(prendendo le mani di Bornard)

Mi farete coraggio

Mi proteggerete, signore...

Vedrò da vicino questa donna

La cui voce grave e ammaliatrice

Ha finito per entrare nel mio animo

Al punto di far di me una demente.

È pericolosa, è bella

Mais je ne veux pas avoir peur
Non, non, je ne veux pas avoir peur
Je parlerai haut devant elle
Ah monsieur vous me protégerez. Ah!...
Protégez-moi Oh! Seigneur...

CARMEN (*s'avançant vers Micaela*)
Tu aimes ma voix petite?... et tu en as peur?... Ah! Si tu m'avais connu avant!...

MICAELA (*craintive*)
Bonjour Madame!... Pardonnez-moi, quand je me mets à chanter je me laisse parfois aller à l'émotion... alors mes mots dépassent ma pensée...

PROFESSEUR BORNARD (*songeur*)
Tes mots sont beaux et ont ému mon cœur...

Mais dis-moi petite...,
Sans vouloir être indiscret,
Comment s'appelait ton amant?...

MICAELA
Oh! Non, ce n'est pas indiscret, son nom je le crie quotidiennement, à tous coins de rues, comme s'il était encore vivant... Il s'appelait... Don José.

PROFESSEUR BORNARD
(*se frappant le front, les cuisses puis violemment la table*)
God dammit! Don José!...

MICAELA (*surprise*)
Vous l'avez connu?...

CARMEN (*dans un cri lent, fataliste*)
Don José!...

MICAELA
Vous aussi vous l'avez connu?

CARMEN (*triste*)
Si je l'ai connu...?!

PROFESSEUR BORNARD (*hagard*)
Écoutez, mon enfant, tout ça est très compliqué, je ne sais comment vous expliquer... Voilà... Mademoiselle. Mademoiselle?...

Ma non voglio aver paura
No, no non voglio aver paura
Parlerò forte davanti a lei
Ah, signore, voi mi proteggerete. Ah!...
Protegetemi, Signore...

CARMEN (*avanzando verso Micaela*)
Ti piace la mia voce, piccola... E ne hai paura?... Ah! Se mi avessi conosciuto prima!...

MICAELA (*timorosa*)
Buongiorno, signora!... Mi scusi, quando comincio a cantare, mi lascio prendere talvolta dall'emozione... Allora le mie parole superano il pensiero...

PROFESSOR BORNARD (*sognatore*)
Le tue parole sono belle e hanno commosso
[il mio cuore...]

Ma dimmi, piccola...,
Senza voler essere indiscreto,
Come si chiamava il tuo amante?...

MICAELA
Oh, ma non è indiscreto, il suo nome lo grido quotidianamente a tutti gli angoli della strada, come se fosse ancora vivo... Si chiamava... Don José.

PROFESSOR BORNARD
(*colpendosi la fronte, le gambe, poi violentemente la tavola*)
God dammit! Don José!...

MICAELA (*sorpresa*)
L'ha conosciuto?...

CARMEN (*con un grido lento, fatalista*)
Don José!...

MICAELA
Anche lei l'ha conosciuto?

CARMEN (*triste*)
Se l'ho conosciuto...?!

PROFESSOR BORNARD (*sconvolto*)
Ascolti, bambina mia, tutto questo è molto complicato, non so come spiegarle... Ecco... signorina... Signorina?

MICAELA

Micaela! Je m'appelle Micaela.
(Elle lui serre la main.)

PROFESSEUR BORNARD

Enchante Micaela!... Et bien voilà Micaela...
 Je... ja... Ji... hum!... voilà voilà!...

CARMEN

À quoi bon Bornard, vous allez la troubler...
 et puis il faut que je fasse mon entrée, vous
 lui expliquerez plus tard! *(à Micaela)* Prenez
 un verre sur mon compte, petite Micaela...
 Tiens! Je vais chanter pour toi!...

(Elle sort en coulisse.)

Au même instant Carlito et ses deux acolytes émergent de derrière le comptoir, complètement saouls.

TORERITOS

La voilà, la voilà,
 Voilà la Carmencita
 Carmen, sur tes pas nous nous pressons tous
 Carmen, sois gentille, au moins réponds-nous
 Et dis-nous quel jour tu nous aimeras
 Carmen, dis-nous quel jour tu nous aimeras!

CARMEN *(entrant en scène)*

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

L'amour est un oiseau rebelle
 Que nul ne peut apprivoiser
 Et c'est bien en vain qu'on l'appelle
 S'il lui convient de refuser.
 Rien n'y fait, menaces ou prières
 L'un parle bien, l'autre se tait
 Et c'est l'autre que je préfère
 Il n'a rien dit mais il me plaît.

CHOEUR

L'amour est un oiseau rebelle
 Que nul ne peut apprivoiser
 Et c'est bien en vain qu'on l'appelle
 S'il lui convient de refuser.

MICAELA

Micaela! Mi chiamo Micaela.
(Le stringe la mano.)

PROFESSOR BORNARD

Piacere Micaela! Eh beh, ecco Micaela...
 Io... Ehm... Uhm... Eccomi, eccomi!...

CARMEN

A che serve, Bornard, la sconvolgerà... E
 poi io devo fare la mia *entrée*, le spiegherete
 dopo! *(a Micaela)* Beva un bicchiere sul
 mio conto, piccola Micaela... Ecco! Canterò
 per te!...

(Esce dalle quinte.)

Nello stesso momento Carlito e i suoi due accoliti emergono da dietro il bancone, completamente ubriachi.

TORERITOS

Eccola, eccola,
 Ecco la Carmencita
 Carmen, siamo tutti intorno a te
 Carmen, sii gentile, rispondici almeno
 E di' quando ci vorrai amare!
 Dici, Carmen, quando ci vorrai amare!

CARMEN *(entrando in scena)*

Quando vi amerò, in fede, non lo so.
 Forse mai, forse domani.
 Ma oggi no, questo è certo.

È l'amore uno strano uccello
 Che nessuno può addomesticare
 Ed è vano chiamarlo,
 Se gli va di rifiutare.
 Nulla serve, né minacce, né preghiere:
 Chi fa bei discorsi, chi invece tace,
 E fra i due è quest'ultimo che preferisco!
 Non dice niente, però mi piace.

CORO

È l'amore uno strano uccello
 Che nessuno può addomesticare
 Ed è vano chiamarlo,
 Se gli va di rifiutare.

CARMEN

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

À la fin de la Habanera. Carmen danse lentement avec Micaëla.

TORERITOS

Carmen, sur tes pas nous nous pressons tous
Carmen, sois gentille, au moins réponds-nous.
Oh! Carmen, sois gentille, au moins
[réponds-nous!]

(Carmen les regarde avec mépris et continue à danser. Les Toreritos sortent en ricanant.)

TORERITOS *(moqueurs)*

L'amour est enfant de Bohème...

MICAËLA

Tout cela est si étrange!

CARMEN

Ne pense plus à ça, jolie fille des campagnes... et laisse-toi aller!... Ce monde est fou mon enfant, tout va de travers... l'amour aussi... «Si tu ne m'aimes pas je t'aime...» L'amour est un sentiment totalement antidémocratique... Il y en a toujours un qui aime plus que l'autre... Viens, allons boire un verre de manzanilla ensemble sous les remparts. Tu verras comme c'est beau au clair de lune. Je crois même pouvoir te faire oublier ton Don José... D'ailleurs, confidence pour confidence... ton Don José, c'était pas vraiment une affaire, côté... Tu vois ce que je veux dire?... *(moue de Micaëla)* Non!... Bon! Tu vois pas... *(lui prenant la main)* Ah! Comme tu es innocente, ma jolie. Ça me rappelle mon premier amour... c'est si loin déjà. Allez, viens petit oiseau... La nuit est longue encore et pleine de promesses, et puis tu sais quoi?... demain, je t'emmène à la corrida... Ah! Il va en faire une tête Eminwouay, quand il va me voir dans les bras d'une fille, d'une jolie fille.

(Elle chante.)

Si tu ne m'aimes pas je t'aime
Et si je t'aime prends garde à toi!

CARMEN

L'amore è figlio di gitani
Non ha mai conosciuto legge,
Anche se tu non mi ami, io ti amo,
E se tu mi ami, sta' attento a te!

Alla fine dell'Habanera. Carmen danza lentamente con Micaëla.

TORERITOS

Carmen, siamo tutti intorno a te
Carmen, sii gentile, rispondici almeno
Oh, Carmen, sii gentile, rispondici almeno!

(Carmen li guarda con disprezzo e continua a danzare. I Toreritos escono sghignazzando.)

TORERITOS *(con fare canzonatorio)*

L'amore è figlio di gitani...

MICAËLA

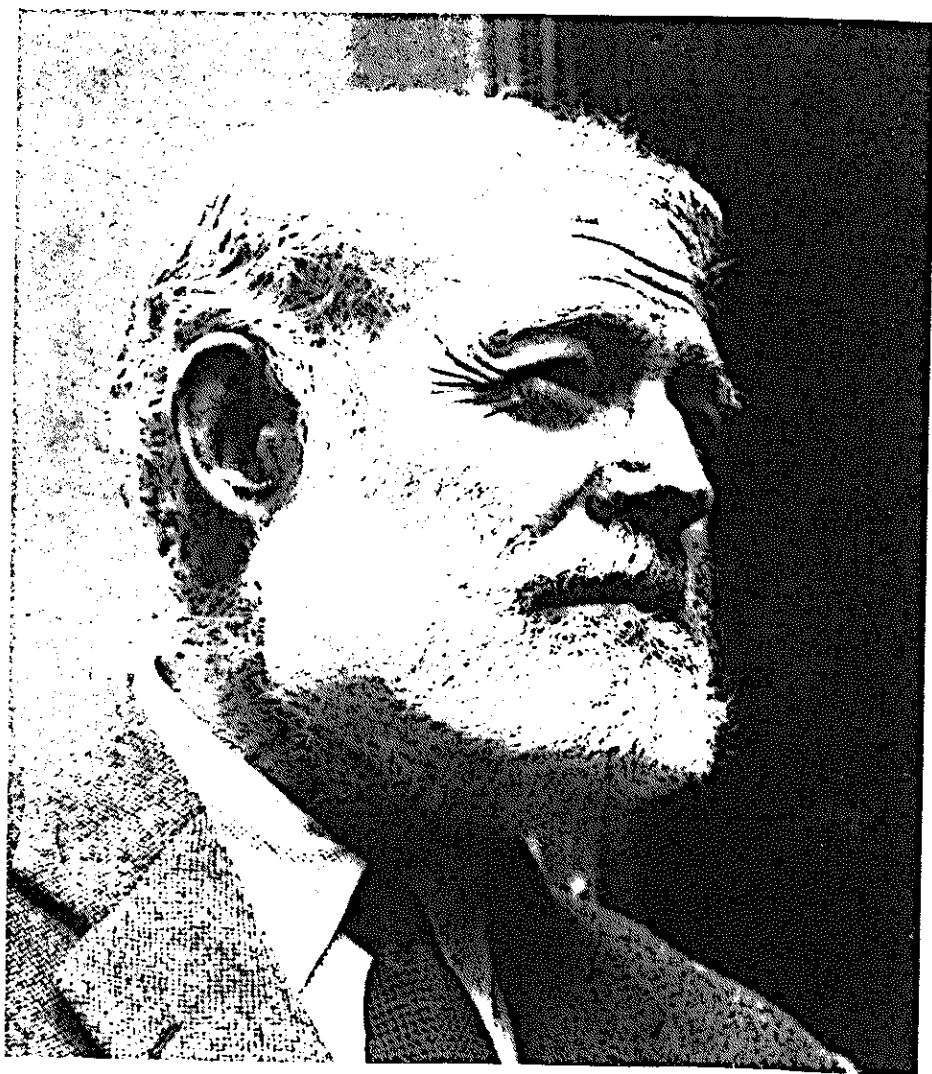
Tutto questo è così strano!

CARMEN

Non pensarci più, bella ragazza di campagna... e lasciati andare! Questo mondo è pazzo, bambina mia, tutto va di traverso... anche l'amore... «Anche se tu non mi ami, io ti amo...» L'amore è un sentimento totalmente antidemocratico... C'è sempre uno che ama più dell'altro... Vieni, andiamo a bere un bicchiere di manzanilla insieme sotto i bastioni. Vedrai com'è bello al chiar di luna. Credo perfino di poterti far dimenticare Don José... D'altronde, confidenza per confidenza... il tuo Don José non era proprio un granché, dal punto di vista... Capisci cosa voglio dire? *(smorfia di Micaëla)* No?... Beh, non vedi... *(prendendole la mano)* Ah! Come sei innocente, bella mia. Questo mi ricorda il mio primo amore... già così lontano... Su, vieni uccellino... La notte è ancora lunga, e piena di promesse e poi, sai... domani ti porto alla corrida... Ah! Ne farà un dramma Eminwouay, quando mi vedrà tra le braccia di una ragazza, di una bella ragazza.

(Canta.)

Anche se tu non mi ami, io ti amo,
E se tu mi ami, sta' attento a te!



Ernest Hemingway in una fotografia degli anni Cinquanta. Il Premio Nobel per la letteratura compare con lo pseudonimo di Ernesto Eminoway tra i personaggi di *Carmen 2, le retour* come una sorta di reincarnazione di Don José.

ATTO V

ACTE V
Les Remparts de Séville

Mercedes et Frasquita jouent aux cartes. Avec elles, la Vieille Carmen, puis Carmen et Michaëla.

MERCEDES
Mêlons, mêlons.

FRASQUITA
Coupons.

MERCEDES
Coupons.

FRASQUITA
Bien! C'est cela!

MERCEDES
Bien! C'est cela!

FRASQUITA
Trois cartes ici.

MERCEDES
Trois cartes ici.

FRASQUITA
Quatre là!

MERCEDES
Quatre là!

FRASQUITA et MERCEDES
Et maintenant parlez.
Moi, belles, de l'avenir.
Donnez nous des nouvelles.
Dites nous qui nous aimera!
Parlez! Parlez!
Dites nous qui nous trahira!
Dites nous qui nous aimera!

MERCEDES
Moi je vois un jeune amoureux
Qui m'aime on ne peut d'avantage.

VEILLE CARMEN
Le mien est très riche et et très vieux.
Mais il parle de mariage.

ATTO V
I bastioni di Siviglia

Mercedes e Frasquita giocano a carte. Con loro la Vecchia Carmen, poi Carmen e Michaëla.

MERCEDES
Mischiamo, mischiamo.

FRASQUITA
Tagliamo.

MERCEDES
Tagliamo.

FRASQUITA
Bene! Fatto!

MERCEDES
Bene! Fatto!

FRASQUITA
Qui tre carte.

MERCEDES
Qui tre carte.

FRASQUITA
E là quattro.

MERCEDES
E là quattro.

FRASQUITA e MERCEDES
E ora, belle mie.
Parlateci del nostro futuro.
Diteci che ci sarà di nuovo.
Diteci chi ci amerà!
Parlate! Parlate!
Diteci chi di tradirà!
Diteci chi ci amerà!

MERCEDES
Per me vedo un giovane innamorato
Che mi ama in maniera superlativa.

VECCHIA CARMEN
Il mio è assai ricco e anziano.
Ma parla di matrimonio.

MERCEDES

Je me campe sur son cheval
Et dans la montagne il m'entraîne.

FRASQUITA

Dans un château presque royal
Le mien m'installe en souveraine.

MERCEDES

De l'amour à n'en plus finir
Tous les jours nouvelles folies.

FRASQUITA

De l'or tant que j'en puis tenir
Des diamants, de pierreries...

MERCEDES

Le mien devient un chef fameux,
Cent hommes marchent à sa suite.

FRASQUITA

Le mien, en croirai je mes yeux?
Oui, il meurt! Ah!
Je suis veuve et j'hérite!

FRASQUITA et MERCEDES

Parlez encore! Parlez mes belles,
De l'avenir, donnez nous des nouvelles.
Dites nous qui nous trahira!
Dites nous qui nous aimera!

FRASQUITA

Fortune!

MERCEDES

Amour!

VIEILLE CARMEN

Donnez. Que j'essaie à mon tour.
Carré au pique. La mort! J'ai bien lui!
Moi d'abord, ensuite lui...
Pour tous les deux
La Mort!
En vain, pour éviter les réponses amères,
En vain tu mêleras!
Cela ne sert à rien,
Les cartes sont sincères et ne mentiront pas!

MERCEDES

Io mi piazza saldamente sul suo cavallo
E lui mi porta via verso la montagna.

FRASQUITA

In un palazzo che è quasi una reggia
Egli fa di me una regina.

MERCEDES

In un amore inesauribile
Di giorno in giorno, di follia in follia.

FRASQUITA

Tanto oro quanto più non riuscirei
E poi diamanti, gemme... [a possederne]

MERCEDES

Il mio si trasforma in un formidabile
Con cento uomini al seguito. [condottiero.]

FRASQUITA

Il mio... Devo credere ai miei occhi?
Sì, muore! Ah!
Resto vedova e mi becco l'eredità!

FRASQUITA e MERCEDES

Parlate ancora, belle!
E dateci notizie del nostro futuro.
Diteci chi ci tradirà!
Diteci chi ci amerà!

FRASQUITA

Fortuna!

MERCEDES

Amore!

VECCHIA CARMEN

Da' pure, provo io.
Quadri, picche. Morte! Ho letto bene!
Prima io, poi lui...
Per entrambi
Morte!
È inutile, per scansare esiti nefasti.
Inutile rimescolare il mazzo!
Non serve a nulla,
Le carte sono sincere e non mentiranno mai!

Dans le livre d'en haut si ta page
[est heureuse,
Mêle et coupe sans peur,
La carte sous tes doigts se tournera joyeuse
T'annonçant le bonheur,
Mais si tu dois mourir,
Si le mot redoutable est écrit par le sort,
Recommence vingt fois,
La carte impitoyable répètera: la mort!
Oui si tu dois mourir...
Encore! Toujours la mort!

CARMEN
Voyons, que j'essaie à mon tour,
Carreau, pique: la mort!

VEILLE CARMEN
Évidemment la mort! Rien d'original!
On est la nouvelle? On va tous y passer!
Alors?...

CARMEN
Arrête de radoter Vieille Carmen, tu m'énerves!

VEILLE CARMEN
Je sais que je t'énerve! Tu ne supportes pas
que je sois encore vivante, moi qui fus Car-
men avant Carmen et qui traîne encore, à
soixante-dix ans, sous les remparts de Séville!

CARMEN
Va te coucher!

VEILLE CARMEN
Me coucher? Avec qui?... Ah, de mon
temps, j'avais l'embarras du choix! Plus que
toi ma vieille! Parce que je t'étais supérieu-
re en tous points.

CARMEN
Tu m'énerves!

VEILLE CARMEN
Je m'en fous! (*elle lève sa robe*) Regarde ces
jambes! Ça c'est de la jambe! C'est pas
lourd comme chez toi!

Nel gran libro di lassù,
Se la pagina per te è felice,
mischia e taglia pure,
La carta in mano tua si volgerà al bello,
Con presagi di felicità,
Ma se devi morire,
Se la terribile parola è già scritta dal destino,
Potresti anche ripetere venti volte,
La carta impietosa ti ripeterà: morte!
Sì, se ti tocca di morire...
Ancora e sempre morte!

CARMEN
Vediamo che mi tocca adesso,
Quadri, picche: morte!

VECCHIA CARMEN
Certo, morte! Nulla di originale!
Dov'è la novità? Tanto ci passeremo tutti!
E allora?...

CARMEN
Smettila di farneticare, Vecchia Carmen, mi
annoï!

VECCHIA CARMEN
Lo so che ti do sui nervi! Tu non sopporti
che io sia ancora viva, io che sono stata Car-
men prima di Carmen e che batto ancora, a
settant'anni, i bastioni di Siviglia!

CARMEN
Va' a dormire!

VECCHIA CARMEN
A dormire? E con chi?... Ah, ai miei tempi
sì che avevo l'imbarazzo della scelta! Anche
più di te, vecchia mia! Perché io ti battevo
sotto ogni aspetto.

CARMEN
Mi dai ai nervi!

VECCHIA CARMEN
Me ne sbatto (*alza il vestito*). Guarda che
gambe! Queste sì che sono gambe! Non so-
no pesanti come le tue!

(Elle se caresse ses seins.) Et ces seins? Tu as vu comme ça tient encore!... Les tiens à côté ressemblent à des œufs au plat!

CARMEN *(la menaçant de la main)*
Je vais te donner une rouste, tu l'auras pas volée!

VEILLE CARMEN
(commençant à danser sur «L'amour est un oiseau volage»)
Et la cambure, tu l'as vu ma cambure?... Toi tu danses raide comme un poteau. L'esprit, Carmen, fout le camp. La Carmen d'aujourd'hui ressemble à une sous-préfète. Elle excite les hommes «par procuration»... Moi, de mon temps, je les embrasais d'un coup de rein! *(Elle danse.)*

CARMEN
Moi, au moins j'ai de la voix!

VEILLE CARMEN
C'est quoi la voix?... C'est l'âme qui compte. Tu chantes l'amour comme si c'était le hot-tin. Tu as autant de sensibilité qu'une carpe, écoute ce que c'est que le *feeling*.
(elle chante) «L'amour est un oiseau volage...»

MICHAËLA *(sur le pont de l'air)*
C'est vrai qu'elle a du *feeling*! Je suis émue. Carmen, danse encore avec moi.
(Elles dansent tendrement.)

ERNESTO EMINWOAY
(entrant en scène sur la fin de la chanson, prend Carmen par le bras)
Salope! Tu m'as laissé pour cette fille!

CARMEN
Pauvre vieux cochon de prix Nobel, tu vois le mal partout. Va cuver ton vin ailleurs!

ERNESTO EMINWOAY *(fondant en larmes)*
J'en ai marre! Je suis vieux, je ne bande plus. Carmen ne m'aime plus... À quoi bon continuer à vivre?!
(Il sort un pistolet de sa poche et se l'appuie sur la tempe.)

(Si accarezza i seni.) E questi seni? Hai visto come tengono ancora!... I tuoi, a confronto, sembrano uova al tegamino!

CARMEN *(minacciandola con la mano)*
Te ne do uno tra un po', te lo sarai meritato!

VECCHIA CARMEN
(cominciando a danzare su «L'amour est un oiseau volage»)
E il mio modo di inarcarmi, hai visto come mi inarco?... Tu danzi rigida come un palo della luce. Lo spirito, Carmen, se n'è andato. La Carmen di oggi assomiglia a un sottoprefetto. Eccita gli uomini «per procura»... Io, ai miei tempi, li infiammavo con un colpo di rein! *(Danza.)*

CARMEN
Io, almeno, ho una bella voce!

VECCHIA CARMEN
Cos'è la voce?... È l'anima quella che conta. Canti l'amore come fosse un elenco telefonico. Hai tanta sensibilità quanto una carpa, ascolta che cos'è il *feeling*.
(canta) «L'amour est un oiseau volage...»

MICHAËLA *(all'apice dell'aria)*
È vero che ha del *feeling*! Sono commossa. Carmen, danza ancora con me.
(Danzano teneramente.)

ERNESTO EMINWOAY
(entrando in scena alla fine della canzone, prende Carmen per un braccio)
Sgualdrina! Mi hai lasciato per questa ragazza!

CARMEN
Povero vecchio maiale di un premio Nobel, vedi il male dappertutto. Va' a smaltire la tua sbornia altrove!

ERNESTO EMINWOAY *(scoppiando a piangere)*
Sono stufo! Sono vecchio, non mi tira più. Carmen non mi ama più... Perché continuare a vivere?!
(Toglie dalla tasca una pistola e l'appoggia alla tempia.)

VIHLE CARMEN

Écoute vieux, si tu veux te faire sauter la cervelle, c'est ton droit! Mais pas ici! Tu vas nous attirer des ennuis et salir les remparts!

ERNESTO EMINOWAY (*chante*)

My old flame
I can't even remember her name
But I'll never be the same
Until...

À la fin de la chanson, il se tire une balle dans la tête.

Le rideau tombe.

La Vieille Carmen s'avance devant le rideau et allume une cigarette.

VIHLE CARMEN

Où, je sais, je fume trop. Mais que voulez-vous... ils offrent des paquets gratuits à l'usine de tabac. Des Gitanes sans filtre... (*elle rit*) Tiens, ça me va bien à moi, la Gitane sans filtre... c'est tout à fait moi ça, la Gitane sans filtre!... C'est pas comme l'autre Carmen, qui pleure sur le cadavre de son prix Nobel derrière le rideau... Elle, ça serait plutôt la Gitane Light... pas de goût, pas de saveur, pas de goudron, pas de nicotine!... Et qu'on arrête de nous dire que le tabac c'est mauvais pour la santé!... Mais tout est mauvais pour la santé!... La vie elle-même, c'est très mauvais pour la santé, puisque ça vous mène tout droit à la mort!... Et puis au moins, avec le tabac, on connaît les dangers... ils sont précis... tandis que le bifteck par exemple, vous mangez un tartare, vous savez pas ce que vous risquez!... La vache folle, faut laisser ça aux toreros!... Bon, je m'égare, faut que j'retourne à l'usine, j'ai plus de réserve.

(*Elle chante.*)

Dans l'air nous suivons des yeux
La fumée
Où, vers les cieux
Monte, monte parfumée
Cela monte gentiment
À la tête
Tout doucement
Cela vous met l'âme en fête

VECCHIA CARMEN

Ascolta, vecchio mio, se vuoi farti saltare le cervella, fallo pure! Ma non qui! Ci provocherai delle noie e sporcherai i bastioni!

ERNESTO EMINOWAY (*canta*)

My old flame
I can't even remember her name
But I'll never be the same
Until...

Alla fine della canzone, si spara un colpo in testa.

Cala il sipario.

La Vecchia Carmen avanza davanti al sipario e si accende una sigaretta.

VECCHIA CARMEN

Sì, lo so, fumo troppo. Ma che volete... Offrono pacchetti gratis alla fabbrica di tabacco. Delle Gitane senza filtro... (*ride*) Ecco, va proprio bene per me, la Gitane senza filtro... Sono proprio io, la Gitane senza filtro! Non è come l'altra Carmen, che piange sul cadavere del suo premio Nobel dietro il sipario... Lei, sarebbe piuttosto la Gitane Light... Nessun gusto, nessun sapore, niente catrame, niente nicotina...! E smettiamo di dire che il tabacco nuoce alla salute! Ma tutto nuoce alla salute!... La vita stessa, nuoce moltissimo alla salute, perché ci porta dritti alla morte! E poi, almeno, con il tabacco, si conoscono i pericoli... Sono precisi... Mentre con le bistecche, ad esempio: mangiate un po' di carne cruda, non sapete quello che rischiate!... La mucca pazza, quella sì che è meglio lasciarla ai toreri!... Beh, ora me ne vado, devo tornare in fabbrica, ho finito le scorte.

(*Canta.*)

Nell'aria seguiamo con gli occhi
Il fumo
Sì, verso il cielo
Sale, sale profumato
Sale con delicatezza
In testa
Piano piano
Vi mette l'animo in festa

Le doux parler des amants
C'est fumée
Leurs transports et leurs serments
C'est fumée
Oui c'est fumée, c'est fumée.

Le dolci parole degli amanti
Sono fumo
I loro trasporti e i loro giuramenti
Sono fumo
Sì, fumo.

Epilogue

Devant la foule réunie (le public), Carlito et sa troupe de toreritos-clowns donnent leur spectacle.

CARLITO

Señoritas y señores, la voici enfin devant vous la célèbre troupe des Toreritos, petits par leur taille mais immenses par leur talent, avec, à sa tête, la plus grosse surprise de la temporada, et quand je dis «grosse surprise», je ne mâche pas mes mots, une énorme surprise. Voici pour son retour dans les arènes le grand, que je dis le grand!... l'immense Escamillo.

(Entrée d'Escamillo sous les quolibets de la foule. Il explose dans son habit trop petit)

CIEUR DES FEMMES

Les voici! Les voici!
Voici la quadrille!

HOMMES ET HOMMES

Les voici! Les voici! Oui les voici!
Voici la quadrille
Les voici, voici la quadrille
La quadrille des toreros
Sur les lances le soleil brille
En l'air toques et sombreros!
Les voici, voici la quadrille
La quadrille des toreros.
Les voici! Les voici! Les voici!

FEMMES

Escamillo!

TOUTS

Escamillo! Escamillo! Escamillo! Escamillo!
Avec son cul de grosse dame
Celui qui vient terminer tout
Qui paraît à la fin du drame

Epilogue

Davanti alla folla riunita (il pubblico) Carlito e la sua troupe di toreritos-clown fanno il loro spettacolo.

CARLITO

Señoritas y señores, ecco finalmente davanti a voi la celebre troupe dei Toreritos, piccoli per la loro statura, ma immensi per il loro talento; e, alla loro testa, la più grande sorpresa della temporada, e quando dico «una grossa sorpresa», non ho peli sulla lingua: un'enorme sorpresa! Ecco, per il suo ritorno nell'arena il grande, che dico grande... l'immense Escamillo!

(Ingresso di Escamillo fra i lazzi della folla. Sta esplodendo nel suo vestito troppo stretto.)

CORO DI DONNE

Eccoli! Eccoli!
Ecco la quadriglia!

UOMINI E DONNE

Eccoli! Eccoli! Sì, eccoli!
Ecco la quadriglia
Eccoli, ecco la quadriglia
La quadriglia dei toreri
Sulle lance il sole brilla
Nell'aria tocchi e sombreri!
Eccoli, ecco la quadriglia
La quadriglia dei toreri
Eccoli! Eccoli! Eccoli!

DONNE

Escamillo!

TUTTI

Escamillo! Escamillo! Escamillo! Escamillo!
Con il suo sedere da gran dama
Quello che viene al gran finale,
Che appare alla fine del dramma

Pour y péter un dernier coup.
Vive Escamillo! Vive Escamillo!
*(La quadrille lâche en mesure un pet de tale
numéro de clown classique et vulgaire.)*

Ah! Bravo!
Les voici! Voici la quadrille.
La quadrille des toreros!
Sur les lances le soleil brille
En l'air, en l'air, en l'air toques et sombreros!
Vive Escamillo!
Bravo! Viva! Bravo! Bravo!

*Sur la fin du n. 25, la faena comique d'Es-
camillo et de la troupe des Toreritos a com-
mencé sous les rires de la foule.
Dans le deuxième mouvement, Escamillo
exécute ses passes. Moment de mélancolie.*

CARLITO
(sous sa petite charrette qui figure le taureau)
Ne fais pas cette tête d'enterrement, Escamillo, il faut les faire rire!

ESCAMILLO
Je m'en fous des gens... Je retrouve mes sensations. Je suis sûr que, dans quelques mois, si je maigris, je retourne aux arènes, les vraies!... Regarde cette véronique, admire le style!...

CARLITO
On s'en fout du style!... On est là pour faire rire, appuie sur la poire de tale quand je m'approche! Allez, fais semblant d'avoir peur!... Un gros pet de tale, quand le taureau s'approche, c'est ça qui les fait rire!

Réprise de la faena, Escamillo pète son tale, les gens rient. Sur l'Adagio de l'Ouverture, entrée de la Cadillac, conduite par Bornard. À l'arrière, Carmen, rayonnante, assise sur la capote, tenant Micaela par la taille. Stupéur d'Escamillo.

(Carlito furieux, à Escamillo qui s'est figé)
Eh bien quoi! Gros lard! Qu'est ce qu'il t'arrive?...

Per scoreggiare ancora una volta.
Viva Escamillo! Viva Escamillo!
*(La quadriglia fa partire un peto di talco,
numero da clown classico e volgare.)*

Ah, bravo!
Eccoli! Ecco la quadriglia.
La quadriglia dei toreri!
Sulle lance il sole brilla
Nell'aria tocchi e sombreri
Viva Escamillo!
Bravo! Viva! Bravo! Bravo!

*Verso la fine del n. 25, la faena comica di
Escamillo e della troupe dei Toreritos ha co-
minciato tra le risa della folla.
Nel secondo movimento, Escamillo esegue i
suoi passi. Momento di malinconia.*

CARLITO
(sotto la sua piccola carretta che finge da toro)
Non fare quella faccia da funerale, Escamillo, bisogna farli ridere!

ESCAMILLO
Me ne sbatto della gente... Sto ritrovando le mie sensazioni. Sono sicuro che, tra qualche mese, se dimagrisco, ritornerò nell'arena, quella vera!... Guarda questa veronica, ammira lo stile!...

CARLITO
Chi se ne frega dello stile!... Siamo qua per far ridere, premi la pera del talco quando mi avvicino. Su, fai finta d'aver paura!... Un grosso peto di talco, quando il toro si avvicina, è questo che li fa ridere!

Ripresa della faena, Escamillo scoreggia talco, il pubblico ride. Sull'Adagio dell'Ouverture, entrata della Cadillac, guidata da Bornard. Sul sedile posteriore, Carmen raggiante, seduta sulla capote, che abbraccia Micaela. Stupore di Escamillo.

(Carlito furioso, a Escamillo che si è irrigidito)
E allora? Palla di lardo! Che ti succede?...

ESCAMILLO

Ta gueule! Carmen est là, cette fois-ci on ne rigole plus! On fait ça pour de vrai... Aiguise tes couteaux, petit! Aujourd'hui, c'est toi ou moi!

CARLITO

Mais ça va pas non, la tête?... Pour de vrai tu déconnes ou quoi, je suis pas du tout d'accord!... J'ai pas du tout envie de crever, je suis un taureau pour rire, pas pour tuer!...

ESCAMILLO

Tes sentiments de nabot sur la vie ou la mort on s'en fout. C'est toi ou moi!

(La faena reprend, dramatique cette fois, la cape virevolte, le torerito s'essouffle.)

CARLITO *(à bout de souffle)*

Pitié Escamillo, j'en peux plus de courir, j'ai des petites jambes moi! Pitié!

CARMEN

Escamillo... Epargne le nain et ce soir je serai tiennu!

(Mais Escamillo n'a pas pitié. Il prend cérémonieusement son épée, fait tourner une fois encore le torerito qui tombe à genoux devant lui. Il se cambre alors et s'apprête à donner l'estocade. Mais Carmen s'est approchée lentement et sa voix grave claque dans le silence.)

ESCAMILLO

C'est donc que tu m'aimes?

CARMEN

Je t'aime, je t'aime, Escamillo, je t'aime, et devant la mort même je répéterai que je t'aime.

Alors Escamillo tourne la tête et regarde Carmen. Et le torerito se relève et, d'une impulsion violente, fonce sur Escamillo et l'éventre avec les deux poignards de son taureau de pacotille. Escamillo s'écroule dans une marre de sang.

ESCAMILLO

Chiudi il becco! Carmen è qui, questa volta non si scherza più! Si fa sul serio!... Affila i tuoi coltelli, piccolo! Oggi, o tu o io!

CARLITO

Ma allora hai proprio qualcosa che non va alla testa? Davvero, dici fesserie o che? Non sono affatto d'accordo!... Non ho proprio voglia di crepare, sono un toro per ridere non per uccidere!...

ESCAMILLO

Me ne sbatto dei tuoi sentimenti da nano sulla vita o sulla morte. O tu o io!

(La faena riprende drammatica, questa volta, la cappa volteggia, il torerito perde colpi.)

CARLITO *(senza fiato)*

Pietà, Escamillo, non posso più correre, io ho le gambe corte! Pietà!

CARMEN

Escamillo... Risparmia il nano e stasera sarò tua!

(Ma Escamillo non ha pietà. Prende cerimoniosamente la spada. Fa volteggiare ancora una volta il torerito che cade in ginocchio davanti a lui. Si inarca infine e si appresta a dare la stoccata. Ma Carmen si avvicina lentamente e con la sua voce grave spezza il silenzio.)

ESCAMILLO

Allora tu mi ami?

CARMEN

Ti amo, ti amo, Escamillo, ti amo, e anche di fronte alla morte ripeterò che ti amo.

A questo punto Escamillo gira la testa e guarda Carmen. Il torerito si alza e, con un impulso violento, si scaglia su Escamillo e lo sventra con i due pugnali del suo toro di pacottiglia. Escamillo crolla in una pozza di sangue.

ACTO V

CHOEUR

Toréador en garde, toréador, toréador
Et songe bien, oui songe, en combattant
Qu'un oeil noir te regarde
Et que l'amour t'attend,
Toréador, l'amour t'attend.

CORO

Toréador in guardia, toréador, toréador
Non dimenticare mentre combatti
Che occhi neri ti guardano
E che l'amore t'aspetta
Toréador, l'amore t'aspetta.

TEATRO REGIO TORINO

COLLABORATORI ARTISTICI, TECNICI E AMMINISTRATIVI

AREA ARTISTICA

Direttore del coro
Vicedirettore artistico
Assistente musicale alla direzione artistica
e direttore dei complessi musicali in palcoscenico
Assistente alla direzione artistica per le attività di danza
Assistente alla direzione per i progetti culturali
Aiuto maestro del coro
Maestri collaboratori

Bruno Casoni
Roberto Bosio

Alessandro Galoppini
Tiziana Tosco
Filippo Fonsatti
Claudio Marino Moretti
Giannandrea Agnoletto
Fabrizio Altamura
Luca Brancaloni
Carlo Caputo
Mirco Godio
Giulio Laguzzi
Gioachino Scomegna
Vittorio Borrelli
Riccardino Massa
Riccardo Fracchia
Enrico Maria Ferrando

Direttore di scena
Secondo direttore di scena
Vicedirettore di scena
Responsabile dell'archivio musicale

AREA TECNICA

Direttore tecnico e degli allestimenti scenici
Assistente al direttore degli allestimenti scenici
Coordinatore di progetto
Direttore delle luci
Responsabile servizi tecnici di palcoscenico
Responsabile servizi di vestizione
Responsabile segreteria tecnica e della struttura di Strada Settimo
Conservatore degli allestimenti scenici
Responsabile laboratorio di scenografia
Responsabile magazzino allestimenti
Responsabile servizio impianti
Responsabile servizi prevenzione e protezione

Silvano Cova
Saverio Santoliquido
Enzo Busco
Andrea Anfossi
Mario Carbolino
Laura Vighione
Ferruccio Biancardi
Silvano De Forheger
Claudia Boasso
Marcello Incardona
Pier Giovanni Bormida
Bruno Scagliola

AREA ORGANIZZATIVA

Responsabile amministrativo
Responsabile servizi del personale e scritture
Responsabile servizi attività promozionali e pubbliche relazioni
Responsabile servizi stampa, comunicazione e marketing
Ufficio stampa
Responsabile ufficio produzione
Responsabile Segreteria di Presidenza e Sovrintendenza
Relazioni esterne
Attività scuola
Ragioneria
Personale e scritture
Approvvigionamenti
Patrimonio

Carlo Carrà
Franco Favaro
Piero Robba
Ugo Sandroni
Paola Giunti
Loredana Rozzo
Maria Vittoria Trio
Laura Carraro
Vincenza Bellina
Giuseppina Guzzoni
Donatella Felletti
Alessandra Bazoli
Franco Tomatis

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

Violini primi

Raimondo Matacena*
Stefano Vagnarello*
Marina Bertolo
Claudia Zanzotto
Elio Massimo Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Laura Quaglia
Daniele Soncin
Crazyna Teodoresk
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Paolo Vezzosi
Roberto Zoppi

Violini secondi

Pietro Balocco*
Marco Polidori*
Laura Andriani
Giuseppe Tripodi
Silvana Balocco
Paola Bettella
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Silvio Gasparella
Roberto Lirelli
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi
Tomoka Osakabe*
Gianfranco Rossi
Mihai Vuluta*

Viola

Krystyna Porebska*
Arimando Barilli*
Rita Bracci
Gustavo Fioravanti
Maria Elena Eusebiotti
Mirto Mantovan
Franco Mori
Roberto Musso
Néstor Panik
Claudio Vignetta
Jolanta Wrobel
Giuseppe Zoppi

Violoncelli

Relja Lukic*
Michele Scomegna
Davide Eusebiotti
Giulio Arpinati
Luciano Cugnaseo
Pascal Dubois-Pallastrelli
Ewa Janas
Gaël Seydoux
Gabor Simon

Contrabbassi

Davide Botto*
Davide Ghio*
Atos Canestrelli
Giulio Guarini
Michele Lipani
Corrado Pastore*
Stefano Schiavolin

Flauti e Ottavino

Federico Giarbella*
Elio Sosso*
Maria Siracusa
Robert Batocco

Oboi e Corno inglese

Luigi Finetto*
Paolo Chimienti*
Giorgio Nespoli

Clarinetti

e Clarinetto basso
Luigi Picatto*
Alessandro Dorella*
Edgardo Garnerò
Edmondo Tedesco

Fagotti e Controfagotto

Gianpiero Ganau*
Matteo Rivi*
Orazio Lodin
Sergio Pochettino

Corni

Ugo Favaro*
Natalino Ricciardo*
Fabrizio Dindo
Claudio Gazzola

Evandro Merisio
Eros Tondella

Trombe

Ivano Buat*
Sandro Angotti*
Carlo Beltrami
Silvano Magnani

Tromboni

Vincent Lepape*
Floriano Rosini*
Enrico Avico
Marco Tempesta

Basso Tuba

Giuseppe Savazzi

Timpani

Carlo Cantone*

Batteria e

Strumenti a percussione
Ranieri Paluselli

Arpa

Patrizia Radici*
Elena Corni*

* Prime parti

* Elementi aggiunti

IL CORO DEL TEATRO REGIO

Soprani

Nicoletta Baù
Anna Beretta
Anna Maria Bergo
Adriana Bono
Anna Maria Borri
Sabrina Boscarato
Serafina Camillo
Patrizia Capello
Cristina Cogno
Cristiana Cordero
Eugenia Degregori
Alessandra Di Paolo
Rossana Gariboldi
Ornella Gerola
Manuela Giacomini
Rita La Vecchia
Laura Lanfranchi
Chiara Lazzari
Silvia Mapelli
Giovanna Zerilli

Mezzosoprani/Contralti

Cristiana Arri
Giorgia Bertagni*
Corallina Demaria
Rita Dmitrieva
Alessandrova
Roberta Garelli
Chang Shiow Hwa
Elena Induni
Antonella Martin
Maria Rabbione
Raffaella Riello

Myriam Rossignol
Marina Sandberg
Teresa Uda
Tiziana Valvo

Tenori

Pierangelo Aimé
Janos Buhalla
Marino Capettini*
Gian Luigi Cara
Antonio Coretti*
Diego Cossu
Davide Danielis*
Luis Odilon Dos Santos
Ernesto Alejandro
Escobar Nieto
Giancarlo Fabbri
Fabrizio Falli
Mauro Ginestrone
Cosimo Gregucci
Roberto Guenno
Giuseppe Milano
Matteo Mugavero
Paolo Paghi*
Gualberto Silvestri
Franco Traverso
Sandro Tonino*
Valerio Varetto
Oliviero Zanette

Baritoni

Flavio Feltrin
Umberto Ginanni
Alessandro Inzillo

Paolo Lovera
Franco Rizzo
Enrico Speroni
Marco Sportelli
Marco Tognozzi
Vincenzo Vigo

Bassi

Leonardo Baldi
Mauro Barra
Enrico Bava
Ignazio De Simone
Alessandro Griglio
Vladimir Jarlin
Riccardo Mattiotto
Davide Motta Frè*

* Elementi aggiunti

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino della Croce Rossa Italiana per l'assistenza infermieristica durante gli spettacoli.

NELLA STESSA COLLANA

Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart, con un saggio di Paolo Gallarati, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Gounod, 192 pagine, 31 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno di Georg Friedrich Händel, con un saggio di Carlida Stefan, il libretto dell'oratorio, le rubriche* e in appendice il catalogo delle composizioni drammatiche di Händel a cura di Gianni Legger, 114 pagine, 11 illustrazioni a colori, 8 in bianco e nero.

Le Comte Ory di Gioachino Rossini, con saggi di Emanuele Senici, Guido Paduano, Nicola Gallino, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte, le rubriche*, 160 pagine, 27 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

La bisbetica domata, coreografia di John Cranko, con saggi di Franca Valeri, Franco Marengo, Domenico Rigotti, Horst Koeigler, Ernaldo Data, Elisa Vaccarino, Sergio Trombetta, 80 pagine, 40 illustrazioni a colori.

Maria Stuarda di Gaetano Donizetti, con saggi di Luca Zoppelli, Paolo Cecchi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *Fatto terzo della Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, 128 pagine, 23 illustrazioni a colori, 16 in bianco e nero.

Cruel Garden balletto di Lindsay Kemp e Christopher Bruce, con saggi di Danilo Manera, Vittoria Doglio, Nicholas Dromgoole, Elisa Vaccarino, Vittoria Ottolenghi e in appendice liriche di Federico García Lorca, 96 pagine, 31 illustrazioni in bianco e nero.

La Voix humaine / The Medium di Francis Poulenc / Gian Carlo Menotti, con saggi di Virgilio Bernardoni, Nicola Campogrande, Jennifer Barnes, Lorenzo Ferrero, John Manceri, i libretti con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, Volume unico, 208 pagine, 16 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

La traviata di Giuseppe Verdi, con saggi di Michele Girardi, Denis Gaita, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *La signora dalle camelie* di Alexandre Dumas figlio (romanzo, capitolo X e pièce, atto I, scena X), 176 pagine, 23 illustrazioni a colori, 26 in bianco e nero.

Die lustige Witwe (La vedova allegra) di Franz Lehár, con saggi di Andrea Lanza e Hans F. Redlich, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 192 pagine, 28 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Der fliegende Holländer (L'olandese volante) di Richard Wagner, con saggi di Giorgio Pestelli, Sergio Bestente, Arthur Groos, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 160 pagine, 22 illustrazioni a colori, 29 in bianco e nero.

The Rake's Progress (La carriera di un libertino) di Igor Stravinskij, con saggi di Marco Emanuele, Gianfranco Vinay, Marco Vallora, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 208 pagine, 28 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Madama Butterfly di Giacomo Puccini, con saggi di Enrico M. Ferrando, Pier Giuseppe Gillio, il libretto dell'opera e le rubriche*, 176 pagine, 23 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Merce Cunningham Dance Company, con saggi di Leonetta Bentivoglio, Carlo Boccadaro, Michele Porzio, Elisa Vaccarino, 72 pagine, 12 illustrazioni in bianco e nero.

Die Teufel von Loudun di Krzysztof Penderecki, con saggi di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Carmelo Di Gennaro, Enrico Girardi, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 200 pagine, 17 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti, con saggi di Giorgio Pagannone e Sergio Bestente, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere di Donizetti a cura di Gianni Legger, 144 pagine, 22 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Assassino nella cattedrale di Ildebrando Pizzetti, con saggi di Virgilio Bernardoni, Fiamma Nicolodi e Giovanni Gavazzoni, il libretto dell'opera e le rubriche*, 112 pagine, 16 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Fedora di Umberto Giordano, con saggi di Michele Girardi e Elisabetta Fava, il libretto dell'opera e le rubriche*, 160 pagine, 16 illustrazioni a colori, 24 in bianco e nero.

Rigoletto di Giuseppe Verdi, con saggi di Paolo Gallarati e Gilles de Van, il libretto dell'opera e le rubriche*, 152 pagine, 16 illustrazioni a colori, 37 in bianco e nero.

Wozzeck di Manfred Gurlitt, con saggi di Giangiorgio Satragini e Luciana Galliano, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 168 pagine, 16 illustrazioni a colori, 22 in bianco e nero.

L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini, con saggi di Gianni Ruffin e Carlida Steffan, il libretto dell'opera e le rubriche*, 144 pagine, 22 illustrazioni a colori, 31 in bianco e nero.

Orfeo all'inferno di Jacques Offenbach, con saggi di Andrea Lanza, Guido Paduano, il libretto dell'opera e le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere di Offenbach a cura di Gianni Legger, 176 pagine, 16 illustrazioni a colori, 23 in bianco e nero.

Sly ovvero La leggenda del dormiente risvegliato di Ermano Wolf-Ferrari, con saggi di Adriana Guarnieri Corazzol, Folco Portinari e Johannes Streicher, il libretto dell'opera e le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere su soggetto e titolo dei drammi di William Shakespeare a cura di Gianni Legger, 232 pagine, 18 illustrazioni a colori, 38 in bianco e nero.

Il barbiere di Siviglia di Gioachino Rossini, con saggi di Emanuele Senici e Lionello Sozzi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice il catalogo alfabetico delle opere di Gioachino Rossini a cura di Gianni Legger, 184 pagine, 18 illustrazioni a colori, 35 in bianco e nero.

Excelsior, azione coreografica di Luigi Manzotti, musica di Romualdo Marengo, con saggi di Flavia Pappacena, Peppino Ortoleva, Elisa Vaccarino, Eraldo Data, Enrico M. Ferrando, Valeria Pregliasco e il libretto, 96 pagine, 17 illustrazioni a colori, 23 in bianco e nero.

Hamlet di Ambroise Thomas, con saggi di Steven Huebner e Emilio Sala, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 168 pagine, 16 illustrazioni a colori, 35 in bianco e nero.

Falstaff di Giuseppe Verdi, con saggi di Michele Girardi e Franco Marengo, il libretto dell'opera e le rubriche*, 176 pagine, 26 illustrazioni a colori, 41 in bianco e nero.

Johannes-Passion di Johann Sebastian Bach, con saggi di Alberto Basso e Eugenio Costa, il libretto con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 112 pagine, 16 illustrazioni a colori, 23 in bianco e nero.

Lohengrin di Richard Wagner, con saggi di Jürgen Machder e Riccardo Morello, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 184 pagine, 16 illustrazioni a colori, 31 in bianco e nero.

Der Zwerg (Il nano) / Pagliacci di Alexander von Zemlinsky / Ruggero Leoncavallo, con saggi di Andrea Lanza e Marco Ravasini, i libretti delle opere - con traduzione italiana a fronte per il primo - le rubriche* e in appendice i cataloghi delle opere di Alexander von Zemlinsky e di Ruggero Leoncavallo a cura di Gianni Legger, 184 pagine, 16 illustrazioni a colori, 30 in bianco e nero.

Das Rheingold di Richard Wagner, con saggi di Giorgio Pestelli e Marco Emanuele, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 128 pagine, 24 illustrazioni in bianco e nero.

Kiss me, Kate di Cole Porter, con saggi di Gianfranco Vinay, Aloma Bardi e Luca Scarlini, il libretto e le rubriche*, 200 pagine, 26 illustrazioni a colori, 40 in bianco e nero.

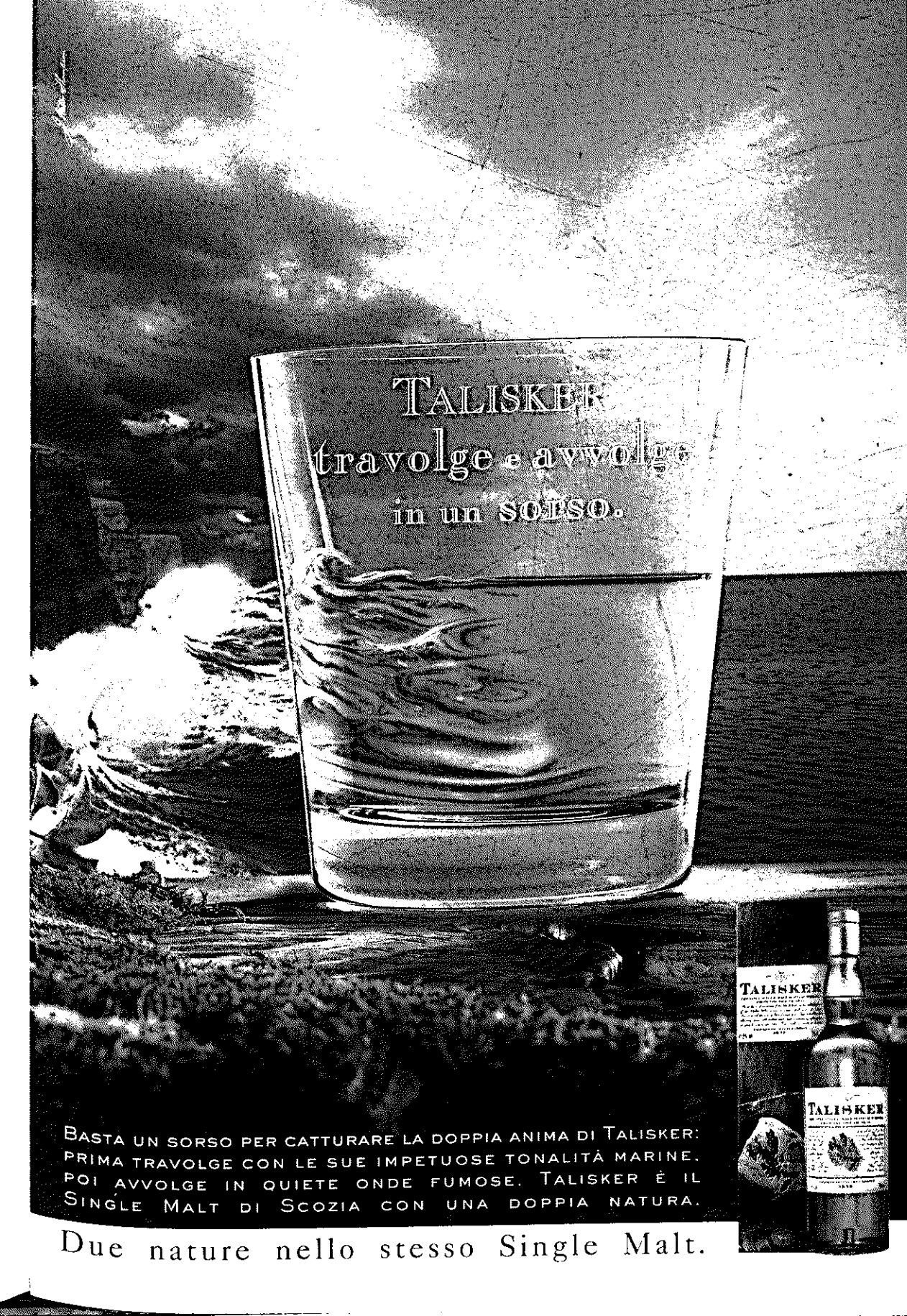
Lear di Aribert Reimann, con saggi di Orazio Mula, Guido Paduano e Aribert Reimann, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*, 180 pagine, 20 illustrazioni a colori, 31 in bianco e nero.

*Le rubriche sono a cura di Sergio Bestente, Sergio Durante, Marco Emanuele, Enrico Maria Ferrando, Susanna Franchi, Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone, Giangiorgio Satragini ed Elisabetta Fava.

I volumi si possono acquistare a lire 15.000 presso la Biglietteria del Teatro Regio in piazza Castello 215 (tel. 011-8815241/242) nel seguente orario: da martedì a venerdì ore 10.30-18 e sabato ore 10.30-16 oppure con vaglia postale di lire 20.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio Torino.

0034 014362

€ 7,75 (IVA inclusa)
L. 15.000



TALISKER
travolge e avvolge
in un sorso.

BASTA UN SORSO PER CATTURARE LA DOPPIA ANIMA DI TALISKER:
PRIMA TRAVOLGE CON LE SUE IMPETUOSE TONALITÀ MARINE.
POI AVVOLGE IN QUIETE ONDE FUMOSE. TALISKER È IL
SINGLE MALT DI SCOZIA CON UNA DOPPIA NATURA.

Due nature nello stesso Single Malt.

