



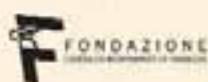
FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LES PÊCHEURS DE PERLES



La Fenice prima dell'Opera 2004 4

Albo dei Fondatori



Provincia di Venezia

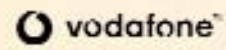


CARINÒ DI VENEZIA

 GENERALI

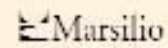
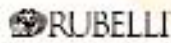


Camerata di Commercio Industria
Artigianato e Agricoltura Venezia

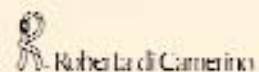
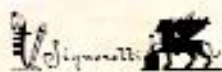


CONSORZIO VENEZIA NUOVA

COMITÉ FRANÇAIS POUR LA
SAUVEGARDE DE VENISE



Industria Chimica Rubini



Abbonati sostenitori



CONSORZIO VENEZIA NUOVA S

Hotel Giorgione
Venezia

IL GAZZETTINO

BAUER
VENEZIA



Società Servizi Turistici Assistenti



BANCA DI ROMA
CAPITALIA GRUPPO BANCARIO



TECNOLOGI INDUSTRIALI



Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa
presidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Luigino Rossi
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini
direttore musicale
Marcello Viotti

Collegio dei Revisori dei Conti

Angelo Di Mico
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Les pêcheurs de perles (I pescatori di perle)

opera in tre atti

libretto di

Eugène Cormon e Michel Carré

musica di

Georges Bizet

Teatro Malibran

venerdì 16 aprile 2004 ore 19.00 turno A

domenica 18 aprile 2004 ore 15.30 turno B

martedì 20 aprile 2004 ore 19.00 turno D

giovedì 22 aprile 2004 ore 19.00 turni E-G

sabato 24 aprile 2004 ore 15.30 turni C-F



La Fenice prima dell'Opera 2004 4



Georges Bizet in una fotografia di Nadar (circa 1863, cioè all'epoca dei *Pêcheurs de perles*).

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Quel feu nouveau me consume – Ta main repousse ma main»
di Michele Girardi
- 9 *Les pêcheurs de perles*, libretto e guida all'opera
a cura di Enrico Maria Ferrando
- 71 *Les pêcheurs de perles* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 73 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 81 Anselm Gerhard
«Oui, c'est elle»: il significato strutturale di una melodia 'soave'
nei *Pêcheurs de perles* di Bizet
- 97 Riccardo Pecci
I *Pescatori* 'ripescati' e la «musa italica»
Sui *Pêcheurs* in Italia, e sull'Italia nei *Pêcheurs* (1886-1900)
- 129 Uno sguardo durante la caccia delle tigri
Dialogo *opéra-comique* per due pescatori di perle
a cura di Anselm Gerhard
- 133 Hector Berlioz
Les pêcheurs de perles
- 135 Marco Gurrieri
Bibliografia
- 145 *Online: I Pescatori* nella rete
a cura di Roberto Campanella
- 153 Georges Bizet
a cura di Mirko Schipilliti



Prudent Louis Leray (1820-1879), Manifesto per la prima rappresentazione assoluta.

Les pêcheurs de perles

(I pescatori di perle)

opera in tre atti

libretto di Eugène Cormon e Michel Carré

musica di Georges Bizet

Edizione integrale della versione originale (1863)

Editore proprietario Editions Choudens, Paris

Rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi ed interpreti

Léïla Annick Massis

Nadir Yasu Nakajima

Zurga Luca Grassi (16-18-20-22/4)

Vincenzo Taormina (24/4)

Nourabad Luigi De Donato

primi ballerini

Letizia Giuliani, Gheorghe Iancu

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia

Gheorghe Iancu

light designer

Sergio Rossi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

ballerini

Francesca Bertoli, Silvia Casadio,
Jacopo Nannicini, Marian Serbanescu

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>aiuto maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>aiuto regia</i>	Caterina Vianello
<i>assistente costumista</i>	Giovanna Buzzi
<i>assistente coreografo</i>	Leila Troletti
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
	Raffaele Centurioni
	Alberto De Piero
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Rubechini (Firenze)
	Delfini Group (Roma)
	Decorpan (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio
	Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Tirelli (Roma)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

«Quel feu nouveau me consume – Ta main repousse ma main»

Sono due versi che pongono qualche problema anche al più ingenuo dei lettori: due prodi cacciatori di tigri, avvezzi alla dura vita delle foreste indiane, si ritrovano in una spiaggia dell'isola di Ceylon dove l'uno, Zurga, è divenuto capo di un villaggio di pescatori di perle, mentre l'altro, Nadir, è lì per fuggire i fantasmi di una passione amorosa che lo aveva portato, anni prima, a rompere il sacro vincolo dell'amicizia (si veda in questo volume, per una più chiara spiegazione dell'antefatto, il dialogo parlato tra i due, secondo le regole dell'*opéra-comique*, genere a cui *Les pêcheurs de perles* erano inizialmente destinati).

Il *topos* dell'amicizia virile è diffuso nel teatro musicale dell'Ottocento (basta pensare a Don Carlo e Posa, nel *Don Carlos* di Verdi), ma nell'opera di Bizet l'affettività che lega Nadir a Zurga è decisamente più marcata del solito, tanto da costituire un nodo drammatico più importante del legame amoroso tra Léïla e Nadir. Quando il capo dei pescatori può vederne il volto, riconosce la sacerdotessa di Brahma che entrambi hanno amato, e viene spinto dalla gelosia a emettere una sentenza di morte ma, all'alzarsi del sipario nel terz'atto, la principale preoccupazione che esprime nel suo intenso monologo va alla sorte del compagno d'un tempo («La fièvre me dévore / Et mon âme opprimée / N'a plus qu'une pensée ... / Nadir, Nadir, / Ah! Nadir doit expirer / Au lever du soleil!»). E subito dopo, quando apprende dalla donna che l'amico è innocente, egli gioisce perché ha rispettato il loro patto («Ainsi donc, ses serments et notre amitié sainte / ...Ô bonheur, Nadir, tu n'avais rien trahi»).

L'affetto profondo che unisce Zurga a Nadir trova riscontro nel cosiddetto *motif de la déesse*, su cui si sofferma Anselm Gerhard nel suo saggio: «Oui, c'est elle», una melodia «soave» che s'ode nel duetto fra i due uomini e che accompagna tutto lo sviluppo drammatico fino alle pagine conclusive. Ma proprio qui «l'inebriante melodia della *déesse*», scrive Gerhard, «introdotta in una situazione drammatica in cui deve esprimere un'amicizia maschile votata all'eternità [...] risuona per l'ultima volta in una situazione in cui uno dei

due rivali rinuncia di propria volontà all'oggetto del suo desiderio erotico», tanto che «in quest'unica 'soave' melodia è implicita un'ironia fondamentalemente tragica che la conclusione apparentemente lieta di quest'opera non riesce a smentire».

Nonostante la giovane età dell'autore, e un libretto non di prima qualità, *Les pêcheurs de perles* è un'opera dove il genio di Georges Bizet – come nota, nella guida all'opera, Enrico Maria Ferrando – emerge nella «cura dei particolari» e nella «messa a punto della 'tinta' esotica che attraversa l'intero lavoro». Gli esempi sarebbero molteplici, ma vorrei solo ricordare la romanza n. 4 B di Nadir «Je crois entendre encore», una raffinatissima barcarola in 6/8 condotta nel segno della più estenuante malinconia e del desiderio erotico, che è il soggetto del brano e trova in questo passaggio un esito drammaturgico-musicale indimenticabile:



Il Si₃ in *pianissimo* del tenore arriva come culmine dell'ebbrezza, poi la voce discende all'ottava inferiore verso la tonica, gesto che palesa il carattere illusorio di una soddisfazione tanto agognata quanto elusa.

Forse gli appassionati ricordano meglio la romanza come «Mi par d'udire ancora» e, in particolare (come succede a me), nell'interpretazione affascinante che ne ha dato la voce d'oro di Beniamino Gigli, tra i vertici di un'arte somma del legato. Non è un caso che Riccardo Pecci si occupi, in questo volume, della ricezione italiana dei *Pêcheurs*, visto che proprio nel nostro paese, dai tardi anni Ottanta, hanno trovato il cielo e il mare che li ha meglio accolti, a loro volta restituendo il favore, per aver «agito in profondità nelle scelte linguistiche della cosiddetta 'giovane scuola' italiana». Anche per questo motivo abbiamo scelto di utilizzare la traduzione italiana di Alfredo Zanardini, che ha accompagnato il lungo cammino del lavoro di Bizet nel nostro paese (e si vedano le dettagliate tabelle che Pecci pubblica come appendice al suo saggio). Essa non corrisponde alla versione originale (1863), che viene ora presentata alla Fenice, tanto che è stato necessario tradurre *ex novo* alcuni brani, ma riflette bene lo spirito di quell'epoca, anche nell'assetto grafico dei versi – a volte condensati o espansi, rispetto all'originale, oppure diversamente disposti – e contribuisce a comprenderla meglio. Naturalmente udire «Une femme apparaît!» implica sfumature ben diverse rispetto a «Una vergine appar...», ma il sacrificio è, tutto sommato, sopportabile ...

Michele Girardi

LES PÊCHEURS DE PERLES

Libretto di Eugène Cormon e Michel Carré
Musica di Georges Bizet

Edizione a cura di Enrico Maria Ferrando
con guida musicale all'opera



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione italiana. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

Les pêcheurs de perles libretto e guida all'opera

a cura di Enrico Maria Ferrando

Il libretto di *Les pêcheurs de Perles* è uno dei più vituperati della storia dell'opera: la critica non ha mancato, sin dall'esordio, di sottolinearne limiti drammaturgici e manchevolezze letterarie. D'altra parte oggi nessuno studioso serio, pur concedendogli una qualche autonomia, considererebbe un libretto come un'entità estetica a sé, ed il livello letterario è giustamente reputato un valore aggiunto, ma non una condizione necessaria – né tantomeno sufficiente – alla definizione di un testo per musica di qualità. In questo senso i tempi sono maturi per una equilibrata riconsiderazione di un lavoro che contribuì a mettere a fuoco quel gusto per l'esotismo al quale tanto deve la drammaturgia musicale *fin de siècle*, e che esibisce tratti di innegabile originalità: pensiamo alla definizione (nel personaggio di Nourabad) di un carattere ambiguamente sfaccettato, o al moderno *understatement* del finale, grossolanamente disatteso nelle versioni postume dell'opera. In questo senso è decisiva, per una corretta valutazione del lavoro di Bizet, la prassi ormai consolidata di eseguirlo nella versione originale.

In mancanza di un'edizione critica, proponiamo il testo dell'opera tenendo conto della ricostruzione della versione originale realizzata da Michel Poupet.¹ Ad esso è affiancata la versione ritmica italiana (1885) di Angelo Zanardini:² ricordiamo che, come *Faust* di Gounod, è proprio in lingua italiana che il lavoro di Bizet conquistò la propria posizione nel repertorio.³ La versione Zanardini ricalcava una di quelle con cui *Les pêcheurs de perles* circolò

¹ LES PÊCHEURS DE PERLES / opéra en trois actes / Livret de / Michel Carré / et / Eugène Cormon, Paris, Michel Lévy Frères, [1863-1864]; cfr. il libretto in *Georges Bizet, «Les Pêcheurs de perles»* «L'Avant-Scène Opéra», 124, 1989, pp. 27-65.

² I PESCATORI / DI PERLE / opera in tre atti di / E. Cormon e M. Carré / MUSICA di / GIORGIO BIZET / traduzione italiana di A. Zanardini, Milano, Sonzogno, 1885. Abbiamo preservato l'ortografia e la disposizione originale dei versi (utile a documentare la tradizione esecutiva tardo-ottocentesca), e riportato in appendice le varianti apocriefe dello scorcio conclusivo.

³ Si veda, a questo proposito, il saggio di Riccardo Pecci, in questo volume (pp. 97-128).

dopo la morte di Bizet: pertanto è stato necessario ometterne le parti corrispondenti alle aggiunte postume, e integrarla (tra parentesi quadre) con la traduzione *ex novo* delle parti del libretto ripristinate. Tra il testo del libretto stampato e quanto si legge nello spartito si possono riscontrare numerose discrepanze, riguardanti principalmente la punteggiatura, l'uso delle maiuscole e le didascalie, che nello spartito sono riportate con drastiche semplificazioni ed omissioni. Pochissime varianti sono rilevabili all'ascolto: oltre alle consuete ripetizioni di parole e segmenti di testo, si tratta di aggiunte di monosillabi vocativi o esclamativi realizzate dal musicista come aggiustamenti resi necessari dalle esigenze del ritmo musicale. Non abbiamo ritenuto opportuno segnalarle in dettaglio, poiché il necessario apparato avrebbe ecceduto i limiti e gli scopi di questa pubblicazione.

Nel commento alla partitura si è dedicata una particolare attenzione all'articolazione interna dei singoli numeri: *Les pêcheurs de Perles* è in effetti un lavoro nel quale la maestria dell'autore emerge più dalla cura dei particolari che da una definizione unitaria dell'insieme. Nondimeno, la messa a punto della 'tinta' esotica che attraversa l'intero lavoro, realizzata nei limiti degli standard linguistici dell'epoca, è da sola in grado di rivelare in Bizet un autore di teatro musicale non meno che geniale. Nella nostra analisi, pertanto, abbiamo cercato di focalizzare i dettagli della tecnica compositiva di Bizet mettendone in luce le relazioni con la dimensione più propriamente drammaturgico-musicale dell'opera. Per l'analisi si è fatto riferimento principalmente allo spartito della versione 1863⁴ utilizzando tuttavia anche la partitura 'tradizionale'.⁵

Indice

ATTO PRIMO		p. 15
ATTO SECONDO		p. 34
ATTO TERZO	Quadro I	p. 49
	Quadro II	p. 57
APPENDICE:	Le varianti apocrife al finale III	p. 65
	<i>L'orchestra</i>	p. 67
	<i>Le voci</i>	p. 69

⁴ GEORGES BIZET, *Les pêcheurs de perles / The Pearl Fishers*, opéra en trois actes de Michel Carré & Eugène Cormons, Paris, Choudens, © 1975 («Version originale 1863»).

⁵ GEORGES BIZET, *Les pêcheurs de perles*, partition d'orchestre, Paris, Choudens, [1893].

LES PÊCHEURS DE PERLES

OPÉRA EN TROIS ACTES DE
MICHEL CARRÉ et EUGÈNE CORMON

MUSIQUE DE
GEORGES BIZET

Première représentation: Théâtre Lyrique, Paris, le 30 septembre 1863

Personnages:

NADIR, un pêcheur	ténor
ZURGA, chef des pêcheurs	baryton
LÉÏLA, une prêtresse	soprano
NOURABAD, un grand-prêtre	basse

Pêcheurs, Indiens, Brahmanes

L'action se passe a Ceylan dans l'Antiquité

I PESCATORI DI PERLE

OPERA IN TRE ATTI
DI
E. CORMON e M. CARRÉ

MUSICA
DI
GIORGIO BIZET

Traduzione italiana di A. ZANARDINI

Prima rappresentazione: Théâtre Lyrique, Paris, 30 settembre 1863

Personaggi:

LEILA, sacerdotessa	soprano
NADIR, pescatore	tenore
ZURGA, capo dei pescatori	baritono
NURABAD, gran sacerdote	basso

Pescatori - Fakiri - Sacerdoti - Maliarde, ecc.

L'azione ha luogo nell'Isola di Ceylan.

ACTE PREMIER¹

ATTO PRIMO

Une plage aride et sauvage de l'île de Ceylan. On aperçoit quelques huttes en bambou et des palmiers; au loin, sur un rocher qui domine la mer, les ruines d'une ancienne pagode indoue et la mer éclairée par un soleil ardent. Des pêcheurs achèvent de dresser leurs tentes pendant que des autres dansent et boivent aux sons des instruments indous.

Una spiaggia arida e selvaggia nell'isola di Ceylan. – A destra e a sinistra, capanne intessute di stuoje e di bambù. – Verso il proscenio, alcuni grandi palmizî, ombreggianti cactus giganteschi piegati dal vento. – Nel fondo, sovra uno scoglio che domina il mare, le rovine di un'antica pagoda indiana. – In distanza, il mare rischiarato da un sole ardente.

[SCÈNE PREMIÈRE]

SCENA PRIMA

LES PÊCHEURS

Sur la grève en feu²
où dort le flot bleu,

All'alzarsi della tela, i pescatori dell'isola, uomini, donne e fanciulli, ingombrano la riva. Chi finisce di rizzar le tende, chi dà l'ultima mano alle

¹ Il breve Prélude (*Andante*, 3/4, Sol maggiore) ha un semplice impianto formale: un periodo simmetrico (quattro frasi di quattro battute) proposto una seconda volta in un registro più acuto, con una strumentazione più 'stratificata'; al termine di questa riesposizione l'orchestra si sofferma in *cre-scendo* su una triade di dominante di Sol maggiore. Tutto il brano è costruito su un pedale di dominante:

ESEMPIO 1 (Prélude, bb. 2-5)

Andante
p *mais bien chanté*

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli

L'uso del pedale, caratteristico della tecnica armonica di quest'opera, è uno dei mezzi attraverso i quali Bizet ricerca un colore esotico (la musica costruita su bassi di bordone è tipica dei repertori etnici: perciò nella musica colta il pedale, oltre che come artificio strutturale per la sottolineatura delle principali funzioni tonali, è spesso utilizzato per creare connotazioni folcloriche).

² n. 1 – Introduction (A) Chœur (*Allegro non troppo*, 2/2, Sol minore).

Anche l'Introduzione – che segue senza soluzione di continuità – comincia con un pedale di dominante. Si tratta di una pagina di ambientazione convenzionale e prevedibile, condotta tuttavia con smalzata padronanza della scrittura corale e della tecnica armonica. La prima sezione, affidata alla sola orchestra, è caratterizzata dal ritmo scandito da tamburo basco e triangolo. La tonalità rimane in bilico tra Re minore e Sol minore, e l'ambientazione esotica è sottolineata da trovate armoniche come gli improvvisi scarti modulanti alle parole «Chassez par vos chants» (da Si bemolle maggiore a La bemolle maggiore) e «Chassez les esprits méchants» (da Si bemolle maggiore alla dominante di Re); questa inquietudine caratterizza anche la fase conclusiva, con la sua originale successione di accordi e un ultimo cromatismo sulla perentoria cadenza («Dansez jusqu'au soir!»; il primo riferimento, con cifra di chiamata e numero di bb. che precedono o seguono, va alla rid. per canto e pianoforte, il secondo alla partitura d'orchestra):

nous dressons nos tentes;
 Dansez jusqu'au soir,
 filles à l'œil noir,
 aux tresses flottantes!
 Chassez, chassez par vos chants,
 Chassez, chassez les esprits méchants!
 (Noblement.)
 Voilà notre domaine!³
 C'est ici que le sort
 tous les ans nous ramène,
 prêts à braver la mort!
 Sous la vague profonde,
 plongeurs audacieux
 à nous la perle blonde
 cachée à tous les yeux.
 A nous, à nous, à nous!
 Sur la grève en feu etc.⁴

capanne selvagge. – Altri danzano e bevono, al suono di vari strumenti indiani o chinesi.

CORO

Sulle arene d'ôr,
 Dove l'onda muor,
 La tribù si piantì!
 E vi danzi al sol
 Il virgineo stuol,
 Dalle trecce erranti!
 Il canto vostro val
 A discacciar gli spiriti del mal!
 (Danze.)

IL CORO DEI PESCATORI

Torniamo ai mesti lidi,
 Ove vuole il destin
 Che la morte si sfidi,
 Incerti del bottin!
 Dove l'onda è più fonda,
 Audaci palombar,

segue nota 2

ESEMPIO 2 (n. 1 A, due dopo 36; sei dopo 5D)

The musical score for Example 2 consists of three vocal staves (Soprani, Tenori, Bassi) and two instrumental staves (FLAUTO, OTTAVINO and CLARINETTI). The lyrics are in French. The Soprano part has the lyrics: "Dan-sez jus-qu'au soir. Fil-les à l'oeil noir Dansez jus-qu'au soir Dan-sez jus-qu'au soir!". The Tenor part has: "Dan - sez, Dan - sez, Dan-sez jus-qu'au soir!". The Bass part has: "Dan - sez, Dan - sez, Dan-sez jus-qu'au soir!". Dynamic markings include *p*, *cresc.*, *f*, and *ff*. The instrumental parts are marked with *f* and *ff*.

³ Il carattere contrastante della sezione centrale del coro (*Moderato maestoso*, 3/4, Si bemolle maggiore) è determinato dal passaggio al metro ternario e dal cambiamento della tonalità: il relativo maggiore è introdotto per giustapposizione, senza transizione modulante; la condotta armonica è tuttavia priva delle ambiguità e delle inquietudini cromatiche che avevano caratterizzato la prima parte. Le voci maschili sono impegnate in morbidi disegni e in ricercate entrate imitative, ed ai tenori è richiesto di salire sino ad un impegnativo Si_b^3 da cantare *piano*.

⁴ La ripresa della prima sezione (*I Tempo*, 2/2, Si bemolle maggiore) è affidata ai soli soprani, che ne ripetono, sempre *piano*, le prime dieci battute. La semplice ma efficace aggiunta di un Mi nel basso determina un'inopinata sfumatura armonica, suggerendo che questa ripresa avvenga su una settima secondaria sul II grado di Re minore. Il resto del coro si unisce – con un *fortissimo* – alle parole «Chassez par vos chants». Un breve passaggio modulante conduce ad una danza strumentale (in Mi bemolle maggiore) dall'energia ritmica elementare e incisiva. Attaccata *pianissimo*, la danza giunge crescendo alla coda corale («Dansez jusq'au soir») nella quale l'armonia è caratterizzata dall'abbassamento del II grado (scala 'napoletana'): un altro cromatismo utilizzato in funzione di coloratura esotica.

Rubiam la perla bionda,
Al seno arcan del mar!
Sulle arene d'òr, *etc.*
(Danze)

[SCÈNE II^{me}]

ZURGA
Amis, interrompez vos danses et vos jeux!⁵
Il est temps de choisir un chef qui nous commande,
qui nous protège et nous défende,
un chef aimé de tous, vigilant, courageux!
LES PÊCHEURS
Celui que nous voulons pour maître⁶
et que nous choisissons pour roi
ami Zurga, c'est toi!
ZURGA
Qui, moi?
LES PÊCHEURS
Oui, sois notre chef!
Nous acceptons ta loi.
ZURGA
Vous me jurez obéissance?⁷
LES PÊCHEURS
Sois notre chef!
ZURGA
À moi seul la toute-puissance?
LES PÊCHEURS
Sois notre roi!
ZURGA
Eh bien, c'est dit, c'est dit!

(Nadir paraît et descend parmi les rochers.)

SCENA II

ZURGA
Omai, dal giocondarsi a noi convien ristar
Ora elegger si de' chi obbedienza apprenda,
Chi ci protegga e ci difenda,
Un duce pien d'ardir ch'abbia ognuno ad amar!
CORO
Colui, che noi vogliam per duce,
E re nomiam de la tribù,
Dir tel dovea presago il cor: Sei tu!
ZURGA
Chi? io?
CORO
Noi t'acclamiamo nostro re!
La legge è sacra, che ci vien da te!
ZURGA
Voi mi giurate obbedienza?
CORO
Noi ti giuriamo obbedienza!
ZURGA
Io solo avrò l'onnipotenza?
CORO
Tu solo avrai l'onnipotenza!
ZURGA (*stringendo loro la mano.*)
Or ben! voi lo volete.... e re sarò!

(Nadir comparisce nel fondo e scende gli scogli.)

⁵ n. 1 – (B) Scène et Chœur (*Large*, 4/4, La bemolle maggiore).

La seconda sezione dell'Introduzione presenta il personaggio di Zurga, che esordisce in una convenzionale «Scena»: le sue frasi – per le quali l'indicazione «Récit» sottintende un'esecuzione ritmicamente più libera – si alternano agli interventi in ritmo misurato dell'orchestra («A tempo»): perentorie interiezioni che sottolineano il carattere del personaggio.

⁶ Subito il coro maschile lo acclama come capo con un intervento (*Moderato maestoso*, 4/4, La bemolle maggiore) la cui ostentata solennità si situa ai limiti del comico involontario.

⁷ Alla richiesta di Zurga di obbedienza cieca e assoluta (*Stesso tempo*, 3/4, Re bemolle maggiore), sottolineata in orchestra da caratteristici squilli di tromba, gli uomini rispondono con un'ulteriore frase corale omofonica: la conferma della loro fedeltà avviene nell'arco di una cadenza alla tonica di La bemolle (la tonalità principale di questa sezione).

[SCÈNE III^{ème}]

LES PÊCHEURS

Mais qui vient là?⁸ZURGA (*allant au devant de Nadir.*)Nadir, Nadir ami de ma jeunesse
est-ce bien toi que je revois?

LES PÊCHEURS

C'est Nadir, le coureur des bois!

NADIR

Oui, Nadir, votre ami d'autrefois!

Parmi vous compagnons, que mon bon temps

[renaissè!]

Des savanes et des forêts⁹
où les traqueurs tendent leur rets,
Des savanes et des forêts
j'ai sondé l'ombre et le mystère!
J'ai suivi le poignard aux dents,
le tigre fauve aux yeux ardents,
et le jaguar et la panthère!

(Noblement.)

Ce que j'ai fait hier, mes amis,¹⁰
vous le feriez demain, oui, vous le feriez demain.
Compagnons, donnons-nous la main!

LES PÊCHEURS

Amis, amis, donnons-lui la main!

ZURGA

Demeure parmi nous, Nadir, et sois des nôtres!¹¹

NADIR

Oui! mes vœux désormais, mes plaisirs sont les
[vôtres!]

SCENA III

CORO

Ma vien talun!

ZURGA (*correndo incontro a Nadir.*)

Nadir! d'infanzia amico!

Sei tu che dato è a me di riveder?

CORO

È Nadir! il ramingo venturiero!

NADIR

Sì, Nadir! il fedel d'un'altra età!

La felice stagione,

Amici, a voi vicini, rinascerà!

Della jungla e della selva,

Dove insidia il cacciatore,

Esplorai, siccome belva,

Il mistero e il tenebror!

Inseguì, lo stil fra' denti,

Il tigrone dagli occhi ardenti,

Rintracciai da mane a sera

Lo jaguar e la pantera!

E quanto jeri, o fidi miei, facea

Fareste voi doman!

CORO

Sì, diamoci la man!

ZURGA

Rimani in mezzo a noi, Nadir, e sii dei nostri!

NADIR

I miei voti sin d'or, i gaudi sono i vostri!

⁸ Segue un tipico segmento di transizione (*Allegro moderato*, 12/8): anche qui le interiezioni «a tempo» di orchestra e coro si alternano alle frasi di recitativo di Nadir, che ha fatto il suo ingresso annunciato da un ritmo incalzante degli archi.

⁹ Nel successivo arioso narrativo di Nadir (*Allegro*, 6/8, Fa minore) la regolarità metrica delle frasi è controbilanciata dall'inquietudine del percorso armonico, che conduce ad una modulazione a Re bemolle («L'ombre et le mystère») prima della conferma cadenzale di Fa minore.

¹⁰ La successiva sezione (*Plus lent*, 6/8, La bemolle) si svolge su un disegno ritmico di rassicurante regolarità, per proseguire con una gagliarda ma convenzionale acclamazione corale a Nadir (*I tempo*, 6/8, La bemolle maggiore) che riporta alla tonalità iniziale.

¹¹ n. 1 – (C) Récit et reprise du Choœur dansé (*Mouvement du 1^{er} Choœur*, 2/2, Sol minore). Il successivo recitativo utilizza un altro meccanismo convenzionale: le parole di Zurga si stagliano su un tremolo in orchestra che sale per semitoni, e sul quale si proiettano rapide interiezioni di violini e flauti.

ZURGA

Eh bien! prends part à nos jeux!
 Ami, bois avec moi, danse et chante avec eux!¹²
 Avant que la pêche commence,
 saluons le soleil, l'air et la mer immense!

(*Les danses reprennent.*)

LES PÊCHEURS

Sur la grève en feu, etc.¹³

[SCÈNE IV^{ème}]

ZURGA

C'est toi, toi qu'enfin je revois!¹⁴
 Après de si longs jours, après de si longs mois
 où nous avons vécu séparés l'un de l'autre,
 Brahma nous réunit! quelle joie est la nôtre!
 Mais parle, es-tu resté fidèle à ton serment?
 Est-ce un ami que je revois ou bien un traître?

NADIR

De mon amour profond, j'ai su me rendre maître!

ZURGA

Parti i nostri piacer! con me tu dèi
 Brindar, con essi cantar e danzar!
 Ma, pria che all'opra sia lo spirito intenso,
 Si salutino il sol e l'aer e il mar immenso!

IL CORO DEI PESCATORI

Sulle arene d'ôr, etc.

(*Si riprendono le danze; indi i pescatori si disperdono in varie direzioni. Zurga e Nadir restano soli in scena.*)

SCENA IV

ZURGA

Sei tu che dinante mi sta!
 Trascorsi tanti i dì, da poter dirla età,
 In cui vissuto abbiám, l'un dall'altro disgiunto,
 Del rivederci alfin il dolce istante è giunto!
 Or dimmi: al giuro tuo rimasto sei fedel?
 Un puro amico in te rivedo, o un traditore?...

NADIR

Del mio fatale amor mi seppi far signore!

¹² La seconda parte del recitativo (*Un peu retenu*, 2/2) è accompagnata da accordi il cui colore sonoro, oltretutto dal timbro degli ottoni, è determinato dal sapore modale suggerito dal collegamento per terze discendenti, che rende indeterminata la tonalità:

ESEMPIO 3 (n. 1 C, una dopo 33; una dopo 18A)

¹³ Un'inaspettata risoluzione in Sol minore conduce alla ripresa del coro (*I tempo*). Nella coda Bizet esibisce ulteriori artifici armonici di elementare efficacia: la fermata del coro sulla sesta napoletana della dominante; una violenta ascesa per terze e seste parallele alla dominante di Sol; l'alternanza – di sapore modale – di accordi sul I e sul VI grado in orchestra per accompagnare il Sol (tonica) cantato all'unisono dal coro («Sur la grève en feu, dansez.»). La transizione al numero successivo avviene con un distensivo epilogo strumentale, che riprende elementi del recitativo di Zurga.

¹⁴ n. 2 – Récit et duo (A) Récit (*Allegro/Recitativo*, 4/4)

Questa introduzione al duetto tra Nadir e Zurga ha lo scopo di mettere lo spettatore al corrente degli antefatti e non si discosta dai meccanismi linguistici convenzionali per questo genere di situazione.

ZURGA

Oublions le passé, fêtons ce doux moment!
Soyons frères, restons amis toute la vie!
Mon cœur a banni sa folie!

NADIR

Oui, le calme est venu pour toi,
mais l'oubli ne viendra jamais!

ZURGA

Que dis-tu?

NADIR

Zurga, quand tous deux nous toucherons à l'âge
où les rêves des jours passés
de notre âme sont effacés,
tu te rappelleras notre dernier voyage
et notre halte aux portes de Candi.

ZURGA

C'était le soir!
Dans l'air par la brise attiédi,
les brahmines au front inondé de lumière,
appelaient lentement la foule à la prière!

NADIR

Au fond du temple saint¹⁵
Paré de fleurs et d'or,
Une femme apparaît!
Je crois la voir encor!

ZURGA

Une femme apparaît!
Je crois la voir encor!

NADIR

La foule prosternée¹⁶
La regarde, étonnée,
Et murmure tous bas:
Voyez, c'est la déesse

ZURGA

Per me sollevi allora un lembo del tuo ciel!
Come il tuo calmo è il core e, al tuo simil, obblia
Un istante di febbre e di follia!

NADIR

Nol puoi tu dir! la calma il cor trovò,
L'obblio sperar non può!

ZURGA

Che di' tu?

NADIR

Quando avrem l'età raggiunta insieme,
In cui il sogno dei varcati di
Dall'anima svanì,
Rammemorar dovrò le nostre gite estreme,
E quella sosta ai pressi di Candi!...

ZURGA

Fuggiva il sol – s'udìa – tra i silenzi del ciel,
Il fervente bramino, al cader della sera,
Lentamente chiamar le turbe a la preghiera!

NADIR (*alzandosi.*)

Del tempio al limitar,
Parato a fiori e ad or,
Una vergine appar...
Mi par vederla ancor!

ZURGA

Una vergine appar...
Mi par vederla ancor!

NADIR

La turba, al Dio prostrata,
La contempla ammirata
E l'udiam mormorar:
Riguarda! è qui la diva,

¹⁵ n. 2 – (B) Duo (*Andante*, 4/4, Mi bemolle maggiore)

Il collegamento tra recitativo e duetto è al contrario piuttosto interessante. L'inizio del duetto («Au fond du temple saint»), ha in effetti una funzione di transizione: l'armonia – che indugia sulla dominante di Mi bemolle – e l'elegante disegno degli archi determinano un'atmosfera di sospensione dalla quale l'inopinato attacco di flauto e arpa soli (col quale inizia il duetto vero e proprio) emerge con effetto di ancor più piacevole sorpresa.

¹⁶ Certo, la scelta di una combinazione flauto-arpa per evocare la figura di una sacerdotessa può non apparire propriamente originale: tuttavia la loro improvvisa entrata (la voce dell'arpa non si era fin qui sentita) avviene con un colpo di scena timbrico di innegabile efficacia:

Qui dans l'ombre se dresse
Et vers nous tend les bras!

ZURGA

Son voile se soulève!
Ô vision! ô rêve!
La foule est à genoux!

NADIR et ZURGA

Oui, c'est elle, c'est la déesse,
Plus charmante et plus belle;
Oui, c'est elle! c'est la déesse,
Qui descend parmi nous!
Son voile se soulève
Et la foule est à genoux!

NADIR

Mais à travers la foule¹⁷
Elle s'ouvre un passage.

ZURGA

Son long voile déjà
Nous cache son visage!

NADIR

Mon regard, hélas, la cherche en vain!

Che dai limbi ci arriva,
Il creato a bear!

ZURGA (*alzandosi.*)

Sollevasi il suo velo...
Oh! vision del cielo!
La stiamo ad adorar!

A due.

Mira! è dessa! è la dea,
Che col guardo ci bea,
Qual nuovo sole appar!
Sollevasi il suo velo...
Oh! vision del cielo!
La stiamo ad adorar!

NADIR

Ma s'apre un varco omai tra la turba pregante..

ZURGA

Il suo velo di già ci asconde il bel semblante,..

NADIR

Spari!

segue nota 16

ESEMPIO 4 (n. 2 B, 45; 25)

Questo tema, con la sua forte carica di suggestione, tornerà più volte nel corso dell'opera: vi faremo riferimento come al *motif de la déesse* (si veda qui il saggio di Anselm Gerhard). Altrettanto suggestiva è la condotta di questo cantabile, con la melodia affidata all'orchestra e le voci impegnate in una sorta di 'parlante': ora declamando su disegni subordinati alle linee strumentali, ora raddoppiandole.

¹⁷ La ripresa del disegno di introduzione degli archi – questa volta sovrapposto a quello dell'arpa – e il ritorno della melodia del flauto suggeriscono una ripresa del duetto; ma l'accompagnamento dell'arpa, che si fa immediatamente rarefatto, ed il flauto, che tace improvvisamente, esprimono con immediatezza la sorpresa ed il disappunto per l'uscita di scena della donna, che rivivono nel ricordo di Zurga e Nadir insieme con l'incantata suggestione della visione.

ZURGA	ZURGA
Elle fuit!	Lo sguardo mio da allor la cerca invan!
NADIR	NADIR
Elle fuit!	Ma nel mio seno, ahimè!
Mais dans mon âme soudain ¹⁸	Qual sorge ignoto ardore!
Quelle étrange ardeur s'allume!	
ZURGA	ZURGA
Quel feu nouveau me consume!	Qual m'ange ambascia il core!
NADIR	NADIR
Ta main repousse ma main!	Respingi la mia man!
ZURGA	ZURGA
Ta main repousse ma main!	Respingi la mia man!
NADIR	NADIR
De nos cœurs l'amour s'empare	Amor che entrambi ispira
Et nous change en ennemis!	L'un l'altro avversi fa!
ZURGA	ZURGA
Non, que rien ne nous sépare! ¹⁹	Gelosa smania, od ira
NADIR	Non franga l'amistà!
Non, rien!	
ZURGA	<i>A due.</i>
Jurons de rester amis!	Santa amistade, infondi il primo affetto all'alme,
NADIR	E vinci nel mio cor
Jurons de rester amis!	Codesto insano amor!
ZURGA et NADIR	Fa che in una insertiam, compagni allor, le palme,
Oui, oui! Jurons de rester amis!	E debbaci un sospir
Amitié sainte, ²⁰	Insin a morte unir!
Unis nos âmes fraternelles!	ZURGA
Chassons sans retour	E, da quel dì, dall'idol mio lontano,
	Tristamente lasciai i giorni miei passar...

¹⁸ Di altrettanto elementare efficacia è il brusco accordo che introduce il successivo recitativo, nel quale i due uomini – riscuotendosi improvvisamente dal loro sogno ad occhi aperti – ritornano alla realtà.

¹⁹ Un breve declamato (*Andantino ma non troppo*) conduce alla seconda parte del duetto:

²⁰ un inno all'amicizia (*Allegro moderato*, 3/4, Fa maggiore) in forma tripartita (A-B-A, più coda) dal carattere pomposo e musicalmente piuttosto debole. Questa conclusione, sopravvissuta alla prima produzione dell'opera solo nello spartito per canto e pianoforte (e nella traduzione di Zanardini), fu ripresa – in una strumentazione realizzata per l'occasione da Arthur Hammond – soltanto nella celebre produzione della Welsh National Opera Company che, nel 1975, ristabilì la versione originale dei *Pêcheurs de perles*. Nella rielaborazione postuma entrata in repertorio a fine Ottocento il brano si conclude invece con una ripresa del duetto, nella quale – in modo alquanto incongruente – l'affermazione di reciproca lealtà ed amicizia dei due uomini utilizza la musica (il *motif de la déesse*) che evoca proprio la causa della loro discordia.

Ce fatal amour,
Et la main dans la main,
En compagnons fidèles,
Jusques à la mort
Ayons même sort!
Oui, la main dans la main,
En compagnons fidèles,
Oui, soyons amis,
Ah! soyons amis jusqu'à la mort!

ZURGA

Depuis ce jour, fidèle à ma parole,
J'ai laissé fuir loin d'elle
Et les jours et les mois.

NADIR

Pour me guérir de cette ivresse folle,
J'ai fui parmi les loups
Et les oiseaux des bois.

ZURGA et NADIR

Comme le mien que ton cœur se console!
Soyons frères, soyons amis, comme autrefois!

Amitié sainte, *etc.*

[SCÈNE V^{ème}]

ZURGA

Que vois-je?²¹
Un pirogue aborde près d'ici!
Je l'attendais! O dieu Brahma, merci!

NADIR

Qui donc attendais-tu?

ZURGA

Une femme inconnue et belle autant que sage,²²
Que les plus vieux de nous, selon le vieil usage,
Loin d'ici, chaque année, ont soin d'aller

[chercher!]

NADIR

A risanar da questo ardor insano,
Tra i lupi e gli sparvier, m'accinsi a ramingar!

ZURGA

Siccome il mio, il tuo cor si assereni!
Torniam fratelli ancor, siccome allor!

A due.

Santa amistade, infondi il primo affetto all'alme,
[*etc.*]

SCENA V

ZURGA

Che miro! una piroga
A questa volta voga!...
Io l'attendea! sien grazie, o Brahma, a te!

NADIR

E chi attendevi tu su quest'arida spiaggia?

ZURGA

Una vergine ignota e bella al par che saggia,
Che gli anziani tra noi (lo stile è in ciò costante)
Vanno in climi lontani, ogni anno, a rintracciar.

²¹ n. 3 – Récit, Chœur et Scène (A) Récit (*Allegro*, 2/2, La maggiore)

La transizione alla scena successiva avviene, ancora una volta, su un recitativo del tutto convenzionale.

²² Al contrario l'arioso di Zurga (*Andante*, 4/4) che annuncia l'arrivo di una «femme inconnue» non passa inosservato: è l'inizio del crescendo di tensione di questo numero dalla complessa articolazione dedicato alla presentazione della protagonista. Il disegno del clarinetto sulla nota tenuta del corno e il pizzicato dei bassi («Un long voile à nos yeux dérobe»), lo slancio della linea vocale del baritono, che lo porta fino ad un impegnativo Sol₃, attirano infallibilmente l'attenzione dell'ascoltatore.

Un long voile à nos yeux dérobe son visage;
Et nul ne doit la voir, nul ne doit l'approcher!
Mais pendant nos travaux, debout sur ce rocher,
Elle prie, et son chant qui plane sur nos têtes
Écarte les esprits méchants et nous protège!
Elle approche! ami, fête avec nous son arrivée!²³

LES PÊCHEURS

C'est elle, elle vient;²⁴
On l'amène ici! La voici!

[SCÈNE VI^{ème}]

Léila, le front couvert d'un voile, paraît suivie de Nourabad. Nadir seul, plongé dans une rêverie profonde, n'aperçoit pas Léila.

LE CHŒUR (*entourant Léila et lui offrant les fleurs*)

Sois la bienvenue,²⁵
Amie inconnue,
Daigne accepter nos présents!
Chante, et que l'orage
Apaie sa rage,
Amie à tes doux accents!
Que la troupe immonde
Des esprits de l'onde
S'envole à ta voix!

Agli sguardi un gran vel asconde il suo semblante,
Nè alcun la può veder, niun la deve accostar!
Ma, sin che noi peschiam, su quello scoglio in piè,
Ella prega e il suo canto, d'in sulle nostre teste,
Disvia del mar gli spirti, e acqueta le tempeste!

CORO

Ella vien! ella vien! sia tratta or qui!

SCENA VI

Leila, avvolta in ampio velo, comparisce nel fondo, seguita da quattro fakiri e da Nurabad. – Nadir è accoccolato a parte, e sembra assorto in profonda meditazione.

CORO DI DONNE (*circondando Leila e offrendole fiori.*)

T'appaga, t'appaga,
Incognita vaga,
Del misero don!
Acqueti il tuo canto,
Nuovissimo incanto,
Del mar la tenzon!
E l'atra ed immonda
Falange dell'onda
S'involi a quel suon!

²³ All'arioso fa seguito una sezione di declamato (*Allegro*, 2/2), condotta interamente su un'armonia di dominante di La, che confluisce nella ripresa della musica del preludio (*Andante*, 3/4, Mi maggiore), riproposta (un tono sopra) da un quartetto d'archi solisti. Il tema di apertura dell'opera – che qui accompagna l'entrata in scena di Léila – viene così esplicitamente collegato alla protagonista.

²⁴ L'associazione della musica del preludio al personaggio di Léila è confermata nel segmento successivo (*Andante*, 3/4, Mi maggiore), quando il coro esclama «C'est elle» sulla ripresa (tremolo degli archi) del *motif de la déesse*.

²⁵ n. 3 – (B) Chœur (*Andantino*, 6/8, La maggiore).

Il clima di mistero – ed il crescendo di tensione – che hanno accompagnato l'arrivo di Léila si spezzano nel successivo coro di benvenuto. Berlioz lo trovava corrivo, ed è abbastanza difficile dissentire. Anche se certamente Bizet ha voluto sottolineare il contrasto tra il clima inquieto connesso al personaggio della sacerdotessa e l'atteggiamento candido della folla che l'accoglie, non è possibile non rilevare l'impersonalità di questo pezzo manierato dall'irritante ritmica di saltarello, la cui atmosfera *kitsch* è impietosamente sottolineata da leziosi disegni di accompagnamento dei legni in terze parallele. Per di più Bizet non sembra essersi sforzato più di tanto per porre rimedio alla goffaggine dei versi del libretto, rassegnandosi ad una sciatta ritmizzazione che comporta veri e propri errori nella corrispondenza tra gli accenti dei versi e quelli determinati dal metro musicale.

Ah! viens chasser par tes chants
 Les esprits de l'onde,
 Des prés et des bois.
 Amie inconnue
 Ici reçois nos présents,
 Sois la bienvenue.
 Protège-nous!
 Veille sur nous!

ZURGA (*s'avanzant vers Léïla.*)
 Seule au milieu de nous, vierge pure et sans
 [tache²⁶
 promets-tu de garder le voile qui te cache?

LÉÏLA
 Je le jure!

ZURGA
 Promets-tu de rester fidèle à ton serment,
 De prier nuit et jour au bord du gouffre sombre?

LÉÏLA
 Je le jure!

ZURGA
 D'écarter par tes chants les noirs esprits de
 [l'ombre,
 De vivre sans ami, sans époux, sans amant?

LÉÏLA
 Je le jure!

ZURGA
 Si tu restes fidèle et soumise à ma loi,²⁷
 Nous garderons pour toi la perle la plus belle,

Discaccia lontani
 I genî malsani
 Dell'antro silvan!

T'appaga, t'appaga,
 Incognita vaga,
 Di quanto ti dan!

A noi dèi schermo far,
 Su noi vegliar!

ZURGA (*avanzandosi verso Leïla.*)
 Sola, in fra mezzo a noi, casta diva dell'onde,
 Giuri tu custodir il vel che ti nasconde?
 Giuri tu rimaner fedele al giuro ognor,
 Giuri orar notte e dì del baratro sul lembo,
 Col tuo canto sviar gli spiriti del nembo
 E i tuoi vedovi di passar qui senza amor?

LEILA
 Io lo giuro! io lo giuro!

ZURGA
 Se tu sai ciecamente
 Obbedir solo a me,
 Noi serberem per te
 La perla più fulgente!

L'umil fanciulla degna allor sarà d'un re!
 (*con accento di minaccia*)

Ma ove tradir tu possa e il tuo spirito soccomba
 All'insidia terribile d'amor,
 Guai! guai a te! non rivedrai l'albor!

CORO
 Sì, guai a te! non rivedrai l'albor!

²⁶ n. 3 – (C) Scène et Chœur (*Large*, 3/4)

La successiva «scena» incomincia invece con un segmento di recitativo tutt'altro che ordinario. Dopo la parentesi disimpegnata del coro di benvenuto, l'orchestra ci richiama al dramma con un curioso procedimento. Ad una nota *piano* del corno, si aggiungono via via gli altri strumenti attaccando in un disegno che si allarga simmetricamente e simultaneamente al grave e all'acuto, definendo un accordo di Fa diesis minore *fortissimo*. Questo segnale richiama l'attenzione sul successivo giuramento di Léïla. La formula è pronunciata da Zurga su un disegno nel quale i tromboni si allargano da un Fa# ad una triade di Fa maggiore passando per intervalli dissonanti che generano un clima di tensione. Léïla risponde sui gradi V-II7-V di Si bemolle minore: la tonalità lontanissima dal Fa diesis iniziale e la sospensione sulla dominante aggiungono mistero al rituale. La formula ha le fatidiche tre enunciazioni (ciascuna ripetizione avviene una terza minore sopra).

²⁷ Il successivo segmento cantabile di Zurga (*Moderato*, 4/4, Si bemolle maggiore) attacca – con stridente contrasto motivato dalla situazione – in Si bemolle maggiore: la sua ipocrita lusinga nei confronti della donna è sottolineata dall'ascesa della voce ad un Fa₃ (ma la variante indicata nello spartito suggerisce addirittura un La₃, nota ovviamente non alla portata di tutti i baritoni, ma certo assai più efficace espressivamente).

Et l'humble fille alors sera digne d'un roi!
 Mais si tu nous trahis, si ton âme succombe²⁸
 Aux pièges maudits de l'amour, Malheur à toi!

LE CHŒUR
 Malheur à toi!

ZURGA
 C'est ton dernier jour!

LE CHŒUR
 Malheur à toi!

ZURGA
 Pour toi s'ouvre la tombe!

LE CHŒUR
 Malheur à toi!

ZURGA
 La mort t'attend!

LE CHŒUR
 Oui!

NADIR (*se levant et s'avançant vers Léïla.*)
 Ah! funeste sort!

LEÏLA (*à part, reconnaissant Nadir.*)
 Ah! c'est lui!

ZURGA
 Qu'as-tu donc? Ta main frissonne et tremble,²⁹
 D'un noir pressentiment ton cœur est agité!

ZURGA
 Per te s'apre la tomba!

Tu dèi perir!

NADIR (*alzandosi e avanzandosi.*)
 Fatal destino!

LEILA (*a parte, riconoscendo Nadir.*)
 È desso!

ZURGA (*prendendo la mano di Leïla.*)
 Ma tu che hai? la man tua trasalisce!
 Un reo presentimento, ahi forse! in cor ti sta?...
 Ebbene! il lido fuggi, ove il fato ci unisce,
 Ritorna a libertà!...
 In tempo ancor sei tu...

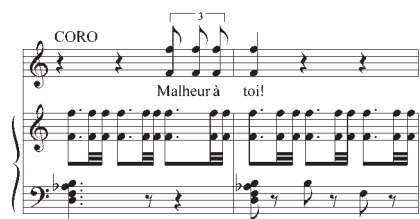
CORO
 Parla!... rispondi!

LEILA (*collo sguardo volto verso Nadir.*)
 Io resto!
 Sì, resto !... il fato mio glorioso, o funesto,
 Vi si compia!... mia vita, amici, v'appartien!

(*Alla voce di Leïla, Nadir fa una mossa per slanciarsi verso lei, ma si raffrena e nasconde la propria emozione.*)

²⁸ Le successive minacce di Zurga (*Même mouvement*, 3/4) sono sottolineate dall'inesorabile pedale di Fa: nota ripetuta prima dai bassi in orchestra, poi nelle interiezioni del coro («Malheur à toi»), sovrapposte a squilli di trombe e corni su un disegno ritmico che la nostra memoria d'ascolto tende ad associare ad un destino minacciosamente incombente:

ESEMPIO 5 (n. 3 C, otto dopo 68; otto dopo 37)



²⁹ Nel segmento successivo (*Andante quasi allegretto*) il trasalimento di Léïla – che ha riconosciuto la voce di Nadir – è commentato da Zurga con un declamato sullo sfondo di due elementi tematici: il *motif de la déesse* (tremoli degli archi) ed un motivo (la terzina ascendente dei bassi) già precedentemente associato allo stesso Zurga. Nella sua risposta Léïla esprime la propria determinazione con un recitativo caratterizzato da pregnanti frasi discendenti.

Eh bien, fuis ce rivage où le sort nous rassemble,
Reprends ta liberté!

LE CHŒUR
Parle! réponds!

LÉILA
Je reste!

(*Avec force.*)

Je reste ici quand j'y devrais mourir!
Que mon sort glorieux ou funeste s'accomplisse!
Je reste, je reste, mes amis, ma vie est à vous!

ZURGA
C'est bien à tous les yeux tu resteras voilée.³⁰
Tu chanteras pour nous sous la nuit étoilée,
Tu l'as promis!

LÉILA
Je l'ai juré!

ZURGA
Tu l'as juré!

LÉILA
Je l'ai juré!

ZURGA et NOURABAD
Tu l'as juré!

LE CHŒUR
Brahma, divin Brahma, que ta main nous

[protège,³¹

ZURGA
Sta ben!... al guardo uman tu rimarrai velata,
Tu canterai per noi nella notte stellata ...
Giurato l'hai!...

LEILA
Giurato l'ho!

CORO
Brahma, signor del ciel, ci protegga tua mano!
Degli spirti del mal tien l'agguato lontano!
O Brahma, re del ciel, siam a' tuoi piè!
Ci prostriamo preganti inanzi a te!

(*Ad un cenno di Zurga, Leila si avvia per lo stretto sentiero che guida alle rovine del tempio, seguita da Nurabad e dai fakiri; giunti sull'alto dello scoglio, questi ultimi si volgono e fan cenno alla folla di fermarsi; indi dispajono con Leila nei profondi meandri del tempio; le donne e i fanciulli si disperdono in varie direzioni; gli uomini scendono verso la riva. Zurga si accosta a Nadir, gli tende la mano, e si allontana coll'ultimo gruppo di pescatori. – Il giorno vien man mano calando.*)

³⁰ Anche il successivo segmento (*Andante*) si basa su due elementi tematici: un avvolgente disegno dell'orchestra su un pedale di La («C'est bien à tous les yeux») ed un 'fatidico' disegno dei bassi su un ritmo puntato che porta l'armonia alla dominante di La maggiore.

³¹ La tensione così accumulata si libera in un corale (*Large*, 4/4, La maggiore) la cui solennità è sottolineata – oltre che dalla condotta armonica, ancora una volta di tipo modale – da passaggi imitativi, ricchi di tensioni dissonanti, di sapore chiesastico:

ESEMPIO 6 (n. 3 C, 74; otto dopo 41)

The musical score consists of three staves: Soprano (treble clef), Tenor (treble clef), and Bass (bass clef). The music is in 3/4 time and marked *Andante*. The Soprano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with lyrics: "Ô Dieu Brah-ma nous som-mes tous à tes ge-noux". The Tenor part also starts with a piano (*p*) dynamic and has lyrics: "Ô Brah-ma ô Dieu Brah-ma". The Bass part has lyrics: "Ô Dieu Brah - ma, oui". The score shows a choral texture with some imitative passages between the parts.

L'uscita di scena di Léila (*Andante*, 3/4, La maggiore) è accompagnata da un'ulteriore ripresa della musica del preludio, che incornicia la scena e la conclude come in dissolvenza, stemperandone le tensioni.

Des esprits de la nuit, viens écarter le piège!
 O Dieu Brahma, nous sommes tous à tes
 [genoux!
 O Brahma, divin Brahma, que ta main nous
 [protège!

(Sur un ordre de Zurga, Lëïla gravit le sentier qui conduit au temple, suivie de Nourabad; ils disparaissent bientôt dans les profondeurs du temple; les hommes descendent sur le rivage; Zurga se rapproche de Nadir qui n'a cessé de suivre Lëïla du regard. Celle ci, une seule fois, s'est retournée vers lui. Zurga tend la main à Nadir et s'éloigne avec un dernier groupe de pêcheurs. Le jour baisse peu à peu.)

[SCÈNE VII^{ème}]

SCENA VII

NADIR (<i>seul</i>)	NADIR
À cette voix quel trouble agitait tout mon être? ³²	A quella voce, il sen m'agitava un affanno,
Quel fol espoir! Comment ai-je cru reconnaître? ...	Folle speranza! in lei riconsocer credei...
Hélas! devant mes yeux, déjà, pauvre insensé,	Dinante agli occhi miei
La même vision tant de fois a passé!	La stessa vision, ah! troppo il so,
Non, non, c'est le remords, la fièvre, le délire!	Quante volte passò!
Zurga doit tout savoir! j'aurais dû tout lui dire!	No, no – rimorso è questo – deliro, febbre rea,
Parjure à mon serment, j'ai voulu la revoir;	Lo dee Zurga saper, svelar glielo dovea!...
J'ai découvert sa trace, et j'ai suivi ses pas;	Spergiuro alla mia fè, la volli riveder...
Et caché dans la nuit et soupirant tout bas,	La traccia sua scopria,
J'écoutais ses doux chants emportés dans l'espace ...	I passi ne seguia,
	E, ignorato amator,

³² n. 4 – Récit et Romance (A) Récit (*Andante/Récit*, 4/4)

Il recitativo di introduzione alla romanza di Nadir si svolge su moduli di accompagnamento convenzionali; si noti tuttavia la ripresa (dopo le parole «La fièvre, le délire») di un elemento tematico più caratterizzato già associato a Nadir in un recitativo precedente (n. 2):

ESEMPIO 7 (n. 4 A, due dopo 78; quattro prima di 44)



Je crois entendre encore,³³
 Caché sous les palmiers,
 Sa voix tendre et sonore
 Comme un chant de ramiers.
 Ô nuit enchanteresse,
 Divin ravissement,

Ascoltava i suoi canti
 Negli spazi vaganti!
 Mi par d'udire ancora,
 Ascoso in mezzo ai fior,
 La voce sua canora,
 Qual di cigno in amor!

³³ n. 4 – (B) Romance (Andante, 6/8, La minore)

Il celeberrimo assolo di Nadir si propone esplicitamente come un brano esornativo: un'oasi di puro lirismo, contrapposto alla tensione drammatica della scena precedente. In effetti Bizet ha creato qui una pagina di sicuro effetto – non a caso il singolo brano più famoso dell'opera – determinandone l'atmosfera, e mantenendone inalterata la magia, con mezzi dall'efficacia inversamente proporzionale alla loro semplicità. La forma complessiva è elementare: un doppio periodo di sedici battute – integralmente ripetuto – preceduto da un'introduzione strumentale e seguito da una coda. Si tratta di una pagina non diversa, apparentemente, da mille altri prodotti banali: è la cura dei particolari a distinguerla come il frutto del lavoro di un maestro. Si veda la terza frase del secondo periodo («O souvenir charmant, folle ivresse, doux rêve!») dove l'interruzione della regolarità del ritmo (da 2+2 battute a 2+1+1) in corrispondenza dell'ascesa della voce al Si₃,

ESEMPIO 8 (n. 4 B, sette dopo 82; undici prima di 47)

e l'intensificazione del ritmo armonico (un accordo per ogni battuta anziché ogni due battute) determinano un'impennata emotiva.

Con analoga sottigliezza è trattata l'armonia. La tonalità di base è La minore, ma il Sol# è toccato solo quando l'accordo di riferimento è quello di dominante, che poi risolve sulla tonica. Altrimenti, come nell'introduzione strumentale,

ESEMPIO 9 (n. 4 B, 80; 45)

vengono utilizzati i suoni della scala 'naturale', conferendo all'armonia il colore modale al quale questa romanza è debitrice del proprio sapore esotico.

La strumentazione, altrettanto elegantemente aggraziata, è affidata al corno inglese (che, anticipando la melodia nell'introduzione, agisce come *alter ego* del tenore) al flauto (i clarinetti compaiono solo nell'introduzione) e agli archi (violini e viole suonano con la sordina). Nella seconda sezione della romanza il disegno di accompagnamento dei violini è ripreso da flauto e corno inglese, mentre i violini eseguono un'areale figurazione di semibiscrome.

Ô souvenir charmant,
Folle ivresse! doux rêve!
Aux clartés des étoiles,
Je crois encore la voir,
Entr'ouvrir ses longs voiles
Aux vents tièdes du soir.
Ô nuit enchanteresse, etc.
(Il s'entend sur une natte et s'endort.)

Oh! notte di carezze,
Gioir che non ha fin,
Bel sogno, folli ebbrezze
Oh! souvenir divin!

Delle stelle del cielo
Al tremolo balen,
La vegg'io d'ogni velo
Render libero il sen!

Oh! notte di carezze, etc.
(si adagia sulla stuoja e si assopisce.)

[SCÈNE VIII^{ème}]

SCENA VIII

LE CHŒUR (*au loin.*)
Le ciel est bleu!³⁴
La mer est immobile et claire!
Le ciel est bleu, le ciel est bleu!

CORO DI PESCATORI (*tra le quinte.*)
Limpido è il ciel – il mar è immobile, lucente!...

(*Léïla, amenée par Nourabad, paraît sur le rocher qui domine la mer.*)

(*Leïla, guidata da Nurabad e dai Fakiri, compare sull'alto scoglio, che domina il mare.*)

segue nota 33

ESEMPIO 10 (n. 4 B, 81; 46)

Musical score for Example 10. The top staff is for Violini I e II, showing a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The bottom staff is for Celli e Bassi, showing a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

ESEMPIO 11 (n. 4 B, 84; 47)

Musical score for Example 11. The top staff is for Fl. I e C. i., showing a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The middle staff is for Violini I e II, showing a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom staff is for Celli e Bassi, showing a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Alla delicatezza dell'insieme dovrebbe fare riscontro un'esecuzione vocale di equivalente levigatezza: il problema principale è l'approccio alle note acute, che non può avvenire a piena voce. Nella prassi esecutiva è poi invalso l'uso di ripetere, alla fine del pezzo, le parole «Charmant souvenir» – cantandole sulla parte del corno inglese – allo scopo di esibire un Do₄. Soluzione discutibile, poiché – contraddicendo l'indicazione scenica – rovina l'effetto voluto da Bizet, che interrompendo la parte del tenore su un Mi (da smorzare fino ad annullarlo) e facendo proseguire e concludere la melodia dal corno inglese, esprime in modo davvero suggestivo l'immagine suggerita dal libretto.

³⁴ n. 5 – Final (A) Scène et Chœur (*Andante*, 6/8)

Nonostante il titolo, in questo numero è il coro a precedere la scena. Un coro assai breve, eseguito

NOURABAD

Toi, reste là, debout sur ce roc solitaire!³⁵
*(Des prêtres allument un grand feu; Nourabad at-
 tise la flamme, après avoir tracé du bout de sa ba-
 guette un cercle magique dans l'air.)*

Aux lueurs du brasier en feu,
 Aux vapeurs de l'encense
 Qui monte jusqu'à Dieu,
 Chante, chante, nous t'écoutons!

NADIR *(à demi endormi.)*

Adieu, doux rêve, adieu!

LÉÏLA *(debout sur la roche.)*Ô Dieu Brahma!³⁶

Ô maître souverain du monde!

LE CHŒUR *(au loin.)*

Ô Dieu Brahma! O Dieu Brahma!

LÉÏLA

Blanche Siva!

Reine à la chevelure blonde!

LE CHŒUR *(de même.)*

Blanche Siva! Blanche Siva!

LÉÏLA

Esprits de l'air, esprits de l'onde,

Des rochers, des prés, des bois!

NURABAD

Tu ritta t'ergi or là, sullo scoglio sporgente!
*(I Fakiri si accoccolano ai piedi di Leila, ed ac-
 cendono una catasta di rami e di erbe secche, di
 cui Nurabad avviva la fiamma, dopo di aver trac-
 ciato colla punta di un vincastro un cerchio magi-
 co in aria.)*

Ora, ai baglior dell'ardente brasier,
 Dell'incenso al vapor che sale insino al Dio,
 Canta!... noi t'ascoltiam!

NADIR *(mezzo assopito al proscenio.)*

Addio, bel sogno!... addio.

CORO DI PESCATORI *(interno.)*

Limpido è il ciel – il mar è immobile, lucente!

LEILA *(dall'alto dello scoglio.)*

Brahma! gran Dio, supremo re del mondo!

CORO *(tra le quinte.)*

Re del ciel! re del ciel!

LEILA

Candida Siva,

Alma regina dal folto crin biondo!

CORO

Candida Dea!

segue nota 34

dietro le quinte dai soli tenori e bassi, ai cui interventi rispondono, dalla buca d'orchestra, i legni e l'arpa. Il coro è introdotto da un La, in ottava, *pianissimo*, dei corni. La nota La è la tonica della romanza di Nadir, e, sentendola risuonare da sola, ci aspetteremmo una prosecuzione in questa tonalità. Ma l'attacco del coro su una triade di Fa ci costringe a reinterpretare la nota dei corni come la terza dell'accordo. Come effetto-sorpresa sarà risaputo, forse anche modesto: ma è un dettaglio che denota la cura dedicata da Bizet a questa breve pagina di transizione.

³⁵ Il successivo segmento (*Allegro vivo*, 3/4) comincia ancora con un La, qui ribattuto in ottave, in un ritmo sempre più concitato, da violini e viole: questa volta ci riporta alla tonalità di La minore, alla quale si resta ancorati durante la scena di Nourabad, le cui frasi declamate si alternano a convenzionali interiezioni dell'orchestra. Ma ancora una volta i corni fanno risuonare un La in ottava: e quando trombe, flauti, clarinetti e fagotti si uniscono ad essi in un accordo di settima di dominante, questa nota assume la funzione di sensibile di Si bemolle maggiore, la tonalità della successiva sezione del finale.

³⁶ n. 5 – (B) Air et Choœur (*Large*, 9/8, Si bemolle maggiore)

Anche per questo numero il titolo è fuorviante, trattandosi di un'aria *con* coro, destinata a mettere in evidenza il personaggio di Léïla. Purtroppo questa volta si tratta di una pagina dall'ispirazione decisamente modesta e dalla debole concezione drammaturgico-musicale. Nella prima parte in tempo lento le invocazioni del soprano si alternano a quelle – all'unisono – del coro dietro le quinte. Il canto della sacerdotessa, che dovrebbe esprimere rapimento mistico, si traduce in una linea di agile fluidità, ma non può contare su un'invenzione genuinamente ispirata.

NADIR (*s'éveillant.*)

Ciel!

Encor cette voix!

LÉÏLA

Écoutez ma voix, écoutez ma voix!

CHŒUR

Esprits de l'air, esprits de l'onde,

Esprits des bois!

LÉÏLA

Dans le ciel sans voile,³⁷

Parsemé d'étoiles,

Au sein de la nuit

Transparent et pur,

Comme dans un rêve,

Penché sur la grève,

Mon regard, oui,

Mon regard vous suit

À travers la nuit;

Ma voix vous implore,

Mon cœur vous adore,

Mon chant léger,

Comme un oiseau

Semble voltiger!

LE CHŒUR (*au loin.*)

Ah! chante, chante encore!

Oui, que ta voix sonore,

Ah! que ton chant léger,

Loin de nous, chasse tout danger!

LÉÏLA

Ah!

(*Nadir se glisse jusqu'au pied du rocher.*)

NADIR

Dieu, c'est elle!³⁸

LEILA

Spiriti dell'aere, spiriti

Dell'onde, delle selve,

Dei vertici, del pian,

Chi mi dà ascolto?

NADIR (*destandosi.*)

Ciel! la voce istessa!

LEILA

Nei limpidi cieli,

Degli astri tra i veli,

Ai mesti chiarori,

Ai fulvi bagliori,

Sul vortice china,

Deserta regina,

Vi veggo spuntar,

Vi sento vagar!

V'invoca, v'implora

Il cor che v'adora,

E pari ad augel,

Mi libro nel ciel!

MALIARDE e CORO (*tra le quinte.*)

Deh! canta, canta ancora!

La voce tua canora,

Il canto tuo legger

Scongiora i danni e scaccia i rei pensier!

NADIR (*a parte.*)

O tu che imploro,

O tu che adoro,

Bel sogno menzogner,

Fascino falso, incanto passegger!

(*Si trascina a' piedi dello scoglio. – Leila si curva verso di lui e scosta per un istante il suo velo.*)

(*a mezza voce.*)

O Leila, Leila mia!

Più paventar non dèi,

³⁷ La situazione non migliora nel successivo *Allegretto* (6/8, Sol minore), alla cui impostazione brillante non corrisponde un'invenzione davvero godibile. Con l'ingresso del coro e il passaggio al modo maggiore, poi, il ritmo assume un carattere di barcarola che crea un concreto rischio di umorismo involontario: ci si potrebbe aspettare di veder entrare i pescatori di perle mascherati da gondolieri... Al loro canto si sovrappone la voce di Léïla che sfoggia un catalogo di figure belcantistiche: trilli, arpeggi, e per finire una scala di due ottave.

³⁸ Sull'esclamazione di Nadir, che la riconosce, riappare il *motif de la déesse* (cfr. es. n. 4), conducendo l'armonia nella lontana regione di Si maggiore. Questo spunto musicale – autenticamente suggestivo – e la situazione scenica – i due protagonisti finalmente si riconoscono – fanno sì che ci si

Léïla! Léïla!

(*Léïla se penche vers lui et écarte son voile un instant.*)

Ne redoute plus rien!

Me voici! Je suis là,

Prêt à donner mes jours, mon sang

Pour te défendre!

LE CHŒUR

Ah! chante, chante encore! *etc.*

LÉÏLA

Il est là! Il m'écoute!

Pour toi, pour toi que j'adore,

Ah! je chante encore,

Je chante pour toi que j'adore!

Il est là! Il m'écoute!

Ah!

NADIR

Ah! chante, chante encore!

O toi que j'adore,

Ne crains nul danger,

Je viens pour te protéger.

Ne crains rien, je suis là!

Léïla, ne crains rien!

Léïla, je suis là!

LE CHŒUR

Ah! chante, chante encore! *etc.*

Son sacri i giorni miei,

Celeste diva, a te!

CORO

Deh! canta, canta ancora! *etc.*

NADIR

Deh! canta, o tu che adoro! *etc.*

LEILA

V'invoca, v'implora

Il cor che v'adora! *etc.*

segue nota 38

aspetti un salto di qualità nella temperatura espressiva, nonostante la sparata tenorile di Nadir, che nella cadenza si concede un poderoso La₃. Invece la risoluzione d'inganno della dominante di Si maggiore porta alla ripresa, a questo punto davvero incongrua, della barcarola in Sol maggiore. Il turbamento di Léïla nel ritrovare l'antico amante ci è comunicato da una breve frase («Il est là! Il m'écoute») che la sacerdotessa declama sovrapponendosi al coro. Poi Léïla – dichiarando di cantare, ora, «pour toi que j'adore!» – riprende il proprio motivo infiorato: ma la sua melodia, priva di vero carattere, risulta estranea all'emozione per l'antico amore ritrovato non meno di quanto lo fosse, prima, all'espressione dell'estasi mistica. L'aria si conclude – mentre il coro vocalizza a bocca chiusa (soluzione inaspettatamente elegante, in questo contesto) – con le esclamazioni rassicuranti di Nadir e quelle di giubilo di Léïla, che culminano in un arpeggio spezzato nel quale la cantante può esibire l'intera gamma vocale per due ottave, da Si₂ a Si₄ (o da Re₃ a Re₅, come suggerito in variante).

ACTE DEUXIÈME

ATTO SECONDO

Les ruines d'un temple indien. Au fond, une terrasse élevée, dominant la mer. Le ciel est étoilé, vives luers de lune. Léïla, Nourabad et les fakirs sont au fond de la scène.³⁹

Le rovine d'un tempio indiano. – Nel fondo, un terrazzo rialzato da alquanti gradini, che domina il mare. Palmizi e cactus s'ergono a lato delle colonne infrante; intrecci di liane, cariche di fiori, pendono dagli architravi e dalle volte, rimaste intatte. Il cielo è stellato; i raggi della luna rischiarano vivamente il terrazzo del fondo ed un lato intero della scena.

[SCÈNE PREMIÈRE]

SCENA PRIMA

LE CHŒUR (*au loin.*)
 La, la, la, la, la!⁴⁰
 L'ombre descend des cieux,
 La nuit ouvre ses voiles,
 Et les blanches étoiles
 Se baignent dans l'azur
 Des flots silencieux!
 L'ombre descend des cieux,
 La nuit étend ses voiles, *etc.*

NOURABAD (*s'avançant vers Léïla.*)
 Les barques ont gagné la grève,⁴¹
 Pour cette nuit, Léïla, notre tâche s'achève!
 Ici tu peux dormir.

LÉÏLA
 Allez-vous donc, hélas! me laisser seule?

NOURABAD
 Oui; mais ne tremble pas,

CORO (*tra le quinte.*)
 Sta l'ombra per calar,
 La notte spiega i veli
 E le stelle, dai cieli,
 Si bagnan nell'azzurro immobile del mar!...

NURABAD (*muovendo verso Leïla.*)
 Toccato riva han le piroghe; o Leïla,
 Per questa notte l'opra nostra tace...
 Or qui posar puoi tu.

LEÏLA
 Numi del ciel!
 Sola mi lasci?

NURABAD
 Sì, ma non tremar.
 Che paventi? colà gli scogli dirupati,
 Cui fa difesa il flagello del mar;
 Da questo lato il campo; e là, di ferro armati,

³⁹ n. 6 – Entr'acte, Chœur et Scène.

Il second'atto si apre con un brevissimo preludio – o meglio «Intermezzo» (*Allegretto*, 4/4, Sol maggiore) suddiviso in tre segmenti: il primo si basa su un disegno cromatico discendente pizzicato degli archi, il secondo su un inciso del clarinetto, che dà luogo ad una progressione ascendente la cui clausola è ripresa, nel terzo segmento, dalle viole e poi dal violoncello solo.

⁴⁰ La frase del violoncello resta sospesa sulla sensibile della tonalità di Sol maggiore per lanciare il successivo Coro (*Allegretto*, 2/4, Sol maggiore), cantato a cappella dietro le quinte. La ricerca di un clima esotico è affidata alle note di bordone e al ritmo ostinato dei bassi, ad alcune colorature armoniche (scarti tonali sul III grado e nel modo minore), agli arabeschi di due ottavini, anch'essi collocati dietro le quinte.

⁴¹ Segue la scena (*Large/Récit/Andantino/Récit*, 4/4) in cui si confrontano Léïla e Nourabad. Il loro dialogo è sottolineato da procedimenti espressivi efficaci, ancorché convenzionali: si ascolti per esempio il ritmo inquietante dei timpani alle parole di Nourabad «sois sans crainte» o l'insinuante ripresa da parte del clarinetto, alle sue parole «Si ton cœur reste pur», del tema precedentemente associato alle parole di Zurga «Si tu reste fidèle» (cfr. n. 3 Récit, Chœur et Scène):

Sois sans crainte!
 Par là des rocs inaccessibles
 Défendus par les flots grondants.
 De ce côté, le camp; et là, gardiens terribles,
 Le fusil sur l'épaule et le poignard aux dents,
 Nos amis veilleront!
 LÉILA
 Que Brahma me protège!
 NOURABAD
 Si ton cœur reste pur, si tu tiens ton serment,
 Dors en paix sous ma garde et ne crains aucun
 [piège!]

LÉILA
 En face de la mort,
 J'ai su rester fidèle au serment
 Qu'une fois j'avais fait!
 NOURABAD
 Toi? Comment?
 LÉILA
 J'étais encore enfant un soir, je me rappelle,⁴²
 Un homme, un fugitif, implorant mon secours,
 Vint chercher un refuge en notre humble
 [chaumière;
 Et je promis, le cœur ému par sa prière,
 De le cacher à tous de protéger ses jours.
 Bientôt, une horde farouche
 Accourt, la menace à la bouche.

Agitanti fra' denti il tremendo coltel,
 Veglieranno i Fakiri!
 LEILA
 Me protegga il gran Brahma!
 NURABAD
 Se il tuo vergine cor resta al giuro fedel,
 Mia custodia t'affidi! fia sventata ogni trama!
 LEILA
 In faccia della morte a un sacro giuramento
 Non fallii che pietà mi strappò...
 NURABAD
 Tu!... deh narra!

LEILA
 Ero fanciulla ancor... un dì... me lo rammento...
 Fuggiasco, ansante un uom, implorante mercè,
 Un asil mi chiedea nel mio misero tetto...
 Gli promettea, straziato il cor al triste aspetto,
 Che salva, ascoso a ognun, la vita avria per me.
 Bentosto una barbara gente
 Accor minacciante, furente,
 Mi s'investe, un pugnol s'appunta contra me,
 Muta sto – cade il dì – ei fugge – in salvo egli è!
 Ma, pria di riparar nella fitta savana,
 O generoso cor, dic'ei: «questa collana
 Serba in memoria mia, che di mia man ti do!
 Io pur mi sovverrò!»
 Gli avea la vita salva e il giuro mio mantenni!

segue nota 41

ESEMPIO 12 (n. 6, una dopo 112; una dopo 64)

NOURABAD
 Si ton coeur res-te pur, si tu tiens ton ser-ment

Clarinetto

⁴² La tensione si alza ulteriormente nel successivo declamato narrativo (*Allegro vivo/Récit*, 2/2): i pizzicati ascendenti degli archi alle parole di Léila «J'étais encore enfant» il concitato disegno ritmico che sottolinea «bientôt une horde farouche!» i tremoli a «je me tais» e i guizzi volitivi degli archi alle parole «Moi, je me souviendrai» sono sì assolutamente convenzionali: eppure l'efficacia del loro montaggio è indice – se non di una vena ispirata – quantomeno di un sicuro talento.

On m'entoure, un poignard sur mon front est levé ... NURABAD
 Je me tais!
 La nuit vient, il fuit, il est sauvé!
 Mais, avant de gagner la savane lointaine:
 O courageuse enfant, dit-il, prends cette chaîne
 Et garde-la toujours en souvenir de moi!
 Moi, moi, je me souviendrai!
 J'avais sauvé sa vie et tenu ma promesse.
 NOURABAD
 C'est bien! Songes-y,
 De tous nos maux, Zurga peut te demander compte
 Songes-y, songe à Dieu!
 (*Nourabad sort avec les fakirs.*)⁴³
 LE CHŒUR (*au loin*)
 La, la, la, la, la! *etc.*⁴⁴

[SCÈNE II^{ème}]

LÉÏLA
 Me voilà seule dans la nuit.⁴⁵
 Seule en ce lieu désert où règne le silence!
 (*Elle regarde autour d'elle.*)
 Je frissonne, j'ai peur et le sommeil me fuit!
 (*Regardant du côté de la terrasse.*)
 Mais il est là! Mon cœur devine sa présence!
 Comme autrefois dans la nuit sombre,⁴⁶
 Caché sous le feuillage épais,
 Il veille près de moi, dans l'ombre,
 Je puis dormir, rêver en paix.

SCENA II

LEILA (*sola.*)
 La notte è scesa e sola io sono ... sola,
 In fra quest'ombra, ove il silenzio regna!
 (*guardandosi intorno con paura*)
 Il terrore... m'assal... e il sonno fugge a vol !...
 (*guardando dal lato del terrazzo*)
 Ma egli è là!... questo cor illudersi non suol!
 Come altra volta, il dì mancando,
 Dall'ombra folta, in cui dispar,
 Ei sta la mia notte vegliando...
 In pace alfin poss'io sognar!
 È lui!... lo potei ravvisar!

⁴³ Di analoga pregnanza espressiva il breve corteggio (*Moderato*) che, accompagnando l'uscita di scena di Nourabad su un pedale di Re minore, esprime al tempo stesso la solennità del personaggio e la sottile inquietudine suscitata dalle sue parole.

⁴⁴ La ripresa del coro (*I tempo, 2/4, Sol maggiore*) – questa volta senza l'intervento degli ottavini – chiude in dissolvenza una scena importante per lo sviluppo drammatico dell'opera, se non per la qualità del contenuto musicale.

⁴⁵ n. 7 – Récit et Cavatine

La concitata introduzione strumentale al recitativo di Léïla (*Allegro agitato, 3/4, Re minore*) si ricollega significativamente alla tonalità della sortita di Nourabad: le parole della fanciulla, infatti (*Récit/Andantino, 3/4*), esprimono sentimenti di paura e solitudine, che la consapevolezza di aver ritrovato Nadir illuminano di inquietudine e di speranza al tempo stesso.

⁴⁶ Sono i sentimenti espressi nella successiva grande aria (*Andante, 9/8, Fa maggiore*): una pagina in tre sezioni (A-B-A') di impeccabile fattura, la cui atmosfera notturna esprime un romanticismo dai colori cupi e dalla patina vagamente *rétro*. Le battute introduttive sono dominate dalla voce dei corni: il 1 anticipa l'*incipit* tematico dell'aria,

C'est lui, mes yeux l'ont reconnu,
 C'est lui, mon âme est rassurée.
 O bonheur! Joie inespérée!
 Pour me revoir, il est venu!
 O bonheur, il est venu, il est là
 Près de moi, ah! Comme autrefois, etc.
 (*Elle s'étend pour dormir.*)

E lui!... rincorata son io!...
 Si appaga l'immenso desio!...
 Sapea per me sola tornar!
 Come altra volta, il di mancando,
 Dall'ombra folta, in cui dispar,
 Ei sta la mia notte vegliando,
 In pace alfin poss'io sognar.

(*Le son d'une guzla se fait entendre au loin et on entend Nadir.*)

NADIR
 De mon amie, Fleur endormie⁴⁷
 Au fond du lac silencieux

NADIR (*dall'interno.*)
 De la mia vita,
 Rosa assopita

segue nota 46

ESEMPIO 13 (n. 7, tre dopo 123; dieci dopo 65)



e si snoda poi in una linea parallela a quella del soprano nella prima sezione (A): un periodo articolato su tre frasi. Un breve passaggio dei flauti e del 1 clarinetto nella regione acuta, su un pedale interno dei corni

ESEMPIO 14 (n. 7, due dopo 125; 66)

fa da cerniera con il segmento centrale (B) (*Plus vite*), nel quale l'armonia si porta nella regione della dominante, che viene introdotta indugiando elegantemente su una triade di $Re\flat$ (VI grado abbassato). La strumentazione di questo passaggio (arpeggi del clarinetto nel registro grave – più avanti ripresi e spezzati dagli archi – su bicordi dei violoncelli) conferma la stilizzazione notturna e rarefatta, vagamente debitrice del primo romanticismo tedesco, tra Weber e Mendelssohn. La ripresa (A') è condotta senza varianti né turbamenti: ricompare anche l'episodio-cerniera di flauti e clarinetto (cfr. es. n. 14), che questa volta conduce ad un'impegnativa cadenza vocale, nella quale il soprano ha modo di sfoggiare il Do_5 . La coda strumentale riprende i due elementi di maggiore spicco: il tema principale (cfr. es. 13) – affidato ai corni come nell'introduzione – ed il disegno-cerniera dei legni (cfr. es. 14). Il carattere cupo dell'ambientazione sonora è infine suggellato da un preziosismo nella strumentazione: il bicordo ribattuto (Fa-Do) affidato ai timpani, su cui l'aria si conclude *smorzando*.

⁴⁷ n. 8 – Chanson (*Andante*, 9/8-12/8, Re minore/maggiore)

L'arrivo di Nadir è annunciato dalla canzone intonata dal tenore fuori scena. Introdotta da un oboe solo, che crea un'atmosfera orientaleggiante con le sue voluttuose circonvoluzioni, è poi accompa-

J'ai vu dans l'onde claire et profonde
Étinceler le front joyeux et les doux yeux!
(*La voix se rapproche.*)
Ma bien-aimée est enfermée
Dans un palais d'or et d'azur;
Je l'entends rire, et je vois luire
Sur le cristal du gouffre obscur
Son regard pur!

LÉILA
Dieu! La voix se rapproche!
Un doux charme m'attire!
Ciel! Ah! c'est lui!

(*Nadir paraît sur la terrasse; il descend parmi les ruines.*)

Tra l'alghe, in braccio al verde mar,
Là, dov'è l'onda
Limpida e fonda,
Il bel pallor – e il crine d'òr
Vede brillar!...

LEILA
Tutto è silenzio e la notte è profonda...
Sol la nota amorosa odo echeggiar!

NADIR
La mia diletta
Il bacio aspetta
Di chi per lei vorria morir...
Ne irradia il viso
Etereo riso
E veggo l'onda intiepidir
Il suo sospir!

LEILA
Ciel!... la voce s'appressa...
Dolce incanto m'attragge... ei vien... ei vien!

(*Nadir compare sul terrazzo. – Ei s'avanza con precauzione e scende verso le rovine.*)

[SCÈNE III^{ème}]

NADIR
Léila! Léila!⁴⁸
LÉILA
Dieu puissant, le voilà!

SCENA III

NADIR
Leila mia! Leila mia!
LEILA
Numi! è Nadir!

segue nota 47

gnata dall'arpa, che suona dietro le quinte. L'insieme richiama inevitabilmente la canzone di Manrico («Deserto sulla terra»); ma qui si perde l'irresistibile effetto di aspettativa che Verdi crea facendo ascoltare fuori scena la voce del trovatore prima che il pubblico abbia avuto modo di *vedere* il personaggio. L'aria ha una struttura assai semplice: un periodo ripetuto (A-A'), con l'intervento anche di Léila (sulla scena) nella ripetizione. L'alternanza di battute di 9/8 e 12/8 ed il trattamento non accademico dell'armonia (transizione improvvisa da Re minore a Fa maggiore, contrasto tra la triade maggiore e quella minore di Re) alludono allo stesso tempo ad una dimensione esotica e ad un'esecuzione improvvisata (la didascalia indica che si ode il suono di una *guzla*: anche se la *guzla* è uno strumento ad arco, e non a corde pizzicate come l'arpa).

⁴⁸ n. 9 – Duo

Il n. 8 si rivela essere parte di un'unità formale più ampia: infatti funge da introduzione (alla stregua della «Scena» dell'opera italiana coeva) al duetto Léila-Nadir: un brano dalla perfetta architettura espressiva, che si presenta immediatamente all'ascoltatore come uno dei momenti cruciali dell'opera. Il duetto è introdotto da un breve recitativo (*Allegro molto*, 6/8) nel quale il tremolo degli archi crea – in maniera efficace per quanto convenzionale – un clima di tensione.

NADIR
Près d'elle, me voilà!
LÉÏLA
Par cet étroit sentier⁴⁹
Qui borde un sombre abîme,
Comment es-tu venu?
NADIR
Un Dieu guidait mes pas,
Un tendre espoir m'anime!
Rien, non rien ne m'a retenu!
LÉÏLA
Que viens-tu faire ici?
Fuis, la mort te menace!

NADIR
Son io che vengo a te!
(*si slancia verso Leïla.*)
LEÏLA
Il ripido sentier, che a picco l'erto ascende,
Tentar osò il tuo piè?
NADIR
A me fu guida un Dio, celeste ardor m'accende,
Alfin son presso a te!
LEÏLA
Ed or... che chiedi a me?... va! perduti noi siamo!

⁴⁹ Il recitativo confluisce direttamente in un segmento (*Même mouvement*, 2/4) dalla funzione di «tempo d'attacco» – per continuare a rubare la nomenclatura alle forme dell'opera italiana. Il serrato dialogo tra i due protagonisti è reso con slancio su un accompagnamento ostinato

ESEMPIO 15 (n. 9, 134; 71)

in frasi che, dopo un'ingannevole partenza in Mi bemolle maggiore, cadenzano, attraverso un inquieto percorso armonico, in Sol minore, in Fa maggiore, in Do minore per fermarsi su una cadenza sospesa alla dominante (di Sol minore) alle parole «Ah! Va-t'en!» di Léïla. Nadir risponde con una frase di ampio respiro («Ah! le jour est loin encore»), sostenuta in orchestra da un concitato disegno in terzine – variante ritmica del disegno di accompagnamento della prima sezione. Questa frase centrale si svolge nell'area della dominante di Sol minore, la cui risoluzione viene evitata. E si rimane sospensivamente sulla dominante di Sol minore alla ripresa della prima sezione, col suo tipico modulo di accompagnamento, alle parole di Léïla «Non, ne séparons-nous». La tensione di questa prolungata dominante non si risolve con un riposo sulla tonica che al termine di una energica frase discendente di Léïla, alla quale si unisce infine la voce di Nadir. La straordinaria efficacia emotiva di questa prima sezione deriva dalla costruzione melodico-armonica, che delinea un fraseggio di amplissimo respiro in un unico arco di tensione. La transizione al segmento successivo avviene attraverso un passaggio ritmicamente incalzante, basato su una semplice figura ritmica puntata seguita da un disegno di flauto e clarinetto, che riecheggia la frase discendente di Léïla

ESEMPIO 16 (n. 9, sette prima di 139; sette prima di 74)

e si ferma sulla dominante di Sib.

NADIR
 Apaise ton effroi, pardonne!

LÉÏLA
 J'ai juré! Je ne dois pas t'entendre,
 Hélas, je ne dois pas te voir!

NADIR
 Ah! fais-moi grâce!

LÉÏLA
 Le mort est sur tes pas!

NADIR
 Ne me repousse pas!

LÉÏLA
 Ah! va-t'en!

NADIR
 Ah! le jour est loin encore
 Nul ne peut nous surprendre!
 Ah! Léïla, souris à mon espoir!

LÉÏLA
 Non, séparons-nous!
 Il en est temps encore.
 Ah! va-t'en, la mort est sur tes pas!
 Ah! pitié, éloigne-toi!

NADIR
 Ah! pourquoi repousser
 Un ami qui t'implore?
 Léïla! Léïla! Hélas!

Ton cœur n'a pas compris le mien:⁵⁰
 Au sein de la nuit parfumée,
 Quand j'écoutais, l'âme charmée,
 Les accents de ta voix aimée,
 Ton cœur n'a pas compris le mien!

LÉÏLA
 Ainsi que toi je me souviens;
 Au sein de la nuit parfumée,
 Mon âme alors libre et charmée

NADIR
 Dà pace al tuo terror!... perdona!... o Leila, io
 [t'amo!

Deh! non mi discacciar!

LEILA
 Io l'ho giurato!... ahimè!
 Non fia che un guardo volga, che porga ascolto a te.

NADIR
 È il dì lontano ancor!... non fia che alcun ci
 [incolga,
 Sorridi a tanto amor!

LEILA
 No! – separamci!... in tempo siamo ancor!

NADIR
 Non hai compreso un cor fedel,
 Allor che l'ombra ascesa in ciel,
 Stava quest'alma estasiata
 Ad ascoltar tua voce amata!
 Non hai compreso un cor fedel!

LEILA
 Me ne sovviene, o cor fedel,
 Allor che l'ombra ascesa in ciel,
 Io palpitava inebriata
 Di voluttà non pria sognata!
 Me ne sovviene, al par di te!

NADIR
 Giurato avea la tua vergin corona
 Con un sospiro mai non profanar,
 Ma... dell'amor lo strale non perdona,
 Potea, mio ben, la tua luce evitar?

LEILA
 Nel suon lontan del tenero tuo canto
 Ho divinato il sospir d'un fedel!
 Io t'attendea... ti sentiva daccanto,
 La voce tua trasportavami in ciel!

⁵⁰ Dopo il tempo d'attacco in Sol minore ci si potrebbe aspettare una sezione in Si bemolle maggiore. Al contrario il successivo cantabile (*Andante non troppo*, 6/8) attacca in Si bemolle minore, con effetto di sorprendente morbidezza. L'atmosfera carezzevole è sottolineata dalla levità del modulo reiterato nell'accompagnamento e dall'elegante uso dei rivolti (per quanto l'armonia indugi tranquillamente sulle funzioni principali di Si bemolle minore, limitandosi a sfiorare il relativo maggiore, Re bemolle):

À l'amour n'était pas fermée.
Ainsi que toi, je me souviens!
NADIR
J'avais promis d'éviter ta présence,⁵¹
Et de me taire à tout jamais!
Mais de l'amour, hélas! ô fatale puissance,
Pouvais-je fuir les beaux yeux que j'aimais?

LÉILA
Malgré la nuit, malgré ton long silence,
Mon cœur charmé avait lu dans ton cœur.
Je t'attendais, j'espérais ta présence,⁵²
Ta douce voix m'apportait le bonheur!

NADIR
Est-il vrai? Que dis-tu?
Doux aveu! Ô bonheur!
Oui, ton cœur n'a pas compris le mien:⁵³
Au sein de la nuit parfumée,

NADIR
È mai ver?... che di' tu?... gioir celeste
Si! hai tu compreso un cor fedel,
Allor che, l'ombra ascesa in ciel,
Stava quell'alma estasiata
Ad ascoltar la voce amata!...
Si – comprendesti un cor fedel!

LEILA
Me ne sovviene, o cor fedel...
Allor che l'ombra ascesa in ciel,
Io palpitava inebriata
Di voluttà non pria sognata!
Me ne sovviene, al par di te!
Deh! torna, torna, o caro, in te! fuggir
Ratto tu devi... io tremo!...

NADIR
Ogni notte, mio ben, nell'ombra ci vedremo...

segue nota 50

ESEMPIO 17 (n. 9, 139; 74)

Andante non troppo NADIR

Ton coeur n'a pas compris le mien

Al periodo di Nadir, Léila risponde con perfetta simmetria, eccezion fatta per una variante melodica che la conduce al Sib₄.

⁵¹ La frase di Léila conclude con un accordo di dominante, sulla cui risoluzione attacca direttamente una tipica sezione di transizione (*Plus vite*) nella quale l'orchestra esibisce, a sostegno delle energiche frasi del tenore, tutto il classico repertorio della concitazione espressiva: rapide frasi ascendenti/discendenti dei violini, violente sincopi, un disegno ripreso in imitazione. Sulla risposta di Léila l'orchestra si tranquillizza per ricomporsi alle parole «Mon cœur charmé avait lu dans ton cœur».

⁵² Quattro battute di transizione in Do maggiore (*Plus lent*) collegano al successivo segmento: un breve arioso di Léila (*Adagio*) che attacca in Mi maggiore per riportarsi bruscamente in Do maggiore con una cadenza d'inganno di grande efficacia espressiva (in corrispondenza della parola «bonheur»). Un'ultima sezione a carattere di recitativo (*Animez peu à peu*) conduce, su un basso discendente per gradi, alla dominante della tonalità di Si bemolle.

⁵³ Nella sezione conclusiva del duetto (*Più mosso*, 6/8, Si bemolle maggiore) Bizet ci riserva una trovata originale: il tema della sezione cantabile (cfr. es. n. 17) è ripreso da soprano e tenore all'unisono nel modo maggiore, in tempo più mosso, e con un nuovo disegno di accompagnamento al quale la sestina ascendente sul primo movimento conferisce un carattere marcatamente propulsivo. Il tono espressivo del cantabile ne viene completamente ridefinito: dalla tenerezza titubante alla fiduciosa

Quand j'écoutais, l'âme charmée,
Les accents de ta voix aimée,
Ah! oui, ton cœur avait compris le mien!

LÉÏLA

Ah! Ainsi que toi je me souviens:
Au sein de la nuit parfumée,
Mon âme alors libre et charmée
À l'amour n'était pas fermée.
Ainsi que toi, je me souviens!

LÉÏLA et NADIR

Ô doux moment!

(*On entend au loin un orage.*)

LÉÏLA

Ah! revenez à la raison, partez, partez vite, je
[tremble!⁵⁴

NADIR

Que l'amour chaque soir dans l'ombre nous
[rassemble!⁵⁵

LÉÏLA

Oui, oui, demain je t'attendrai!

NADIR

Oui, demain je te reverrai!

(*Ils se séparent. L'orage se rapproche. On entend de coups de feu. Léïla pousse un cri et tombe à genoux. Nourabad paraît avec des gardes qui se lancent à la poursuite de Nadir.*)

segue nota 53

baldanza. Dal punto di vista della struttura, questa ripresa variata assolve la funzione di sfogo emozionale propria delle strette concitate, conferendo all'insieme della forma una solida omogeneità. Dopo la cadenza una coda più tranquilla conclude il brano stemperandone la tensione: accompagnate dai cullanti arpeggi del clarinetto e da un contro canto ascendente (violoncelli, poi viole), le voci concludono smorzando la dinamica, fino al *pianissimo* dell'«ô doux moment» conclusivo. Lo spartito suggerisce a Léïla di concludere sul Si_{♭4} solo come alternativa al più comodo Re₄, sottintendendo che l'acuto non dovrebbe essere affrontato che da un soprano in grado di sostenere un impeccabile *filato*.

⁵⁴ n. 10 – Final

Una frase di recitativo di Léïla funge da ponte tra il precedente duetto e il finale del second'atto (*Récit - 4/4*).

⁵⁵ Il senso di continuità tra i due numeri è confermato nel successivo dialogo tra Nadir e Léïla (*Mouvement de l'Andante du Duo, 6/8*), declamato sullo sfondo del tema del duetto (cfr. es. n. 17), questa volta affidato al flauto.

LEILA

Ah! sì, doman t'attenderò!

NADIR

Doman, cor mio ti rivedrò!

(*Si separano. – Colpo di fuoco nelle quinte. Leïla manda un grido e cade in ginocchio.*)

NURABAD e i FAKIRI

Sventura a noi! Sventura a lor!

Corra ognuno a punir i traditor!

(*attraversano il fondo della scena, inseguendo Nadir.*)

NOURABAD

Malheur sur eux! Malheur sur nous!⁵⁶

Accourez! venez tous! Accourez! venez tous!

(Il s'élançe è son tour è la poursuite de Nadir. Les pêcheurs apparaissent sur le seuil du temple et s'avancent dans l'ombre, en prêtant l'oreille au bruit de la tempête.)

[SCÈNE IV^{ème}]

SCENA IV

LE CHŒUR

Quelle voix nous appelle?⁵⁷

Quelle sombre nouvelle?

Quel présage de mort nous attend en ces lieux;

Ô nuit d'épouvante!

La mer écumante

Soulève en grondant ses flots furieux!

Pâle et frémissante,

Muette et tremblante,

D'où vient sa terreur, d'où vient son effroi?

Ô nuit d'effroi, nuit d'horreur,

Mon cœur d'effroi palpite,

Brahma, pitié, pitié!

CORO

Qual voce ci appella?

Qual atra novella?

Presagio fatal

Gli spiriti assal!

(la tempesta scoppia colla massima furia)

Oh! notte funesta!

Oh! fiera tempesta!

Ai culmini sal

Il fiotto feral!

(ricompare Nurabad, seguito da Fakiri, muniti di torce)

⁵⁶ I due sacrileghi innamorati vengono sorpresi da Nourabad (*Allegro molto*, 3/4), il cui declamato rispecchia come al solito il rigore della sua personalità. La concitazione dell'accompagnamento dell'orchestra rende esplicito l'approssimarsi del temporale che, annunciato nel libretto, si concretizza in figure consuete per questo genere di situazione. Su questi disegni entra il coro («Quelle voix nous appelle?»): il suo intervento declamato è quasi un recitativo di introduzione alla notevole pagina successiva, che lo vede protagonista.

⁵⁷ Il coro «Ô nuit d'épouvante» (*Moderato*, 6/8, Do minore), in forma tripartita, è introdotto da due battute nelle quali viene presentato il disegno di accompagnamento che rimarrà pressoché invariato per quarantuno battute. Quindi le voci esprimono concitato terrore in un susseguirsi di entrate in imitazione

ESEMPIO 18 (n. 10, due dopo 153; due dopo 81)

The musical score shows the vocal entries for the chorus. The Soprani part begins with the lyrics "O nuit d'é - pou - van - te". The Tenori e Bassi part also begins with the same lyrics. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with the right hand playing a more complex melodic line and the left hand providing a steady bass line.

(Nourabad reparaît, accompagné des gardes qui portent des torches. D'autres gardes tiennent Nadir.)⁵⁸

NOURABAD
Dans cet asile sacré,
Dans ces lieux redoutables,
Un homme, un étranger,
Profitant de la nuit,
À pas furtifs s'est introduit
Le voici!

LE CHŒUR
Que dit-il? Est-il vrai?

NOURABAD
Voici les deux coupables!

LE CHŒUR
Voici les deux coupables!
Ah! Nadir! Ô trahison!⁵⁹
Nadir! Ô trahison!

La pallida orante
Sta muta, anelante...
Perchè quel terror?
Oh notte d'orror!

NURABAD
In questo sacro asilo, dove stanza han li dèi,
Un uomo, uno stranier, dagli scogli del mar,

CORO
Che mai dice?

NURABAD
Furtivo osava il piè portar!

CORO
E fia ver!

NURABAD (*additando Nadir che vien tratto dal fondo e Leila.*)

Nanzi a voi qui stanno entrambi i rei!

CORO
Nadir!... oh! traditor !... su, noi, crudel,
Scatena il tuo fallir

segue nota 57

Nella sezione centrale, («Pâle et frémissante») la linea melodica è punteggiata dalle nervose interiezioni che sottolineano gli accenti forti delle battute.

ESEMPIO 19 (n. 10, 155; 82)

Sopranos I
Pâle et fré-mis-san-te

Sopranos II
O nuit d'hor-reur

Tenors
O nuit d'hor-reur

Basses
Nuit d'hor-reur

Nella terza sezione si torna all'andamento imitativo, mentre l'armonia si porta al relativo maggiore, per risolvere poi sulla tonica (Do minore) all'attacco della coda. Qui l'accompagnamento ostinato si interrompe momentaneamente lasciando posto ad un tremolo su un disegno cromatico discendente dei bassi: ricompare però sull'accordo conclusivo, suggellando una pagina di grande tensione espressiva, che si giova di un'impeccabile scrittura corale.

⁵⁸ Un breve stacco di tre battute (*Allegro moderato*, 4/4) introduce l'intervento di Nourabad (*Allegro*, 3/4, Mi minore): come sempre il sacerdote declama inflessibilmente, mentre l'orchestra rievoca un disegno già associato (n. 5) al personaggio. Il coro ne punteggiava le frasi ieratiche con brevi interiezioni ed infine

⁵⁹ esprime sdegno e stupore con una frase all'unisono (*Large*, 4/4) che termina su un accordo di sesta eccedente.

(Ils menacent Nadir de leurs poignards et s'écrient
à la voix étouffée.)

Pour eux point de grâce! Non!⁶⁰

La mort, la mort, la mort!

Pour eux point de grâce, etc.

Le folgori del ciel!

(minacciando coi pugnali imbranditi Nadir e Leila.)

Non trovi lor sorte

Pietade, mercè !...

Orrenda una morte

⁶⁰ Questo accordo di grande tensione è la doppia dominante della tonalità della successiva pagina corale (*Allegro vivace*, 3/4, Re minore): un altro brano di notevole energia espressiva, dalla liberissima forma tripartita (introduzione/A/b-b'-b"/A). Nell'introduzione, su un lungo pedale di dominante, i bassi insinuano il tema principale («Pour eux point de grâce»)

ESEMPIO 20 (n. 10, cinque dopo 162; cinque dopo 84)

alternandosi e poi unendosi alle esclamazioni di tenori e soprani. La prima sezione (A), nella quale le voci di Nadir e Léila si sovrappongono al coro, è costruita come un'energica modulazione alla tonalità di La minore: solisti e coro ne cantano all'unisono la frase cadenzale. Un accenno di ripresa in La minore di A conduce invece inaspettatamente ad un segmento (b) in Fa maggiore («Esprit des ténèbres») nel quale le voci agiscono a tre livelli distinti: il serpeggiante disegno ascendente/discendente dei bassi; il corale di soprani e tenori; le interiezioni nelle quali Nadir e Léila esternano il proprio terrore. Il secondo segmento della sezione centrale (b') è una trovata corale di grande effetto: le voci entrano, 'stratificandosi' su un pedale, in una successione di accordi dissonanti che preparano la dominante di La:

ESEMPIO 21 (n. 10, 167; cinquantuno prima di 86)

Nell'ultimo elemento della sezione centrale (b'') le minacce del coro («la mort!») si alternano alle frasi di sfida di Nadir («Venez je vous brave...») su un crescendo dell'orchestra in disegni spezzati, sempre sul pedale di dominante di La minore. Al culmine di questo crescendo comincia la terza sezione del coro, in Re minore (A'): una breve ripresa della frase principale che sfocia in un'ampia coda. Qui una prima frase inesorabilmente energica (le parole sono spezzate in sillabe isolate e scandite sui tempi forti delle battute) confluisce (con un accordo di sesta napoletana) sull'esclamazione del coro «Oui, punissons leur forfait»; a questa si sovrappone (con ritmo differente e perciò perfettamente distinguibile) la frase all'unisono dei solisti: le parole di Nadir sono un'ulteriore sfida alla folla, quelle di Léila una disperata invocazione a Brahma. La frase del coro e la minaccia/invocazione dei solisti si ripetono infine su un pedale di tonica; la conclusiva scala cromatica ascendente dell'orchestra risolve poi, anziché alla tonica, su un accordo di settima diminuita: il più classico dei trucchi operistici per creare un effetto di *suspense*.

LÉÏLA

Ô sombre menace, ô funeste sort!
Ô sombre menace, hélas, funeste sort!

NADIR

Leur demander grâce, non plutôt la mort!
Leur demander grâce, non plutôt la mort!

LE CHŒUR

Malgré sa menace, qu'ils aient même sort!
Esprits des ténèbres,
Prêts à nous punir,
Vos gouffres funèbres
Pour eux vont s'ouvrir!

LÉÏLA

Tout mon sang se glace!
Pour nous c'est la mort!
Hélas! Je tremble! Ô ciel!
La mort nous menace!
Funeste sort!

NADIR

Leur folle menace
Fait mon bras plus fort!
Ne crains rien,
Mon bras te protège!
Je saurai braver leurs coups.

LE CHŒUR

Ni pitié, ni merci, *etc.*

LÉÏLA

Funeste sort, *etc.*

NADIR

Plutôt la mort!
Venez, je vous brave!
Venez, oui, je brave les cieux, *etc.*

LE CHŒUR

Oui, punissons leurs forfait,
Pour eux la mort,
Oui, pour tous deux la mort!

LÉÏLA

Brahma, protège-nous!
Je meurs d'effroi, protège-nous!

NADIR

Je ris de leur courroux!
Je braverai leur fureur!
Venez, je vous attends!

Colpire li de'!

Dell'atre tenèbre
La fiera deità
L'abisso funèbre
Per essi aprirà!

LEILA

Minaccia fatale,
Funesto avvenir
La morte m'assale,
La sento venir.

NADIR

Me solo dovete,
Crudeli colpir!
Di sangue alla sete
Sol basti Nadir!

*(I pescatori si scagliano per ferirli. – Nadir fa ri-
paro col suo petto a Leila.)*

(On va pour les frapper, Nadir se jette devant Léïla pour la protéger. Zurga paraît tout à coup au fond de la scène.)

[SCÈNE V^{ème}]

ZURGA
Arrêtez! arrêtez!⁶¹
C'est à moi d'ordonner de leur sort!
LE CHŒUR
La mort pour eux, etc.⁶²
ZURGA (s'interposant.)
Vous m'avez donné la puissance,⁶³
Vous me devez obéissance!
Compagnons, j'ai votre serment,
Obéissez, je le veux!

(Les pêcheurs s'arrêtent indécis et chuchotent entre eux.)
LE CHŒUR
Qu'ils partent donc, Nous faisons grâce au
[traître,⁶⁴
Zurga le veut, Zurga commande en maître!
ZURGA (bas, à Léïla et Nadir.)
Partez, partez!
NOURABAD (arrachant le voile de Léïla.)
Avant de fuir, à tous fais-toi connaître!⁶⁵
(Zurga reconnaît Léïla.)
ZURGA (d'une voix étouffée.)
Ah! qu'ai-je vu? C'était elle! Ô fureur!⁶⁶

SCENA V

ZURGA
V'arrestate! a me sol l'impero, a me!
CORO
Non v'ha, non v'ha pietà! perir dovranno!
ZURGA
Mi fu dato da voi
L'impero e obbedienza a me si de'!

(I pescatori si fermano indecisi e stanno disputando fra loro sottovoce.)
NADIR (a parte.)
Oh generoso cor!
LEILA (a parte.)
Oh nobil difensor!
CORO (in atto di sommissione, volgendosi a Zurga.)
Si sparmi allora il fellon venturiero!
Zurga lo vuol... egli ha su tutti impero!
ZURGA (sottovoce a Leila e a Nadir.)
Ite! fuggir conviene...
NURABAD (strappando il velo di Leila.)
Pria di fuggir, le tue sembianze svela!

⁶¹ La successiva «Scena» – che si sviluppa in proporzioni piuttosto concise, per quanto sia articolata in numerose sezioni – comincia al sopraggiungere di Zurga che in una frase di recitativo (*Moderato*, 4/4) rivendica la propria autorità di supremo giudice.

⁶² La folla ribadisce la propria ira con una ripresa (*Moderato*, 3/4) di elementi del precedente coro.

⁶³ Quando Zurga ricorda il giuramento di obbedienza ricevuto, il suo recitativo (*Large*, 4/4) è punteggiato in orchestra dagli squilli di tromba che avevano caratterizzato la sua richiesta di prestare quel giuramento (cfr. n. 1 B): un'altra delle reminiscenze tematiche che ricorrono in questo finale, sottolineandone la centralità dal punto di vista dello sviluppo drammatico.

⁶⁴ All'autorevole richiamo del capo il coro risponde (*Même mouvement*, 3/4) sommessamente all'unisono, e all'esortazione di Zurga («Partez!»; *Récit*, 4/4) risuona il *motif de la déesse* (cfr. es. n. 4): un presagio di quanto sta per accadere.

⁶⁵ Nourabad impone a Léïla (*Allegro*, 3/4) di scoprire il volto,

⁶⁶ e la sorpresa di Zurga nel riconoscerla dà luogo (*Moderato*, 4/4) ad un fulmineo declamato esclamativo che comincia (e poi conclude) su un Sol acuto.

Vengez-vous! vengez-moi, malheur, malheur!
Malheur sur eux, malheur!

CHEUR

Pour eux point de grâce, *etc.*⁶⁷

LÉÏLA

Ô sombre menace, *etc.*

NADIR

Leur demander grâce, *etc.*

ZURGA

Ni pitié, ni grâce!

Pour tous deux la mort!

Point de pitié, qu'ils meurent! *etc.*

(L'orage éclate avec fracas.)

NOURABAD

Ah! la foudre en éclats va tomber sur nos fronts!

Brahma!

(Tous tombent à genoux.)

LÉÏLA et NADIR

Brahma, divin Brahma! Que ta main nous

[protège!⁶⁸

Ô Dieu Brahma, nous sommes tous à tes genoux!

ZURGA, NOURABAD et LE CHEUR

Brahma! divin Brahma! Que ta main nous protège!

Nous jurons de punir leur amour sacrilège!

Ô dieu Brahma, nous sommes tous à tes genoux!

*(Sur un geste impérieux de Zurga, on entraîne Nadir; Léïla est emmenée par les prêtres.)*⁶⁹

ZURGA (*ravvisando Leïla.*)

Ciel! che vegg'io?... era dessa!... oh furor!

Vendicar mi si de'!...

Costor trovar non possano mercè!...

Non trovi lor sorte,

Pietade, mercè!

Orribile morte

Colpire li de'!

LEÏLA

Minaccia fatale,

Funesto avvenir!

La morte m'assale,

La sento venir!

NADIR

Me solo dovete,

Crudeli, colpir!

Del sangue alla sete

Sol basti Nadir!

NURABAD e CORO

Non trovi lor sorte,

Pietade, mercè!

Orrenda una morte

Colpire li de'!

(la tempesta scoppia colla massima forza.)

NURABAD

Ahi! la folgore sta

Noi tutti per colpir! Brahma! pietà!

TUTTI I PESCATORI (*cadendo in ginocchio.*)

Brahma, celeste re, i tuoi figli difendi!

Ajutaci a punir i lor crimini orrendi!

Brahma, mercè!

O eccelso Dio, noi ci prostriamo a te!

(Ad un cenno di Zurga, Nadir vien tratto a forza dai pescatori, mentre i Fakiri trascinano seco loro Leïla.)

⁶⁷ La condanna di Zurga, espressa in incisi brevi e perentori, dà quindi luogo alla ripresa della terza sezione (A') del precedente coro (*Allegro vivace*, 3/4). Questa volta il disegno cromatico dell'orchestra si arresta sulla dominante di La e su un'ennesima frase declamata di Nourabad, alla quale fa seguito la

⁶⁸ ripresa – con una strumentazione più solenne e declamatoria – dell'inno (*Même mouvement*, 4/4, La maggiore) già ascoltato nel n. 3 del prim'atto (cfr. es. n. 8).

⁶⁹ Una coda concitata, retoricamente costruita su elementi convenzionali (*Allegro con fuoco*, 2/2, La maggiore) accompagna la calata del sipario su questo second'atto dall'invenzione certamente di-

ACTE TROISIÈME

PREMIER TABLEAU

Une tente indienne, fermée par une draperie. Il fait encore nuit. L'orage se calme au loin. Une lampe brûle sur une petite table en jonc.⁷⁰

[SCÈNE PREMIÈRE]

Zurga seul. Il est assis et semble absorbé dans ses pensées. Après un temps, il se lève, va au fond, écarte la draperie et regarde au dehors.

ZURGA

L'orage s'est calmé.⁷¹

Déjà les vents se taisent!

Comme eux les colères s'apaisent!

(Il laisse tomber la draperie.)

Moi seul j'appelle en vain

Le calme et le sommeil.

La fièvre me dévore

Et mon âme oppressée

N'a plus qu'une pensée ...

Nadir, Nadir,

Ah! Nadir doit expirer

Au lever du soleil!

(Il tombe accablé sur les coussins.)

Ô Nadir, tendre ami de mon jeune âge!⁷²

Ô Nadir, lorsqu'à la mort je t'ai livré,

ATTO TERZO

QUADRO PRIMO

Una tenda indiana, chiusa da cortine; una lampada arde sopra un piccolo tavolo di giunco.

SCENA PRIMA

Zurga solo. È adagiato sopra una stuoja e sembra assorto nei suoi pensieri. Poco appresso si alza, si avvia verso il fondo, scosta i lembi delle cortine e guarda al di fuori.

ZURGA

Il nembo si calmò – il vento anch'esso tace,

E, al par del vento, anche l'ire hanno pace!

(lascia ricadere le cortine.)

Io solo invoco invan la calma e il sonno – io sol

Me strugge orribil febbre e ad imagin funesta

Il mio pensier s'arresta!

Nadir spirar dovrà al sorgere del sol!

(ricade accasciato sovra i cuscini.)

O Nadir, primo amor d'età lontana,

Allor che a morte io ti dannava, ahimè!

Da qual ira fatal insieme e insana

Invaso era il mio cor!

(alzandosi con accento disperato.)

No – no, non fu, non sia!...

La mente mia travia!

segue nota 69

scontinua, e tuttavia concluso da due numeri – il duetto e il finale – idealmente collegati in un unico crescendo di tensione, gestiti con una sicura padronanza del mestiere e con una intuitiva percezione dei tempi psicologici: tanto che, da soli, basterebbero a qualificare Bizet come uno dei massimi operisti di ogni tempo.

⁷⁰ n. 11 – Entr'acte, Récit et Air.

Il terz'atto si apre con una scena 'a solo' di Zurga, preceduta da un'introduzione strumentale di ampio respiro (*Allegro con fuoco*, 2/2, Re minore) nella quale la tonalità di Re minore e la nervosa successione di brevi frammenti contrastanti disegnano un clima di concitazione espressiva. Si tratta di una pagina di buon mestiere, ma nulla di più. Verso la conclusione si riascoltano gli accordi solenni già collegati, alla sua prima apparizione, al carattere autorevole del personaggio.

⁷¹ Neppure il successivo recitativo (*Andante*, 4/4) si solleva da questo livello di convenzionalità, nonostante la studiata cura nel disegno della linea vocale.

⁷² Ci si aspetterebbe, a questo punto, un'esibizione di invenzione melodica di convenzionale mestiere, e non si può negare che nell'aria di Zurga (*Andante*, 3/4, Re maggiore) si trovi anche questo: l'involucro è, prevedibilmente, un ampio cantabile in forma tripartita (A-B-A'). Ma ciò che sorprende favorevolmente è la corrispondenza tra il clima espressivo e la situazione psicologicamente tormen-

Ô Nadir, hélas, par quelle aveugle rage
 Par quelle aveugle et folle rage
 Mon cœur était-il déchiré?
 Non, non, c'est impossible!
 J'ai fait un songe horrible!

Non tu, Nadir, tradita hai la tua fè!
 Altro reo non v'ha quivi infuor di me!
 O Nadir, primo amor d'età lontana,
 O Leila, e tu, radiante beltà,
 Perdonar non vi gravi all'ira insana,

segue nota 72

tata di Zurga, combattuto tra l'ira e i contrastanti sentimenti di amicizia per Nadir e di amore per Léila: a cominciare dalla sottigliezza con cui il breve e pregnante preludio individua – a partire dal Sol bemolle minore cui aveva condotto il recitativo – la tonalità di Re maggiore dell'aria, per proseguire con l'attacco stesso dell'aria, un capolavoro di *understatement* melodico e, insieme, di uso drammaticamente espressivo dell'armonia; a questo proposito si osservi, nelle prime quattro battute

ESEMPIO 22 (n. 11, una prima di 193; cinque dopo 94A)

ZURGA *p*
 O Na-dir, tendre a-mi de mon jeun â-ge

l'attacco della voce su una sensibile che non risolve, l'elusione di una chiara risoluzione sulla tonica e la conclusione della frase sulla sottodominante, che ci restituiscono con naturalezza espressiva l'indecisione ed il disorientamento di Zurga. L'intero primo periodo (A) sembra evitare un'esplicita asserzione melodica, e procede come una sorta di arioso dal respiro lunghissimo, che solo alla fine trova esito in una cadenza perfetta. La sezione centrale («Non, c'est impossible») più che un periodo melodico autonomo, è una parentesi di arioso quasi a carattere di recitativo la cui armonia – sempre evitando un'esplicita affermazione delle triadi principali – si aggira tra le tonalità di Sol maggiore e di La maggiore (rispettivamente sottodominante e dominante del tono d'impianto dell'aria). Il carattere strutturale di questa sezione è quello di una sospensione sulla dominante: la sua tensione diventa esplicita col pedale («Ô remords, ô regrets... Ah qu'ai je fait») che precede la ripresa. Alla ripresa (A') fa seguito un'ampia coda a carattere di declamato, che culmina in una cadenza vocale – introdotta dal regolamentare accordo di quarta e sesta di dominante – dalla linea studiatamente tormentata:

ESEMPIO 23 (n. 11, cinque prima di 194; dieci dopo 94B)

ZURGA
 Ah! pardon-nez aux transports d'un coeur ir-ri-té

Quest'aria – una delle pagine più efficaci e riuscite dell'opera per l'aderenza dei mezzi espressivi alla situazione drammatica – è suggellata da un breve postludio nel quale i violini, e poi il corno inglese, riprendono (ovviamente alla tonica) i 'singhiozzi' già ascoltati alla dominante prima dell'attacco del baritono.

Non, tu n'as pu trahir ta foi
 Et le coupable, hélas, c'est moi!
 Ô remords, ô regrets!
 Ah! qu'ai-je fait!
 Ô Nadir, tendre ami de mon jeune âge!
 Ô Léïla, radieuse beauté!
 Ô Nadir, ô Léïla, pardonnez à l'aveugle rage,
 De grâce pardonnez aux transports d'un cœur
 [irrité!]

Malgré moi, le remords m'opprime!
 Nadir! Léïla! Hélas!
 J'ai honte de ma cruauté!
 Ah! pardonnez aux transports d'un cœur irrité!
 Ah! pardonnez!

(Il tombe accablé. Léïla paraît. Deux pêcheurs la tiennent et la menacent de leurs poignards.)

[SCÈNE II^{ème}]

Qu'ai-je vu? Ô ciel! quel trouble!⁷³
 Tout mon amour se réveille à sa vue!
 Près de moi, qui t'amène?
 LÉÏLA
 J'ai voulu te parler ... à toi seul.
 ZURGA *(aux pêcheurs.)*
 C'est bien! vous sortez!
(Ils se retirent et laissent retomber la draperie qui ferme l'entrée de la teinte.)

Perdonate a chi ben più omai non ha!
 Nadir, Leïla, pietà!
 Mi mette orror l'orrenda crudeltà!
(Cade nuovamente accasciato. Leïla compare all'ingresso della tenda. Due pescatori, brandendo il pugnale, le stringono i polsi, minacciandola.)

SCENA II

ZURGA
 Oh ciel! chi mai vegg'io! Leïla!
(fra sè.)
 Qual ansia!
 Al sol vederla il primo ardor rinasce.
(a Leïla.)
 Tu? presso a me? che ti guida?
 LEÏLA
 Desio,
 Di parlare a te sol!...
 ZURGA
 Sta ben!
(ai pescatori.)
 Uscite!

⁷³ n. 12 – Scène et duo (A) Récit

La successiva scena è introdotta da una curiosa transizione strumentale (*Moderato*, 4/4): un disegno ascendente dei bassi, ambigualmente sospeso tra Sol minore e Si bemolle maggiore, accompagnato da accordi scanditi sui tempi deboli della battuta. L'incontro tra Zurga e Léïla avviene invece con un classico declamato dei protagonisti che ha per sfondo un'ulteriore citazione del suggestivo *motif de la déesse* (cfr. es. n. 4), cui il timbro velato del flauto nel registro grave e i pizzicati dei bassi in contrattimo (che riprendono il ritmo dell'introduzione) conferiscono un carattere di sommessa esitazione. È un recitativo non banale, capace di tenere alto il livello della tensione espressiva.

[SCÈNE III^{ème}]LÉÏLA (*à part.*)

Je frémis, je chancelle, de son âme cruelle,⁷⁴
 Hélas, hélas, que vais-je obtenir?
 Sous son regard, l'effroi vient me saisir.
 De son âme cruelle que vais-je obtenir? *etc.*

ZURGA

Je frémis devant elle, Léïla, qu'elle est belle!
 Oui, plus belle encor, au moment de mourir,
 Oui, c'est Dieu qui la conduit ici pour me punir!
 Oui, je frémis, ah! qu'elle est belle!

(À Léïla.)

Ne tremble pas, approche, je t'écoute!

LÉÏLA (*se jetant aux pieds de Zurga.*)

Zurga, je viens demander grâce,⁷⁵
 Par Brahma, par le ciel, par tes mains que
 [j'embrasse,
 Épargne un innocent et ne frappe que moi!

ZURGA

Quoi! Innocent? Lui, Nadir? Ah! comment?⁷⁶

Parle vite!

Dans l'asile sacré, ne l'attendait tu pas?

LÉÏLA

Vers moi, le hasard seul avait guidé ses pas.

ZURGA

Doit-je te croire?

SCENA III

LEILA (*fra sè.*)

Qual m'assal rio terror! da quel barbaro cor
 Che m'è dato sperar?
 In sen gli ferve atra procella!

ZURGA (*c. s.*)

Fremo d'ansia e d'affanno! Sommi Dei, quanto [è bella!

Più bella ancor, mentre sta per morir!
 Il Dio crudel, che qui l'ha tratta,
 L'atroce palpito volle punir!

LEILA (*c. s.*)

Lo sguardo suo m'ha fatto trasalir!

ZURGA (*a Leila.*)

Perchè tremar? t'accosta! io qui t'ascolto

LEILA

Da te mercede imploro!

Di Brahma per la fê,

Pel crudo mio martoro,

Risparmia lui, si lui che reo non è.

[ZURGA

Che! Innocente? Lui, Nadir? Ah, come?

Su, parla!

Non lo attendevi forse nel sacro asilo?

LEILA

Soltanto il caso ha guidato a me i suoi passi.

⁷⁴ n. 12 – (B) Duo (*Andante non troppo*, 9/8, Fa maggiore)

Questa tensione è confermata nel successivo duetto, dall'attacco decisamente inusuale: il baritono risponde in imitazione al tema esposto dal soprano, poi le due voci procedono simultaneamente, ma con linee melodiche e carattere espressivo autonomi, evidenziando con efficace immediatezza la distanza psicologica che separa i personaggi. Dopo una coda distensiva («Ne tremble pas, approche, je t'écoute.»)

⁷⁵ segue una breve scena di transizione (*Moderato*, 4/4) imperniata su una plastica frase di Léïla: l'accompagnamento, con la voce del flauto che emerge dai tremoli degli archi, allude pur senza citarlo al *motif de la déesse*. La versione tradizionale dell'opera collega direttamente la conclusione di questo recitativo al segmento che inizia alle parole «Pour moi je ne crains rien, Zurga», con un taglio davvero inopportuno: infatti non ha senso che dopo la frase interlocutoria di Léïla («Épargne un innocent et ne frappe que moi») si prosegua ascoltando nuovamente la sua voce («Pour moi je ne crains rien, Zurga»).

⁷⁶ In effetti nella versione originale dell'opera si prosegue con la logica replica di Zurga (*Allegro Moderato*, 2/4): una pagina sintatticamente e formalmente assai libera, imperniata sulla tonalità di La minore/maggiore (per quanto lo spartito rechi un bemolle in chiave e non si trovi una stabile cadenza alla tonica), nella quale la musica modella il dubbio ed il sospetto con due disegni cromatici fortemente caratterizzati: il primo dal ritmo assillante

LÉILA
 Ah! que je sois maudite
 Si je te trompe et si mens!
 Ah! Zurga, par tes mains que j'embrasse, etc.

ZURGA
 Ainsi donc, ses serments et notre amitié sainte ...
 Ô bonheur, Nadir, tu n'avais rien trahi,
 Non, Nadir, tu n'avais rien trahi!
 Ô bonheur, innocent, lui, Nadir! Ah!

LÉILA
 Pour moi je ne crains rien, Zurga,⁷⁷

ZURGA
 Devo crederti?

LEILA
 Ah, possa essere maledetta
 Se t'inganno e mentisco!
 Ah! Zurga, per le tue man ch'io bacio,
 Risparmia un innocente, e punisci me sola!

ZURGA
 Dunque i suoi giuramenti, la nostra
 sacra amicizia....
 O gioia, Nadir, tu non hai tradito,

segue nota 76

ESEMPIO 24 (n. 12, nove dopo 200)

Allegro moderato

ZURGA

Quoi! In-no-cent lui

l'altro dal profilo tumultuoso,
 ESEMPIO 25 (n. 12, nove dopo 201)

ZURGA

Dois - je te croi - re?

trattato in progressione. Quando Léïla si unisce a Zurga le due voci si incalzano in una nuova progressione, con un crescendo di tensione sottolineato – sul conclusivo sfogo all'acuto – dall'elusione della cadenza in La maggiore cui l'armonia aveva insistentemente puntato.

⁷⁷ È a questo punto che nella versione originale si ascolta, con consequenziale logica sia drammatica che musicale, l'arioso del soprano «Pour moi je ne crains rien, Zurga» (*Andante*, 3/4, Mi bemolle minore), nel quale il baritono interviene solo con poche interiezioni. L'atteggiamento supplice di Léïla si traduce nell'insistente reiterazione di un frammento tematico caratteristico – variato, trasposto, riecheggiato in orchestra:

ESEMPIO 26 (n. 12, due dopo 205; due dopo 97)

LÉILA

mais je trem-ble pour lui

Mais je tremble pour lui!
 Ah! sois sensible à ma plainte
 Et deviens notre appui.
 Il me donne son âme!
 Il est tout mon amour!

ZURGA
 Tout son amour! ...

LÉÏLA
 Ardente flamme, hélas, voici son dernier jour!

ZURGA
 Son dernier jour!

LÉÏLA
 Ah! pitié Zurga, ah, pitié!
 Par ma voix qui supplie, ah! laisse-toi fléchir!
 Accorde-moi sa vie, Zurga je t'en conjure,
 Accorde-moi sa vie, pour m'aider à mourir!

ZURGA
 Qu'entends-je?

LÉÏLA
 Ah, laisse-toi fléchir!
 Accorde-moi sa vie, pour m'aider à mourir!

ZURGA
 Pour t'aider à mourir!⁷⁸
 Ah! Nadir! j'aurais pu lui pardonner peut-être
 Et le sauver, car nous étions amis,
 Mais tu l'aimes, tu l'aimes, tu l'aimes!

LÉÏLA
 Grand Dieu! Je frémis!
 Dieu!

ZURGA
 Ce mot seul a ranimé ma haine et ma fureur,
 En croyant le sauver, tu le perds pour jamais!

LÉÏLA
 Par grâce, par pitié!

No, tu non hai tradito, Nadir!
 O gioia, innocente, Nadir è innocente!]

LEILA
 Temer non so per me,
 Tremo per lui soltanto...
 Deh! cedi a questo pianto
 Concedi a noi mercè!
 L'anima sua mi diede,
 Tutto il mio cielo egli è!
 Celeste fiamma, ahimè!
 È il di fatal per te!
 L'ardente mia preghiera
 Ti possa impietosir!
 In te soltanto spera
 L'atroce mio martir!
 M'accorda la sua vita
 E aiutami a morir!

ZURGA
 Ch'io t'ajuti a morir? Oh! che di' tu!
 Mai! – perdonar io forse lo potea,
 Chè i nostri cori univa l'amistà,
 Ma tu l'ami!... tu l'ami, il motto solo
 Val l'odio mio feroce a ravvivar!

LEILA
 Pietà! m'ascolta!

ZURGA
 Ogni tua prece è vana!

Geloso io sono!

LEILA
 Ahimè!

ZURGA
 Chè di costui,
 Donna fatale, più che al par t'amai!

[LEILA
 Ah!

segue nota 77

La seconda parte, nel modo maggiore, si conclude con un'ampia cadenza che porta la voce del soprano ad un *Do*₅ acuto, per poi farla discendere per due ottave. Questa cadenza è preceduta da una frase dei violini che – significativamente – cita la cadenza cantata da Zurga al termine della sua aria (cfr. es. 24).

⁷⁸ Il duetto prosegue con una breve scena (*Large/Récit*, 4/4) ed una concitata sezione 'a due' (*Allegro*, 2/2) che introducono il movimento conclusivo.

ZURGA
Plus de prière vaine!

LÉÏLA
Par grâce, par pitié!

ZURGA
Je suis jaloux!

LÉÏLA
Jaloux!

ZURGA
Comme lui, Léïla, comme lui je t'aimais!

LÉÏLA
Ah!

ZURGA
Tu me demandais sa vie,⁷⁹
Mais de ma jalousie
Ranimant la furie,
Tu le perds pour toujours!
Que l'arrêt s'accomplisse
Et qu'un même supplice
Me venge et réunisse
Vos coupables impurs!
Oui, réunisse vos coupables amours!

LÉÏLA
De mon amour pour lui, tu m'oses faire un crime?

ZURGA
Son crime est d'être aimé quand je ne le suis pas!

LÉÏLA
Ah! du moins dans son sang ne plonge pas tes
[bras!

ZURGA
En voulant le sauver, tu le perds à jamais!

LÉÏLA
Ah! que de ta fureur, seule je sois victime!

ZURGA
Tu mi hai chiesto la sua vita,
Ma risvegliando la furia
Della mia gelosia
Lo hai perduto per sempre!
Si esegua la sentenza
E lo stesso supplizio
Vendichi me e riunisca
Voi nel vostro amore colpevole!
Sì, vi riunisca nel vostro amore colpevole!]

LEILA
Dell'amor mio, Nadir,
A te vien colpa data!
(a Zurga.)

Ma di tua mano almen
Non gli squarciare il sen!
Deh! sia dal tuo furor
Sol io sacrificata!

ZURGA
D'esser amato è reo,
Mentre odiato io son!

LEILA
Pel tuo Dio! pel tuo ciel!

ZURGA
Ei perirà!

LEILA
Ebbene!... or va
L'ultrice vampa, o vile, ad attizzar!
La vita mia ti prendi!...
Sì – l'empia pira accendi,
Ma rei rimorsi orrendi
T'inseguiranno ognor!
Il nostro fato compiasi!
Abbia il rogo congiunti,
Appena il giorno spunti,

⁷⁹ La pagina conclusiva del duetto è una sorta di cabaletta in tre sezioni. La prima (*Stesso tempo*, 2/2, Sol minore), sostenuta da un tipico accompagnamento dalla ritmica di bolero, è affidata interamente alla voce del baritono. Nelle versioni postume dell'opera questa sezione è omessa, il che non solo rende incongruente la successiva (*Allegro moderato*, 4/4) – che attacca alle parole «De mon amour pour lui» con una progressione che le conferisce un carattere palesemente di transizione – ma priva del necessario antecedente il segmento conclusivo («Va, prends aussi ma vie»; *I tempo*, 4/4, Si bemolle maggiore), affidato ad entrambe le voci. Una coda energica e un po' convenzionale è suggerita dalla ripresa a tutta orchestra del tema principale della cabaletta.

ZURGA

Tu l'aimes ...

LÉÏLA

Par pitié!

ZURGA

Tu l'aimes ...

LÉÏLA

Par le ciel!

ZURGA

Il doit périr!

LÉÏLA

Eh bien! va, venge-toi donc, cruel!

Va, cruel, va, va, prends aussi ma vie,
 Mais, ta rage assouvie, le remords, l'infamie,
 Te poursuivront toujours!
 Que l'arrêt s'accomplissent,
 Et qu'un même supplice
 Dans les cieus réunisse
 À jamais nos tendres amours!
 Va, prends ma vie, je te défie!
 Oui, l'infamie, *etc.*

ZURGA

Ô rage! Ô fureur! Ô tourment affreux!
 Ô jalousie! Tremble! Ah! crains ma fureur!
 Crains ma vengeance! Ô fureur!
 Ô jalousie! Que l'arrêt s'accomplisse!
 Point de grâce, point de pitié!
 Tu vas périr avec lui!
 Pour tous deux, oui, la mort!
 Point de grâce!

LÉÏLA

Ah! barbare!

ZURGA

Point de pitié!

LÉÏLA

Ah! cruel! Zurga, je te maudis,
 Je te hais et je l'aime à jamais!

ZURGA

Ô fureur, ô fureur!

I dolcissimi amor!

ZURGA

Con Nadir dèi perir! non ho pietà!

LEILA

Spietato cor! Sii maledetto, o vile!

Odio sol ho per te,

Per esso eterno amor!

[SCÈNE IV^{ème}]

Nourabad reparaît au fond, suivi de quelques pêcheurs. Cris de joie dans l'éloignement.

NOURABAD

Entends au loin ce bruit de fête,⁸⁰
L'heure est venue!

LÉÏLA

Et la victime est prête!

ZURGA

Allez!

LÉÏLA

Pour moi s'ouvre le ciel!

(à un jeune pêcheur.)

Ami, prends ce collier⁸¹

Et quand je serai morte,

Qu'à ma mère on le porte!

Va, va, je prierai Dieu pour toi!

(On entraîne Léïla. Zurga s'empare du collier, pousse un cri de surprise et sort sur les traces de Léïla.)⁸²

DEUXIÈME TABLEAU

*Il fait encore nuit. Nadir est assis au pied de la statue de Brahma sur un bûcher préparé au milieu du théâtre. Il est gardé par deux pêcheurs armés. Les Indiens animés par l'ivresse exécutent des danses furibondes. Le vin de palmier circule dans les coupes; les feux allumés à différentes places éclairent la scène d'une lueur sinistre.*⁸³

SCENA IV

Nurabad ricompare nel fondo, seguito da alcuni pescatori. Grida di gioia, in distanza.

NURABAD

Non odi tu questo gridio di festa?
È giunta l'ora!

LEILA

E la vittima è presta!

ZURGA

Si mova alfin!

LEILA

Per me si schiude il ciel!

(ad un giovane pescatore.)

Fratel, questo monil, quand'io sia morta,

Alla mia madre porta!

(gli porge una collana di perle.)

Vanne che il cielo pregherò per te!

(Leila vien tratta fuor di scena. Zurga si accosta rapidamente al pescatore, gli strappa di mano la collana di perle, e nel riguardarla manda un grido di stupore, indi si slancia sulle tracce di Leila.)

QUADRO SECONDO

Una landa selvaggia. – Nel mezzo della scena, un rogo. – Fuochi accesi in varie parti proiettano sulla scena bagliori sinistri. – A destra del rogo, un tripode, con sovrapposta una conca per ardervi profumi. Gli indiani, in preda all'ebbrezza, intrecciano danze sfrenate; il vino di palma circola nelle tazze ricolme.

⁸⁰ (C) Scène (*Andante moderato*, 3/4)

Il primo quadro del terz'atto è concluso da una breve scena.

⁸¹ Alla prima sezione, nella quale interviene Nourabad, fa seguito un'ulteriore ripresa del *motif de la déesse* (*Andante*, 4/4), in una nuova strumentazione, ma (come nell'introduzione del duetto) con i caratteristici pizzicati dei bassi in contrattempo.

⁸² L'insieme è suggellato da un breve e veemente intervento dell'orchestra (*Allegro molto*).

⁸³ n. 13 – Chœur dansé.

Il secondo quadro si apre con un'ampia scena corale tripartita, che riprende, accentuandone la violenza espressiva, atteggiamenti già visti nel coro di apertura dell'opera. La lunga introduzione strumentale (*Allegro feroce*, 6/8, Do minore) è condotta nella regione della dominante di Do minore, cominciando con un lungo pedale. A creare un'atmosfera concitata concorrono il nervoso scambio di incisi tra archi e fiati

[SCÈNE PREMIÈRE]

LE CHŒUR (*hommes*)
 Dès que le soleil,
 Dans le ciel vermeil,
 Versera sa flamme,
 Nos bras frapperont
 Et se plongeront
 Dans leur sang infâme!

LE CHŒUR (*femmes*)
 Quand le soleil
 Versera sa flamme,
 Nous répandrons
 Leur sang infâme.

TOUS
 Ardente liqueur
 Verse en notre cœur
 Une sainte extase!
 Qu'un sombre transport,
 Présage de mort,
 Soudain les embrase.
 Brahma! Brahma! Brahma!

LE CHŒUR (*hommes*)
 Dès que le soleil, *etc.*

LE CHŒUR (*femmes*)
 Brahma! Brahma! *etc.*

NADIR
 Hélas! Qu'ont-ils fait de Léïla?⁸⁴
 Pour la sauver, s'il suffit de ma vie.

SCENA PRIMA

CORO [UOMINI]
 Appena del ciel
 Un raggio abbia il vel
 Dell'ombra fugato,
 Un sacro furor
 Avrà di costor
 Il sangue versato!

CORO [DONNE]
 Quando il sole
 Verserà la sua fiamma
 Spargeremo
 Il loro sangue infame.

CORO UOMINI]
 Ardente licor,
 Deh! versaci in cor
 L'ebbrezza del forte!
 E turbi il lor sen
 Il tetro balen,
 Presago di morte!
 [Brahma! Brahma! Brahma!

CORO (UOMINI)
 Appena del ciel *etc.*

CORO DONNE
 Brahma! Brahma! Brahma!
 (*Le danze cessano.*)

NADIR
 Ohimé! Che hanno fatto di Leïla?
 Se per salvarla bastasse la mia vita,

segue nota 83

ESEMPIO 27 (n. 12, otto prima di 216; diciotto dopo 104)

e la ritmica di tarantella, che – se oggi può farci sorridere – nell'Ottocento italiano e francese era frequentemente associata ad un clima di esaltazione orgiastico, in una sorta di variante mediterranea del demonismo romantico. Nello stesso clima espressivo – culminando nell'esaltata invocazione a Brahma – si svolge la prima parte del coro.

⁸⁴ La sezione centrale è un assolo di Nadir, sottolineato da un appassionato controcanto in orchestra. La tonalità è ora quella del relativo maggiore (Mi bemolle), e la ripresa – ampliata da nuovi epi-

Que sur moi seul leur rage enfin soit assouvie.
 Je me livre à leurs coups,
 Je suis prêt, me voilà!
 Hélas! Qu'ont-ils fait de Léïla?
 Hélas! Hélas! Léïla!
 LE CHŒUR
 Pour le sacrifice, tout est prêt!
 Que la sombre forêt
 De nos cris retentisse!
 Brahma! Brahma!
 Ardente liqueur, etc.

[SCÈNE II^{ème}]

Léïla est conduite par Nourabad et les fakirs.

NOURABAD
 Sombres divinités,⁸⁵
 Zurga la livre à vos bras irrités!
 LE CHŒUR
 Sombres divinités,
 Zurga la livre à nos bras irrités!
 NADIR
 Ah! Léïla!
 LÉÏLA (*s'élançant dans les bras de Nadir.*)
 Nadir, je viens mourir à tes côtés!
 NADIR
 Viens!
 NADIR et LÉÏLA
 Ah! Je vais mourir hereux/se à tes côtés!

Sia sazia a mio danno soltanto la loro rabbia.
 Mi consegno ai loro colpi
 Eccomi, sono pronto!
 Ohimé! Che hanno fatto di Leila?
 Ohimé! ohimé! Leila!
 CORO
 Tutto è pronto per il sacrificio!
 La tetra foresta
 Echeggi delle nostre grida!
 Brahma! Brahma!]
 Ardente licor, etc.

SCENA II

Leila è condotta da Nurabad e dai fakiri.

NURABAD
 Tetre divinità,
 In vostra mano Zurga omai li dà!
 CORO
 In nostra mano Zurga omai li dà!
 [NADIR
 Ah! Leila!
 LEILA (*gettandosi tra le braccia di Nadir.*)
 Nadir, morirò accanto a te!
 NADIR
 Vieni!
 NADIR e LEILA
 Ah! Accanto a te morirò felice!

segue nota 84

sodi e arricchita di varianti nella scrittura corale – avviene in questa tonalità, per ristabilire la tonica (Do minore) solo in un secondo momento. Nella coda, a carattere di stretta, il modo cambia da minore a maggiore e il metro si contrae da 6/8 a 2/4, mentre il ritmo propone una violenta sincope. Dopo una grande pausa ad effetto, il coro è suggellato da un'invocazione in *fortissimo* (*Large*, 4/4).

⁸⁵ n. 14 – Scène et Duo (A) Scène (*Largo*, 4/4)

Il clima sinistro della scena in cui Léïla viene condotta al rogo è creato da un efficace effetto timbrico (tam-tam combinato con timpani e cassa). La successiva invocazione alle divinità è una specie di corale in Fa minore cui la condotta armonica, evitando una perentoria affermazione della tonica ed indulgiando su gradi secondari, conferisce un sapore allo stesso tempo solennemente chiesastico e candidamente esotico. Questa scena perfino troppo concisa è conclusa da un segmento di recitativo a due tra Léïla e Nadir dal quale prende avvio il successivo duetto.

Ô lumière sainte, ⁸⁶	O luce santa
Ô divine étreinte,	Abbraccio divino,
Ô lumière sainte,	luce santa
Mon cœur sans crainte	Senza timore il mio cuore
Brave leur colère	Sfida la loro collera
Et rit du trépas.	E irride la morte.
Un Dieu nous délivre	Un Dio ci salva
Et nous fait revivre,	E ci fa rivivere.
Oui, je veux te suivre;	Sì, voglio seguirti,
J'attends sans pâler	Senza impallidire attendo
La mort dans tes bras!	La morte tra le tue braccia!
NOURABAD et LES HOMMES	NURABAD e gli UOMINI
Voyez, ils blasphément!	Ecco, bestemmiano!
NADIR	NADIR
Dans l'espace immense	Nell'immenso spazio
Brille un jour plus pur.	Splende un giorno più puro.
Notre âme s'élance	La nostra anima si proietta
Au sein de l'azur.	Nel cuore dell'azzurro.
LÉÏLA	LEILA
Un palais splendide	Un palazzo splendido
S'entr'ouvre à nos yeux,	Si schiude ai nostri occhi

⁸⁶ n. 14 – (B) Duo (*Moderato*, 4/4, Sol maggiore)

È una pagina piuttosto manierata alla quale il trattamento omoritmico delle voci sull'accompagnamento scandito dall'arpa conferisce il carattere di un inno di apoteosi. La sezione centrale si apre con un solo di Nadir in Do maggiore, seguito da un analogo solo di Léïla (modulante da Do a Mi maggiore): ancora una volta Bizet ricerca un tono di solenne esotismo attraverso una sintassi degli accordi eccentrica:

ESEMPIO 28 (n. 14, due dopo 232)

Sull'intervento del coro (che da questo momento accompagna i solisti fino alla fine del duetto con le proprie interiezioni) le voci di Nadir e di Léïla si sovrappongono, e dopo una cadenza all'unisono riattaccano il tema principale; dopo aver cantato all'unisono la prima parte, si alternano alle frasi «Dieu nous délivre / Et nous fait réévvivre», per unirsi nuovamente nella frase conclusiva («Oui je veux te suivre»). Nella coda il gioco delle voci – che attaccano in un gioco imitativo per poi riunirsi all'unisono in disegni svolazzanti – si fa piuttosto lezioso, e diventa decisamente stucchevole nella cadenza, quando si inseguono su un arpeggio ascendente, mentre le voci del coro si sovrappongono nell'accordo di tonica di Sol maggiore riprendendo la trovata delle entrate 'stratificate' (cfr. es. 22).

Notre essor rapide
Nous emporte vers les cieux.

LE CHŒUR

L'ombre nous couvre encor,
Le jour ne paraît pas!

NADIR et LÉÏLA

Venez, je brave votre fureur! Ah!

Ô lumière sainte, *etc.*

LE CHŒUR

Le jour bientôt va poindre aux cieux! *etc.*

NADIR

Adieu, Léïla, adieu!

LÉÏLA

Adieu, Nadir, adieu!

(Une lueur rouge éclaire tout à coup le fond de la scène.)

NOURABAD et LES BASSES

Le jour enfin perce la nue!⁸⁷

Le soleil luit, l'heure est venue!

Frappons! Oui!

[SCÈNE III^{ème}]

ZURGA (*entrant, effaré et tentant une hache à la main.*)

Non! non! ce n'est pas le jour!⁸⁸

Regardez, c'est le feu, le feu du ciel

Il nostro volo

Ci porta via su verso il cielo

CORO

L'ombra ci avvolge ancora

La luce del giorno non appare

NADIR e LEILA

Venite, sfido il vostro furore! Ah!

O luce santa, *etc.*

CORO

Presto la luce del giorno apparirà nel cielo! *etc.*

NADIR

Addio, Leila!

LEILA

Addio, Nadir!]

(Un bagliore rossastro, che rischiarà ad un tratto il fondo della scena, fa supporre agli Indiani che stia per ispuntare il giorno.)

NURABAD e il CORO (*con impeto, agitando alti i pugnali.*)

Penetra il giorno tra la nube! il sole

Splende!... raggiunta è l'ora!... orsù!... orsù!... feriam!

(Mentre Nadir e Leila stanno per salire il primo gradino del rogo, Zurga irrompe sulla scena, con un'ascia in mano.)

SCENA III

ZURGA

No! – non è questo il dì! – Mirate, è il foco!

Foco del ciel, che irato il Dio slanciò!

Accorra ognun! la vampa

⁸⁷ n. 15 – Finale

Ancora una volta il cambiamento di situazione scenica è determinato dall'intervento di Nourabad (*Andante moderato*, 3/4). Raddoppiato dai bassi, il sacerdote declama nuovamente su un ritmo puntato che, intensificando gli accenti delle note sui tempi forti, conferisce alla sua espressione un tono minaccioso.

⁸⁸ Il brevissimo recitativo è interrotto da Zurga, che sopraggiunge a sua volta indicando le fiamme che si levano dal villaggio (*Allegro*, 4/4). Anche il suo recitativo si avvale di mezzi tecnici convenzionali: declamato su tremolo, guizzi ascendenti dei violini, un nervoso disegno dei bassi ripetuto a partire da vari gradi della scala. Uno stacco strumentale basato su una figurazione di terzine accompagna l'uscita di Nourabad e del coro, e la scena prosegue sempre sui meccanismi tipici dei recitati-

Tombé sur nous des mains de Dieu!
 La flamme envahit et dévore votre camp!
 Courez tous! il en est temps encore
 Pour arracher vos enfants au trépas,
 Courez, courez, que Dieu guide vos pas!
 (*Les Indiens sortent en désordre. Zurga se tourne vers Nadir et Léïla.*)

Mes mains ont allumé le terrible incendie
 Qui menace leurs jours et vous sauve la vie,
 Car je brise vos fers!

NADIR
 Dieu!

(*D'un coup de hache il brise les fers qui retenaient Nadir et Léïla et montre à Léïla le collier.*)

ZURGA
 Léïla, souviens-toi, tu m'as sauvé jadis!

LÉÏLA
 O ciel!

ZURGA
 Soyez sauvés par moi!

LÉÏLA et NADIR
 Dieu!

(*Tous deux s'élancent dans ses bras.*)

ZURGA
 Par ce passage resté libre, fuyez, fuyez!

NADIR
 Et toi, Zurga?

ZURGA
 Dieu seul sait l'avenir, partez, partez!

TOUS
 Adieu!

(*Nadir et Léïla sortent. Au même instant, les femmes indiennes rentrent du côté opposé et s'enfuient, emportant leurs enfants dans leur bras et suivies par Nourabad et les Indiens effrayés.*)

Ha già invaso e consuma il vostro campo.
 Accorra ognun! forse in tempo s'è ancora
 I figli vostri alla morte strappar!

(*Gli Indiani escono tumultuosamente. [Zurga si volge verso Nadir e Leïla]*)

Acceso di mia man fu l'incendio fatale,
 Che minaccia i lor giorni e a trarvi in salvo vale.
 Franti i nodi già son!... sovvenga, o Leïla, a te,

[NADIR
 Dio!

(*Con un colpo d'ascia spezza i ferri che tenevano avvinti Nadir e Leïla, e mostra a Leïla la collana.*)

ZURGA
 Sovvenga, o Leïla, a te,

Che salvo un dì m'hai tu,

LEILA
 Cielo!

ZURGA
 che salva or sei per me!

LEILA e NADIR
 Dio!

(*Si gettano entrambi tra le sue braccia.*)

ZURGA
 Presto, fuggite per questo passaggio rimasto libero!

NADIR
 Ma tu? ma tu?

ZURGA
 Dio sol sa l'avvenir! Andate!

TUTTI
 Addio!

(*Leïla e Nadir escono. Contemporaneamente, le donne indiane in fuga rientrano dalla parte opposta portando con sé in braccio i bambini, seguite da Nourabad e dagli indiani affranti.*)

segue nota 88

vi (*Récit/A tempo allegro*). Quando Nourabad libera Léïla e Nadir, l'uscita dei due amanti è accompagnata da un nuovo disegno concitato dell'orchestra (*Allegro vivo, 2/2*).

[SCÈNE IV^{ème}]LÉILA et NADIR (*au loin.*)

Plus de crainte, ô douce étreinte,⁸⁹
 Le bonheur nous attend là-bas!
 Sainte ivresse,
 Plus de tristesse,
 Sur tes flots, je dors dans tes bras!
 Ah, viens, ah viens!
 Le bonheur nous attend là-bas!

ZURGA

Ma tâche est achevée,
 J'ai tenu mon serment!
 Il vit, elle est sauvée!
 Rêves d'amour! adieu!

(*Les lueurs de l'incendie envahissent le théâtre. Les Indiens s'élancent à travers la forêt. Zurga reste debout au milieu de la scène, appuyé contre l'idole et la hache au main.*)

FIN

SCENA IV

LEILA e NADIR (*in lontananza*)

Non più timore, O dolce abbraccio,
 Laggiù ci attende la felicità!
 Santa ebbrezza,
 Mai più tristezza,
 In mezzo ai flutti dormo tra le tue braccia!
 Ah, vieni!
 Laggiù ci attende la felicità!

ZURGA

Ho compiuto il mio dovere,
 Mantenuto il mio giuramento!
 Egli è vivo, essa è salva!
 Addio, sogni d'amore!

(*I bagliori dell'incendio invadono la scena. Gli indiani si slanciano nella foresta. Zurga resta in piedi in mezzo alla scena, appoggiato all'idolo.*)

FINE

⁸⁹ La conclusione giunge rapida, quasi più frettolosa che concisa, ma con una soluzione non priva di suggestione: su un'ultima apparizione del *motif de la déesse* (cfr. es. n. 4) in un luminoso Mi bemolle maggiore (*Moderato*, 4/4) ascoltiamo dalle quinte le voci dei due innamorati che si allontanano verso il loro futuro di felicità, mentre Zurga, solo sulla scena, nobilmente si rallegra di aver tenuto fede al proprio giuramento, e sulle parole «Rêves d'amour, adieu!» si unisce, con un Mi₃, alla cadenza cantata da Léila e Nadir. Poche battute convenzionali eseguite *fortissimo* dall'orchestra accompagnano la chiusura del sipario.



Il Théâtre Lyrique, che ospitò le prime rappresentazioni dei *Pêcheurs* e della *Jolie fille de Perth*. Inaugurato nel 1851 col nome di Opéra-National (assunse il nome di Lyrique l'anno successivo), fu per circa un ventennio un rivale dell'Opéra e dell'Opéra-Comique. Tra le sue grandi prime: *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Les Troyens à Carthage*.

Le varianti apocrife del Finale terzo

La versione corrente dell'opera – l'unica conosciuta prima del *revival* della versione originale, ristabilita da Arthur Hammond e presentata a Cardiff dalla Welsh National Opera Company nel 1974 – presenta le seguenti varianti al terz'atto:

n. 13. Chœur dansé

La sezione centrale con l'intervento di Nadir è soppressa, ed il coro è sintetizzato in un'unica sezione.

n. 14. Scène et Duo

La suggestiva scena di introduzione è modificata ampliando l'intervento del coro, che ripete altre due volte la frase «Zurga les livre à vos bras irrités», e viene conclusa con una solenne cadenza perfetta in Fa minore.

Di qui si prosegue con quello che – nella versione originale del 1863 – è il finale dell'opera, che comincia dal recitativo di Nadir «Le jour enfin perce la nue», per proseguire con la scena di Zurga, fino alle sue parole «Soyez sauvés par moi» seguite dall'esclamazione «Dieu!» di Léïla e Nadir. A questo punto attacca un terzetto spurio (in forma tripartita), nel quale Nadir, Léïla e Zurga cantano un riadattamento del testo originale del duetto n. 14, condotto con solenne convenzionalità.

n. 15. Finale

Il finale della versione postuma comincia con una scena nella quale Zurga esorta gli amici a fuggire al sopraggiungere di Nourabad, che fa il suo ingresso accompagnato da quattro notabili, e pugnala a morte Zurga. Poi, a partire dalle parole «Plus de crainte» di Nadir e Léïla (intonate sul *motif de la déesse*), il finale procede come nella versione originale.

Segnaliamo infine che tra il 1885 e il 1893 – prima, cioè, della ripresa all'Opéra-Comique – circolò un'altra variante del finale, ancora meno fedele

all'originale. In questo caso dopo l'attacco – uguale a quello della versione 1893 – Nourabad rientra accompagnato da tutto il coro, che si impossessa di Zurga per condurlo al rogo: si prosegue con la ripresa del n. 13, che conclude l'opera.

In questa versione del finale risiede la spiegazione del rimaneggiamento del brano corale: spostata qui la seconda parte per utilizzarla come conclusione dell'opera sfruttandone il culmine tensivo, l'intervento 'a solo' di Nadir non era più giustificato. È sorprendente tuttavia che, con il ripristino nel finale dell'addio di Léila e Nadir sulla musica della visione, non fosse stato contestualmente ripristinato il Coro n. 13 nella sua versione originale, decisamente più soddisfacente ed efficace.

L'orchestra

2 Flauti (il II anche Ottavino)	4 Corni
2 Oboi (il II anche Corno inglese)	2 Cornette a pistoni
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	Arpe (1 parte reale)
Timpani (2 caldaie)	Violini I
Gran cassa	Violini II
Piatti	Viola
Tamburo basco	Violoncelli
Triangolo	Contrabbassi
Tam-tam	
Tamburo	

Sul palco: 2 Ottavini, Tamburo basco, Arpa

L'orchestra di *Les pêcheurs de perles* utilizza un organico di dimensioni piccole, anche rispetto agli *standard* dell'epoca in cui fu composta.

I legni sono 'a due', e soltanto il II flauto e il II oboe si alternano, rispettivamente, con l'ottavino e il corno inglese, mentre clarinettisti e fagottisti utilizzano soltanto lo strumento ordinario. Tra gli ottoni troviamo le consuete due coppie di corni e una coppia di cornette. Nata in Francia intorno al 1825, la cornetta è affine alla tromba, dalla quale si differenzia per il tipo di caneggio, marcatamente conico e di sezione più ampia, che le conferisce maggiore agilità, a scapito però della brillantezza del suono. La presenza in orchestra delle cornette (spesso affiancate ad una coppia di trombe) è un carattere distintivo tipico delle partiture francesi. La sezione è completata da tre tromboni: manca però uno strumento nel registro contrabbasso.

Ai timpani si affianca una sezione percussiva relativamente nutrita, alla quale è affidata un'importante funzione nella determinazione per via timbrica del colore esotico dell'opera.

La partitura prevede infine – oltre al consueto coro degli strumenti ad arco – una parte di arpa, alla quale corrisponde tuttavia l'indicazione «Harpes», al plurale, come di consueto avviene nelle partiture francesi: evidentemente la prassi esecutiva, pur auspicando il raddoppio, prevedeva realisticamente la possibilità di utilizzare una sola arpa.

Les pêcheurs de perles richiede infine l'uso di alcuni strumenti sul palcoscenico, dietro le quinte («dans les coulisses»); in particolare gli ottavini e il tamburo basco – combinazione curiosa e non banale – contribuiscono a creare l'atmosfera esotica del n. 6 (Entr'acte, Choœur et Scène), mentre l'arpa accompagna la Chanson (n. 8) di Nadir. In questo caso l'uso dell'arpa corrisponde ad una precisa funzione drammaturgico-musicale. Secondo una tipica convenzione operistica, infatti, in quel contesto l'arpa esegue musica 'nella' musica: il pubblico decodifica ciò che viene suonato dall'arpa come la musica eseguita e/o ascoltata dai personaggi nel contesto della finzione scenica.

Le voci

The image shows four staves of musical notation, each representing a different vocal part. From top to bottom, they are labeled: Leila, Nadir, Zurga, and Nourabad. Each staff contains a single melodic line with a long, sweeping note that spans across the staff, indicating a wide vocal range. The Leila staff is in a soprano clef (treble clef with a one-line extension). The Nadir staff is in a tenor clef (treble clef with a two-line extension). The Zurga and Nourabad staves are in bass clefs. The notation includes various note heads, stems, and beams, with some notes marked with a '2' in a circle, possibly indicating a second ending or a specific performance instruction.

Les pêcheurs de perles colpisce senz'altro per l'esiguità del *cast* vocale. L'opera infatti presenta tre personaggi principali (il minimo indispensabile per dare vita ad un'interazione drammatica) affiancati da un solo comprimario.

La parte di Léïla necessita di un soprano in grado di eseguire con morbidezza alcuni passaggi che richiedono una vocalizzazione fluida ed elegante. Non si tratta peraltro di una parte dal registro particolarmente acuto: il confine superiore è un Do_5 – il Re_5 essendo indicato solo come possibile variante alla fine del n. 5 (Final). Al contrario la voce della protagonista si spinge al grave fino al Si_2 , ed indugia spesso in

frasi intensamente espressive nel registro centrale. In definitiva si tratta di una tipica parte di soprano lirico, in grado di mettere in evidenza la qualità timbrica dell'interprete, e che idealmente richiederebbe una voce dotata di purezza ed omogeneità di emissione nei vari registri.

Un discorso tutto sommato analogo dovrebbe essere fatto per la voce di Nadir. Tradizionalmente viene affidata a tenori leggeri a causa della tessitura acuta della famosa romanza «Je crois entendre encore». Andrebbe tuttavia osservato che quel brano richiederebbe l'uso della mezzavoce, e che per il resto dell'opera la parte del tenore non risulta particolarmente acuta – non oltrepassa il Si_3 (il Do_4 conclusivo è frutto di un'interpolazione entrata ingiustificatamente nella tradizione esecutiva). Nel registro grave Nadir non si spinge al di sotto del Mi_{b2} : la sua può essere quindi classificata come una parte di tenore lirico, la cui valorizzazione dovrebbe derivare non tanto da una voce particolarmente dotata in termini di estensione o di agilità, quanto dalla padronanza tecnica dell'emissione e da un'intelligente misura interpretativa.

Dal punto di vista della prestanza vocale il ruolo più impegnativo è senz'altro quello di Zurga: baritono che necessita di una voce dotata di un centro di robusta risonanza e della capacità di conservare sicurezza di emissione e timbro vibrante nel registro acuto, nel quale è impegnato assai di frequente, con numerose ascese al Fa_3 e al Sol_3 (il La_3 è indicato come alternativa in un'occasione – dove peraltro risuona con plausibile effetto drammatico ed innegabile efficacia emotiva).

La parte di Nourabad, meno estesa di quella di Zurga sia all'acuto che al grave, è affidata ad un basso. Anche questo ruolo, come quello del baritono, è decisamente sbilanciato verso il registro acuto (nel quale si svolgono i numerosi declamati affidati al personaggio), e dovrebbe tuttavia essere affidato ad una autentica voce grave per consentire una precisa distinzione timbrica rispetto a quella di Zurga.

Les pêcheurs de perles in breve

a cura di Gianni Ruffin

Ovvio, e in qualche modo persino giusto, è che un autore come Bizet sia comunemente ricordato nel nome del suo grande capolavoro, *Carmen*. Meno corretto è che, come accade, da centro focale dell'immagine su di lui coltivata e tramandata, *Carmen* ne divenga l'oggetto esclusivo. Ciò impedisce infatti quantomeno di osservare – e, se del caso, apprezzare – il modo in cui Bizet è giunto all'ideazione del proprio capolavoro, nonché, fatto forse ancor più grave, nega la possibilità di ritrovare ampi motivi di soddisfazione estetica in lavori diversi da *Carmen* e non meno degni d'attenzione. *Les pêcheurs de perles* è, appunto, uno di questi: Bizet li compose su libretto di Eugène Cormon e Michel Carré, presentandoli al Théâtre Lyrique di Parigi il 30 settembre 1863; in seguito, dopo la promettente sequenza d'una ventina di repliche, l'opera cadde velocemente nell'oblio, non da ultimo a causa della scarsa attenzione suscitata nei critici francesi (con la sola luminosa eccezione di Hector Berlioz). Ad onta dello sciovinismo francese fu, nel 1889, un italiano a trarla dall'oblio: l'editore Sonzogno, che la ripropose al pubblico parigino in occasione dell'*Expo Universelle*; alla successiva diffusione dell'opera contribuirono in seguito alcuni grandi tenori italiani (come Gigli e Caruso), stimati interpreti del ruolo di Nadir.

Dalla fine dell'Ottocento l'opera è tornata a frequentare con discreta assiduità i cartelloni teatrali, sebbene, sovente rimaneggiata con 'miglioramenti' di dubbio gusto. Il più vistoso concerne il finale, che nell'originale resta in qualche modo 'aperto' (Zurga osserva Léïla e Nadir allontanarsi), laddove nelle rielaborazioni seriori è stato marcatamente connotato in senso tragico, inscenando, in diverse varianti, la morte di Zurga.

Les pêcheurs de perles è, come *Carmen*, un'opera incentrata sul tema-principe dell'opera ottocentesca: l'amore. L'immagine ch'essa ne trasmette non è tuttavia quella dell'amore «cinico, innocente, crudele» (parole di Nietzsche) magistralmente tratteggiato in *Carmen*, ma, in modo più convenzionale per l'Ottocento, quella d'un amore più 'modestamente' (e nor-

malmente) sentimentale, cosicché se a Nietzsche la spagnola *Carmen* sarebbe apparsa «africana», l'estremo oriente di *Les pêcheurs de perles* finisce per avere ai nostri occhi un colorito assai più familiare, persino italianeggiante (il che spiega per l'appunto il favore tributato a quest'opera dalle menzionate personalità dell'opera lirica nostrana; si veda qui, in proposito, il saggio di Riccardo Pecci).

Non che, nei *Pêcheurs*, manchino brani caratterizzati nella prospettiva del color locale, anzi: agli occhi (ed agli orecchi) d'un ascoltatore europeo del 1863, ad esempio, il coro notturno «Brahma, divin Brahma» e la successiva aria di Nadir potevano efficacemente rappresentare l'aura misteriosa della notte d'oriente; e così pure tale carattere poteva esser percepito all'ascolto del duetto tra Nadir e Léïla nel second'atto, in virtù del sofisticato gioco timbrico che lo pervade. Si tratta, beninteso, d'un color locale che nulla possiede dell'autentica musica di Ceylon (notoriamente l'odierna Sri Lanka); ma ciò nulla toglie alla sua efficacia icastica, alla luce del fatto che ad un pubblico europeo (e non certo di Ceylon o dell'India) quest'opera si rivolgeva. Ci si potrebbe chiedere inoltre se la stessa trama possieda tratti veramente e necessariamente esotici; di primo acchito si può notare come la struttura drammatica dei *Pêcheurs* mobiliti un archetipo fra i più comuni dell'opera europea del tempo: quello fondato sul triangolo amoroso. Il tema della sacerdotessa combattuta fra voto religioso e amore terreno, inoltre, fatalmente evoca sia *Norma* di Bellini che *La Vestale* di Spontini; ed infine una prima ipotesi aveva individuato nel Messico una possibile ambientazione della trama.

L'originalità della *pièce* non risiede tanto nel fornire un quadro d'ambiente, quanto nel fatto che, a ben vedere, entro una struttura drammaturgica tipica della tradizione operistica occidentale, la trama insinua di soppiatto un tema di sorprendente novità: quello d'un'affettività fra Nadir e Zurga che lascia sospesa (ma pone) la domanda circa la loro latente omosessualità. Una volta accettata come effettiva la presenza di questo tema (e dopo l'ascolto d'un brano quale «L'orage s'est calmé» l'ipotesi sembra assai poco peregrina), l'ambientazione esotica diventa allora in un certo qual modo necessaria: se non altro nella misura in cui essa garantisce l'esorcismo d'un contenuto represso, proiettandolo in un confortevole 'altrove' che, secondo i canoni di quel tempo, l'«avanzato» occidente riteneva inferiore.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

In una spiaggia dell'isola di Ceylon, sullo sfondo delle rovine di un'antica pagoda indù, alcuni pescatori stanno sistemando le reti, altri bevono, danzano e suonano. Il pescatore Zurga ricorda ai presenti che è giunto il momento di eleggere il nuovo capo. Tutti acclamano immediatamente lo stesso Zurga. Dopo aver girovagato nella foresta sopraggiunge Nadir, un giovane pescatore già amico di Zurga, dal quale è riconosciuto e festeggiato, con canti e danze, insieme alla sua gente. Rimasti soli, Zurga e Nadir rievocano i tempi trascorsi insieme e la giovane di Candi (la principale città dell'isola) bella come una dea, di cui erano entrambi innamorati perdutamente, ma alla quale avevano rinunciato, entrambi, nel nome della loro amicizia.

Subito dopo approda una barca che trasporta una donna velata, accompagnata dal sacerdote bramino Nourabad: si tratta della sacerdotessa Léila, prescelta per la cerimonia propiziatrice annualmente ripetuta al fine di favorire la pesca delle perle e, insieme, per scacciare gli spiriti maligni. Vuole il destino che Léila sia precisamente la stessa donna appena magnificata dai due, i quali però, nonostante il vivido ricordo, non la riconoscono. I pescatori, tutti insieme, le offrono dei fiori; ella, sempre coperta dal velo, di fronte a Zurga assume un voto d'obbedienza che comporta, pena la morte e la maledizione eterna, la dedizione alla preghiera giorno e notte, la solitudine e la castità. Ora, a differenza di Zurga, Nadir la riconosce e ne è a sua volta riconosciuto. Alla richiesta di spiegazioni avanzata da Zurga, che, vedendola agitata, offre alla donna la possibilità di recedere dal voto appena assunto, ella oppone solennemente la propria decisione. Un inno a Brahma chiama tutti al tempio.

Léila e Nourabad entrano nel tempio; Zurga ed il coro si allontanano. Nadir, rimasto solo, confessa finalmente di non aver mai smesso di pensare a lei, di averla anzi seguita fin lì di proposito; quindi si addormenta. Sullo sfondo del canto dei pescatori, Nourabad accompagna Léila; ella, rimasta sola, scioglie un canto in onore del dio Siva, ma viene bruscamente interrotta da Nadir... l'inno si trasforma in un'intensa dichiarazione d'amore.

ATTO SECONDO

Tra le rovine d'un tempio indiano, Nourabad conduce Léila a vegliare nella notte, ricordandole il voto di castità. Prima che il sacerdote prenda congedo lei gli narra come, un tempo, abbia salvato la vita ad uno sconosciuto fuggiasco, proteggendolo da una cattura altrimenti certa. Come segno di riconoscenza l'uomo le aveva donato una collana, pregandola di tenerla sempre con sé.



Umberto Brunelleschi, figurini per *Les pêcheurs de perles* (Milano, Scala, 1938). Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Lasciata sola, Léïla esprime un'intensa gioia per la vicinanza dell'amato. Poco dopo giunge Nadir; nella notte profumata i due si abbracciano. Prima d'accomiatarsi Nadir le dà appuntamento per la notte successiva, ma poco dopo il suo allontanamento si ode un colpo: Nourabad chiama a sé le guardie e si lancia alla caccia dell'intruso; la gente del villaggio prega. Catturato, Nadir viene introdotto a forza davanti a tutti ed accusato insieme a Léïla; solo Zurga, intervenuto in extremis, riesce a fermare il sicuro linciaggio dei due, cui suggerisce di andarsene al più presto. Nourabad però esorta Zurga a sollevare il velo che copre il viso alla donna: finalmente riconosciuta, Zurga lascia esplodere la propria rabbia ed è egli stesso a condannarla a morte insieme a Nadir. Condotti via i due colpevoli, tutti invocano l'aiuto di Brahma.

ATTO TERZO

Zurga, solo nella sua tenda, sta esprimendo tristemente il proprio grande rammarico per aver condannato l'amico Nadir, quando giunge Léïla, che ha implorato d'incontrarlo. Ambedue esprimono una profonda angoscia, ma nel momento in cui ella cerca d'intercedere per la vita di Nadir, sostenendone l'innocenza ed addossandosi tutta la colpa, Zurga si rende conto che ella è legata all'amico da un vincolo amoroso assai profondo e viene travolto di nuovo dalla gelosia. Giungono quindi Nourabad ed i pe-

scatori per condurre al rogo le vittime. Léïla si toglie la collana e fa per affidarla ad un giovane pescatore affinché la consegni a sua madre. In preda ad un'intensa agitazione, Zurga s'impossessa a forza del monile, riconoscendo in Léïla la donna che lo aveva aiutato salvandolo da una morte sicura.

Presso una statua di Brahma è pronta la pira sacrificale; i pescatori bevono, danzano e ballano, assetati di sangue. Insieme ad alcuni fachiri, Nourabad conduce Léïla. Si sta per appiccare il fuoco quando sopraggiunge Zurga, trafelato, a chiamare tutti alla salvezza del villaggio, devastato dalle fiamme. Tutti accorrono disordinatamente verso il villaggio tranne Nourabad; Zurga libera i due colpevoli e spiega di aver egli stesso dato fuoco al villaggio esibendo a Léïla la collana per motivare il proprio gesto di riconoscenza, quindi li accomiata e rimane, solo, ad osservarli mentre si allontanano.

Argument

PREMIER ACTE

Sur une plage de l'île de Ceylan, avec les ruines d'une ancienne pagode indoue à l'arrière-plan, des pêcheurs sont en train de réparer leurs filets pendant que des autres boivent, dansent et jouent. Le pêcheur Zurga rappelle aux présents qu'il est temps de choisir un chef nouveau. Tous les pêcheurs acclament aussitôt le même Zurga. Après avoir erré dans la forêt arrive Nadir, un jeune pêcheur ami d'autrefois de Zurga, qui le reconnaît et lui fait fête avec les siens, en chantant et en dansant. Restés seuls, Zurga et Nadir évoquent les temps passés ensemble et la jeune fille de Candi (la ville principale de l'île), belle comme une déesse, dont ils étaient éperdument amoureux tous les deux, à laquelle ils avaient pourtant renoncé tous les deux, au nom de leur amitié.

Immédiatement après une barque aborde, en transportant une femme voilée accompagnée par le prêtre brahmane Nourabad: il s'agit de la prêtresse Léïla, qui a été désignée pour officier la cérémonie de propitiation qui se répète chaque année, dans le but de favoriser la pêche des perles et aussi d'écarter les mauvais esprits. Le destin veut que Léïla soit justement la même femme dont les deux hommes viennent de chanter les louanges; cependant ils ne la reconnaissent pas, malgré le vif souvenir qu'ils en gardent. Les pêcheurs lui offrent des fleurs tous ensemble et elle, toujours couverte du voile, fait vœu de se consacrer nuit et jour aux prières dans la solitude et la chasteté, sous peine de mort et de malédiction éternelle. Maintenant Nadir la reconnaît, contrairement à Zurga, et Léïla aussi le reconnaît à son tour. Zurga s'aperçoit de l'émoi de la femme et lui donne la possibilité de revenir sur le vœu qu'elle vient de prononcer, mais elle confirme solennellement sa décision. Un hymne à Brahma appelle tout le monde au temple.

Léïla et Nourabad entrent dans le temple; Zurga et le chœur s'éloignent. Nadir, resté seul, avoue finalement qu'il n'a jamais cessé de penser à elle, au contraire il l'a suivie jusque-là exprès; ensuite il s'endort. On entend sur le fond le chant des pêcheurs, pendant que Nourabad accompagne Léïla; restée seule, elle entonne un chant en l'honneur du dieu Siva, mais elle est brusquement interrompue par Nadir... L'hymne se transforme en une intense déclaration d'amour.



Umberto Brunelleschi, figurini per *Les pêcheurs de perles* (Milano, Scala, 1938). Milano, Museo Teatrale alla Scala.

DEUXIÈME ACTE

Nourabad conduit Léïla à veiller pendant la nuit dans les ruines d'un temple indien, en lui rappelant son vœu de chasteté. Avant que le prêtre prenne congé, elle lui raconte que jadis elle a sauvé la vie à un fugitif inconnu, en lui évitant une capture sans cela certaine. L'homme lui avait donné un collier en signe de reconnaissance et l'avait priée de le porter toujours.

Lorsqu'elle se retrouve seule, Léïla se réjouit ardemment de la proximité de son bien-aimé. Peu après Nadir arrive et les deux amoureux s'embrassent dans la nuit parfumée. Avant de prendre congé, Nadir lui donne rendez-vous pour la nuit suivante,

mais peu après son départ on entend un coup: Nourabad appelle les gardes et se lance à la chasse de l'intrus, pendant que les gens du village prient. Nadir est capturé et emmené de force devant tout le monde. On accuse les deux amoureux; seulement Zurga, qui intervient à la dernière minute, réussit à empêcher leur lynchage certain et les exhorte à partir aussitôt. Cependant Nourabad arrache le voile qui couvre le visage de la femme: Zurga finalement la reconnaît et c'est alors lui-même, fou de rage, qui la condamne à mort avec Nadir. Les deux coupables sont emmenés et tous invoquent la protection de Brahma.

TROISIÈME ACTE

Zurga, seul dans sa tente, est en train de regretter amèrement d'avoir condamné son ami Nadir, quand il voit arriver Léïla, qui a supplié de pouvoir le rencontrer. Tous les deux sont en proie à la plus grande angoisse, mais au moment où elle cherche d'intercéder pour sauver la vie de Nadir, en affirmant qu'il est innocent et en prenant toute la faute sur soi, Zurga comprend qu'elle aime profondément son ami et il est emporté de nouveau par la jalousie. Nourabad et les pêcheurs viennent conduire les victimes au bûcher. Léïla enlève son collier et le tend à un jeune pêcheur, pour qu'il le remette à sa mère, mais Zurga s'en empare de force et ainsi reconnaît en Léïla la femme qui jadis l'avait aidé et sauvé d'une mort certaine.

Le bûcher sacrificatoire a été dressé auprès d'une statue de Brahma; tout autour les pêcheurs assoiffés de sang boivent, dansent et chantent. Nourabad apparaît avec des fakirs, en conduisant Léïla. On est sur le point de mettre le feu au bûcher lorsque Zurga arrive en courant, hors d'haleine, et appelle tout le monde au secours: le village est en train d'être dévasté par les flammes. Tous les pêcheurs sortent en désordre en direction du village, sauf Nourabad. Zurga libère les deux coupables et explique que c'est lui-même qui a mis le feu au village; il montre à Léïla le collier pour motiver son geste de reconnaissance, puis congédie les amoureux et reste seul, en les regardant s'enfuir.

Synopsis

ACT ONE

On the beach of an island in Ceylon, against the background of the ruins of an ancient Hindu pagoda, some fishermen are fixing their nets while others are drinking, dancing and making music. Zurga, one of the fishermen arrives and reminds everyone that it is time to elect a new chief. Everyone immediately chooses Zurga. After wandering in the forest, Nadir arrives, a young fisherman who has been friends with Zurga ever since they were young. The latter recognises him and celebrates his arrival with songs and dances together with his tribe. Once they are alone, Zurga and Nadir remember the times they spent together and a young woman from Candi (the island's biggest city), who was as beautiful as a goddess and in whom they had both fallen madly in love. However, they both agreed that their friendship was more important and renounced their love.

Immediately afterwards, a boat with a veiled woman approaches, accompanied by the Brahmin high priest Nourabad. It is no other than the priestess Léïla who has been chosen for the annual ceremony of praying for the success of the pearl fishers and to keep away all evil spirits. As destiny would have it, Léïla was the very same woman the two men had just been singing the praises of. However, despite their vivid memories they do not recognise her. Together, the pearl fishers all offer her flowers. Still covered by her veil, she promises Zurga she will pray day and night, live alone and in chastity. Should she break her vows, she risks death and eternal damnation. Now however, unlike Zurga, Nadir and Léïla recognise one another. When Zurga perceives she is greatly perturbed and gives her the possibility of taking back the oath she has just made, she solemnly repeats her decision. A hymn to Brahma calls everyone to the temple.

Léïla and Nadir enter the temple while Zurga and the choir leave. Once alone, Nadir finally confesses that he had never ceased to think about her and that he had actually come there on purpose. He then falls asleep. Nourabad accompanies Léïla to the singing of the fishermen. Left alone, Léïla sings a hymn in honour of the God Siva but is suddenly interrupted by Nadir. The hymn is transformed into an intense declaration of love.

ACT TWO

In the ruins of an Indian temple. Nourabad is leading Léïla to the place she is to pray and reminds her of her oath of chastity. Before the high bishop leaves, she tells him how she once saved the life of an unknown man who was fleeing from certain death. As a sign of his thanks, he gave her a necklace and begged her to keep it with her always.

When she is alone, Léïla expresses her intense joy at being so near her beloved. A little later, Nadir arrives and they embrace in the perfume of the night. Before saying farewell, they agree to meet the following night, but just after he leaves, a gunshot is heard: Nourabad is summoning the guards and is hunting down the intruder. All the people in the village begin to pray. Once captured, Nadir is brought before the crowd and accused together with Léïla. It is only thanks to Zurga's intervention in extremis that their certain death can be hindered and he tells them to leave as soon as possible. Nourabad, however, tells Zurga to lift the veil covering the woman's face. When he recognises her, Zurga is overcome with anger and it is now he who condemns them both to death. The couple are led away and everyone prays to Brahma for help.

ACT THREE

Alone in his tent, Zurga is expressing his sorrow for having condemned his friend Nadir to death when Léïla arrives, having implored him for a meeting. Both express their deepest anguish but when she tries to intercede to save Nadir's life saying he is innocent and the blame is all hers, Zurga realises that she is deeply in love with him and is once again overcome with jealousy. Nourabad and the pearl fishers then arrive, drinking and dancing, thirsty for blood. Nourabad arrives with Léïla accompanied by some fakirs. Just when they are about to set light to the fire Zurga arrives out of breath – he summons everyone to come and save the village which is being devastated by a

fire. Everybody rushes chaotically towards the village except Zurga. He frees the guilty couple and tells them it was he who set fire to the village. He shows Léila the necklace to explain his actions before sending them on their way. Alone, he watches them disappear in the distance.

Handlung

ERSTER AKT

An einem Strand der Insel Ceylon sind einige Fischer im Schatten der Ruinen einer antiken Hindu-Pagode mit dem Flickern ihrer Netze beschäftigt; andere trinken, tanzen und musizieren. Der Fischer Zurga erinnert die Anwesenden daran, daß es an der Zeit ist, ein neues Oberhaupt zu wählen. Sofort rufen alle Zurga zum neuen Oberhaupt aus. Der junge Fischer Nadir ist einige Zeit im Wald herumgestreift und tritt nun hinzu. Er ist ein alter Freund Zurgas, der ihn wieder erkennt und seine Ankunft mit seinen Leuten zusammen mit Sang und Tanz feiert. Als Zurga und Nadir schließlich allein sind, unterhalten sie sich über gemeinsame Zeiten und über das Mädchen von Candi (der Hauptstadt der Insel), das so schön war wie eine Göttin und in das beide unsterblich verliebt waren. Im Namen ihrer Freundschaft hatten beide damals auf das Mädchen verzichtet.

Wenig später legt ein Schiff an, auf dem sich eine verschleierte Frau in Begleitung des brahmanischen Priesters Nourabad befindet: Es ist die Priesterin Léila, die für die Versöhnungsfeier auserwählt worden ist, welche alljährlich zum guten Gelingen des Perlenfischens und zur Abwehr böser Geister abgehalten wird. Wie es der Zufall will, ist Léila eben jene Frau, von der die beiden Männer gerade in den höchsten Tönen gesprochen haben. Doch trotz ihrer lebhaften Erinnerung erkennen sie sie nicht. Alle Fischer überreichen ihr Blumen; die weiterhin verschleierte Léila legt vor Zurga das Gelöbnis ab, Tag und Nacht zu beten und einsam und keusch zu leben: bricht sie das Gelöbnis, erwarten sie die Todesstrafe und ewige Verdammnis. Im Gegensatz zu Zurga erkennt Nadir sie jetzt und wird seinerseits von ihr erkannt. Zurga bemerkt ihre innere Erregung und verlangt eine Erklärung. Aber auf sein Angebot hin, sie könne noch vom eben abgelegten Gelöbnis zurücktreten, bekräftigt sie feierlich ihre zuvor getroffene Entscheidung. Mit einer Hymne an Brahma werden alle zum Tempel gerufen.

Leila und Nourabad betreten den Tempel; Zurga und der Chor entfernen sich. Nadir, der allein zurückgeblieben ist, gesteht endlich, daß er niemals aufgehört hat, an sie zu denken und ihr sogar absichtlich gefolgt ist; darauf schläft er ein. Unter dem Gesang der Fischer begleitet Nourabad Leila; als sie allein ist, stimmt sie einen Gesang zu Ehren des Gottes Siva an, wird jedoch jäh von Nadir unterbrochen... die Hymne wandelt sich zu einer innigen Liebeserklärung.

ZWEITER AKT

Zwischen den Ruinen eines indischen Tempels führt Nourabad Leila zur Nachtwache und erinnert sie dabei an ihr Keuschheitsgelöbnis. Bevor der Priester Abschied von ihr nimmt, erzählt sie ihm, wie sie früher einmal einem unbekanntem Flüchtling das Leben

gerettet habe, indem sie ihn vor der sicheren Ergreifung schützte. Zum Zeichen seines Dankes habe ihr der Mann eine Kette geschenkt und sie gebeten, diese immer bei sich zu tragen.

Als sie endlich allein ist, bringt Léila ihre innige Freude über die Anwesenheit des Geliebten zum Ausdruck. Kurz darauf tritt Nadir zu ihr; in der Duft geschwängerten Nacht umarmen die beiden einander. Bevor Nadir von ihr geht, verabredet er sich mit ihr für die folgende Nacht, doch kurz nach seinem Abgang ist ein Schlag zu hören: Nourabad ruft die Wächter zu sich und nimmt die Verfolgung des Eindringlings auf; die Dorfbewohner beten. Der gefangene Nadir wird ihnen allen vorgeführt und zusammen mit Léila angeklagt; nur dem im letzten Moment eingreifenden Zurga gelingt es zu verhindern, daß beide an Ort und Stelle gelyncht werden. Er rät ihnen zur Flucht. Nourabad verlangt jedoch von Zurga, den Schleier zu lüften, der das Gesicht der Frau verhüllt: als auch er sie endlich erkannt hat, gerät Zurga in Wut: er selbst verurteilt sie und Nadir nun zum Tod. Als die beiden Schuldigen abgeführt worden sind, rufen alle Brahma um Hilfe an.

DRITTER AKT

Allein in seinem Zelt bringt Zurga traurig sein großes Bedauern darüber zum Ausdruck, den Freund Nadir verurteilt zu haben. Im selben Augenblick tritt Léila hinzu, die er angefleht hat, zu ihm zu kommen. Beide haben große Angst, aber als sie ihn bittet, Nadir am Leben zu lassen, indem sie diesen für unschuldig erklärt und selbst alle Schuld auf sich lädt, begreift Zurga, daß sie eine starke Liebe an seinen Freund bindet. Die Eifersucht überkommt ihn erneut. Darauf tritt Nourabad mit den Fischern auf, um die Opfer zum Scheiterhaufen zu führen. Léila nimmt ihre Halskette ab und will diese einem jungen Fischer anvertrauen, der sie ihrer Mutter überbringen soll. Stark erregt bemächtigt sich Zurga gewaltsam des Schmuckstücks, anhand dessen er in Léila jene Frau wieder erkennt, die ihm einst geholfen und ihn vor dem sicheren Tod bewahrt hatte.

In der Nähe einer Brahma-Statue ist der Scheiterhaufen aufgerichtet worden; die blutdürstigen Fischer trinken und tanzen. Gemeinsam mit einigen Fakiren bringt Nourabad Léila zu ihnen. Eben soll das Feuer entzündet werden, als Zurga atemlos eintrifft und alle zusammenruft, um das in Flammen stehende Dorf zu retten. Alle außer Nourabad laufen hastig zum Dorf; Zurga befreit die beiden Verurteilten und bekennt, selbst im Dorf Feuer gelegt zu haben. Zur Begründung seiner Tat zeigt er Léila ihre Kette. Er nimmt Abschied von ihnen und bleibt allein zurück, während sie sich unter seinen Blicken entfernen.

Anselm Gerhard

«Oui, c'est elle»: il significato strutturale di una melodia 'soave' nei *Pêcheurs de perles* di Bizet

È solo grazie a un'unica opera che alcuni compositori sono entrati nella coscienza della posterità – Amilcare Ponchielli con *La Gioconda*, Friedrich von Flotow con *Martha* o Leo Délibes con *Lakmé*. Di altri musicisti è rimasta impressa nella memoria degli appassionati d'opera non più di una singola melodia, come «Mes amis, écoutez l'histoire» da *Le postillon de Longjumeau* di Adolphe Adam, o «Ebben, ne andrò lontana» da *La Wally* di Alfredo Catalani.

Georges Bizet può essere addotto come esempio per tutti e due questi estremi. Per quanto concerne una reale fortuna della sua opera complessiva, solo un suo lavoro, *Carmen*, è riuscito ad entrare nel repertorio. Invece degli altri suoi titoli rappresentati con una certa regolarità (*Les pêcheurs de perles* dal 1863) è rimasta davvero presente soltanto un'unica melodia.

1. Alla fine di una scena di sortita che si richiama alle convenzioni drammaturgiche coeve, ci si attenderebbe, quale culmine della conversazione tra due amici, un duetto a ritmo di marcia come «Suoni la tromba e intrepido» nei *Puritani* di Bellini oppure, solo quattro anni dopo l'opera di Bizet, il conciso duetto «Dieu tu semas dans nos âmes» («Dio che nell'alma infondere») nel *Don Carlos* di Verdi. Invece Nadir, il tenore, e Zurga, il baritono, sono innanzitutto immersi nei «rêves des jours passés», nei sogni dei giorni trascorsi e soprattutto nel ricordo di un contatto amoroso avvenuto attraverso lo sguardo. Nadir narra come «au fond du temple saint» sia apparsa davanti ai suoi occhi, e a quelli del suo amico, una donna bellissima. Nei due uomini il lontano ricordo è così presente che essi credono di «la voir encor». Proprio in questo momento risuona in orchestra una melodia celestiale che perturba i sensi mentre Nadir prosegue il suo racconto.

La caratteristica melodia, affidata al flauto e 'accompagnata' dal canto dei due 'solisti', è puntualmente ripresa da Nadir e Zurga solo dopo diciannove battute. Per terze e seste essi cantano: «Oui, c'est elle, C'est la déesse!»:

ESEMPIO 1, *Les pêcheurs de perles*, I, 26¹

Fl, VI
Cl, Vlc
Vlc
Cr
Nadir
Zurga
Arpa
Fg
Trbn, Cb

Oui, c'est el - le, c'est la dé - es - se plus char - man - te et plus
Oui, c'est el - le, c'est la dé - es - se plus char - mante et plus

bel - le, Oui, c'est el - le, c'est la dé - es - se qui de -
bel - le, Oui, c'est el - le, c'est la dé - es - se qui de -

p *cresc.*

¹ L'esempio è tratto da GEORGES BIZET, *Les pêcheurs de perles*, partition d'orchestre, Paris, Choudens, [1893], pp. 54-56.

The image displays two systems of a musical score for the opera «OUI, C'EST ELLE». The first system shows the vocal entries for Nadir and Zurga, with accompaniment from Flute (Fl.), Violin (Vl.), Viola (Vlc.), Cello (Cr.), Arpa (Arpa), Fagotto (Fg.), and Truoni e Trombe (Trbn, Cb.). The vocal lines are in French, with lyrics: «- scend par mi nous. Son voi - le se sou -». The second system continues the vocal lines with lyrics: «- lè - ve et la fou - le est à ge - noux.». The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *cresc.*, and features various musical notations like slurs, accents, and rests.

Chi ha ascoltato solo una volta il motivo della «déesse» non lo dimenticherà tanto facilmente. Così infatti si legge in una recensione alla prima rappresentazione: «non abbiamo mai sentito nulla di più soave, di più mistico

delle strofe dialogate tra il tenore e il baritono *Au fond du temple saint*.² Poche invenzioni melodiche del XIX secolo si imprimono nella mente in modo così durevole come questa «più bella ispirazione dell'opera [...], che ha suscitato unanimi applausi». ³ Ciò desta tanta più meraviglia se si considera che la cantilena di Bizet sembra spiccatamente esotica rispetto ad altri grandi successi. Il modo in cui Bizet ha saputo alternare e nel contempo equilibrare semplicità e apparenza esotica rivela una raffinatezza senza paragone del ventiquattrenne compositore.

Va innanzitutto rilevata l'organizzazione metrica, cioè la suddivisione della melodia in singole frasi, e rispettive semifrasi, che corrispondono di volta in volta a quanto i cantanti possono cantare con un respiro. Di norma vi è la successione di una frase aperta e di una chiusa, ciascuna di quattro battute, oppure il raddoppiamento di questo semplice schema in modo da ottenere complessivamente quattro frasi di quattro battute. Bizet sceglie però tre frasi di quattro battute, la prima delle quali si apre in modo del tutto convenzionale verso la dominante (Si bemolle maggiore), sottolineata da una cadenza imperfetta in corrispondenza alle parole «plus belle». Ad essa corrisponde una seconda frase di quattro battute con cadenza perfetta, in cui un accordo di settima di dominante porta a una (nuova) tonica (Si bemolle maggiore). In questo modo, poiché la cadenza («parmi nous») rafforza la dominante e non la tonalità d'impianto (Mi bemolle maggiore), l'apertura tonale contrasta con il carattere conclusivo del passo cadenzale. Solo la terza sezione di quattro battute porta a compimento l'attesa delusa dell'ascoltatore con una cadenza costruita parallelamente («à genoux») nella tonalità iniziale di Mi bemolle maggiore, tuttavia all'inizio di questa frase l'orientamento tonale dell'ascoltatore è turbato dall'accenno a un circolo di quinte – ma di ciò si dirà in seguito.

La melodia stessa è contrassegnata dal procedere per intervalli estremamente piccoli, e gli acuti sono raggiunti solo con movimenti verso l'alto per grado congiunto, anche su frammenti di scala. Tra le movenze verso il basso, che qui predominano, accanto a intervalli di seconda si trovano anche terze discendenti, la prima volta alle parole «C'est la déesse!». Non si trova mai ciò che caratterizza la maggior parte delle melodie del canto popolare e del re-

² H. L. D'AUBEL, «L'Europe artiste» dell'11 ottobre 1863, citato da HERVÉ LACOMBE, *Georges Bizet. Les pêcheurs de perles. Dossier de presse parisienne (1863)*, Heilbronn, Galland, 1996, p. 80, («Critiques de l'opéra français du XIX^{ème} siècle, 8»). «Nous n'avons rien entendu de plus suave, de plus mystique, que les strophes dialoguées par le ténor et le baryton *Au fond du temple saint*.».

³ GUSTAVE BERTRAND, «Le Ménestrel» del 4 ottobre 1863, *ivi*, p. 97; «plus belle inspiration de l'ouvrage [...], qui a soulevé d'unanimes applaudissements».

pertorio operistico, cioè intervalli di quarta e di quinta. Solo nel passaggio dalla seconda frase alla terza la voce-guida del tenore ascende di un'ottava fino al Si_♯ acuto, come se con un atto di forza dovessero essere catturate le energie tendenti verso il grave di questa melodia. La cantilena di Bizet è contrassegnata da movimenti discendenti a tutti i livelli: la seconda frase termina una quarta sotto rispetto alla nota iniziale della melodia, la terza frase addirittura una quinta sotto. Solo nella prima frase si trova una minima tensione verso l'alto, là dove la nota finale è una seconda sopra rispetto a quella iniziale. Con mezzi gestuali tanto semplici quanto efficaci Bizet illustra la lontananza dalla realtà, legata al passato, della situazione. La sua melodia non emana alcun ottimismo proiettato in avanti, in senso ascendente, ad essa è inscritta fin nel più piccolo dettaglio la ricaduta nelle profondità del ricordo.

Ciò vale anche per l'organizzazione motivica delle tre frasi, ove nulla depone a favore di un dinamismo rivolto al futuro. La prima e la seconda frase iniziano con la stessa curva melodica che secondo Emmanuel Chabrier nella sua recensione alla prima rappresentazione aveva il «torto di ricordare un po' il *Dies iræ*».⁴ In effetti la successione delle prime quattro altezze sonore coincide con quella che apre la sequenza medievale. Tuttavia il commento del collega compositore suona decisamente saccente, visto che tace la differenza decisiva tra i due brani – nella composizione medievale vi è il movimento della terza verso il primo grado del modo dorico, in Bizet il movimento della tonica verso il sesto grado di Mi bemolle maggiore. Va però notato che anche l'inizio della terza frase riprende questo stesso motivo, solo lievemente modificato in senso tonale, il che è inevitabile visto che il compositore vuole concludere in Mi bemolle maggiore. Ciò comunque rafforza l'impressione uditiva che per tre volte sia detta la stessa cosa: i due amici sono fissati su un ricordo immutabile di fronte ai loro occhi.

In modo del tutto analogo è tenuta in sospenso la linea del canto anche nel secondo gioiello di questa partitura, il cui testo istituisce una precisa corrispondenza con «Je crois la voir encor!» di Nadir e Zurga in modo da ribadire la situazione drammatica del quadro onirico appena descritto. Nella romanza di Nadir «Je crois entendre encore» alla fine del primo atto sono messi in rilievo con note tenute tutti i gradi della scala di La minore – in successione quinto, sesto, quarto, secondo, settimo e terzo grado. Solo la tonica, La, non si trova mai in posizione stabile ed è raggiunta solo alla trentunesima battuta di questo ampio canto. Il fatto di evitare continuamente la dominante Mi maggiore, decisiva per la sensibilità europea delle tonalità mi-

⁴ EMM[ANUEL] CHABRIER, «Le Parisien» del 12 ottobre 1863, *ivi*, p. 116; il «tort de rappeler un peu le *Dies iræ*».

nori, conferisce alla melodia una colorazione esotica. Un effetto molto simile è ottenuto da Bizet nell'invocazione della «déesse»: alla fine della seconda frase del primo canto simultaneo di Nadir e Zurga, al posto della progressione 'tradizionale' (Si bemolle maggiore - Mi bemolle maggiore - Fa maggiore - Si bemolle maggiore), vi è una sequenza di accordi piuttosto strana: Re minore - Do minore - Fa maggiore - Si bemolle maggiore che, soprattutto per il percorso in contromarcia da Re minore a Do minore, contravviene chiaramente alle norme dell'armonia cadenzale europea.

Se si è prestata attenzione al significato della sottile armonizzazione della melodia della «déesse», è chiaro quanto i dettagli armonici rafforzino l'impressione di una ricaduta negli strati lontani del ricordo e del passato. Gli otto accordi della prima frase non seguono l'ovvio modello di triadi maggiori (Mi \flat - Si \flat - Mi \flat - La \flat - Si \flat - Mi \flat - La \flat - Si \flat - Mi \flat), ma sono lievemente modificati da Bizet nella seconda parte: Mi bemolle maggiore - Si bemolle maggiore - Mi bemolle maggiore - La bemolle maggiore - Sol maggiore - Do minore - Fa minore - Si bemolle maggiore - Mi bemolle maggiore.

In questo modo le ultime quattro tappe corrispondono a un moto circolare di quinte che si riscontra in innumerevoli concerti di Vivaldi e composizioni per tastiera di Bach, ed era ancora insegnato nei corsi ottocenteschi di composizione. Nella terza frase del canto simultaneo Bizet sembra ideare un andamento per quinte ancora più ampio quando pone sotto la prima nota non, come ci si aspetterebbe, l'accordo di Si bemolle maggiore, ma quello di Sol minore, e così accenna all'inizio di un circolo di quinte (Sol minore - Do minore - Fa minore - Si bemolle maggiore - Mi bemolle maggiore - La bemolle maggiore - Re minore ecc.). In terza posizione non vi è un accordo di Fa minore, ma il suo relativo maggiore La bemolle, però anche in seguito la linea del basso di questa terza frase è contrassegnata da quinte discendenti: La bemolle maggiore - Re minore, Do minore - Fa minore - Si bemolle maggiore - Mi bemolle maggiore.

Questi tre frammenti (Sol minore - Do minore, La bemolle maggiore - Re minore, Do minore - Fa minore - Si bemolle maggiore - Mi bemolle maggiore) non corrispondono al modello standard. Ma proprio frammentando volutamente lo schema cadenzale implicito nell'orizzonte d'attesa dell'ascoltatore, il compositore fa capire che a questo punto non è più possibile organizzare sensatamente lacerti di ricordi. E utilizzando l'espedito barocco del circolo di quinte, egli gioca in modo sottilmente duplice con l'idea del cadere: da una parte il cadere attraverso le quinte discendenti, dall'altra la ricaduta nei giorni lontani della musica del passato.

Rispetto alla raffinatezza di queste opzioni costruttive la melodia è strumentata in modo molto più semplice: non appena si sente il dialogo dei due



Antonio Bonamore (1845-1907), Tavola disegnata in occasione della prima rappresentazione italiana di *Les pêcheur de perles* (Milano, Teatro alla Scala, 1886; duetto Léila-Zurga nell'atto III). Da «Il Teatro illustrato», aprile 1886. Basata sul bozzetto originale di Giovanni Zuccarelli.

personaggi in scena, il flauto solo, in *pianissimo*, è accompagnato da accordi spezzati dell'arpa. In questo modo sono impiegati solo i due strumenti connessi alla personificazione di suoni della natura nel pensiero musicale illuministico e romantico, il flauto come discendente di una canna intagliata di bambù, l'arpa come strumento apparentato all'arpa eolia, le cui corde risuonano mosse dal vento. In effetti i cantanti, quando fanno propria la melodia ariosa proposta dal flauto, sono accompagnati dal *tutti* orchestrale in piano e *pianissimo* «mentre un trombone marca i bassi sul primo e terzo tempo». ⁵ Ma ai fini della percezione uditiva è di nuovo decisiva la ripresa vocale della melodia sempre con il flauto e l'accompagnamento dell'arpa. Così il vero carattere di questo motivo, vocale o strumentale, resta alla fin fine imprecisato. Con il suo paludamento 'romantico' esso richiama simbolicamente un sogno ad occhi aperti e un allontanamento oblioso dalle realtà del presente.

2. Bizet deve aver intuito che bel colpo gli era riuscito con questa melodia. «Questo passo, deliziosamente accompagnato dal flauto e dall'arpa, ha un effetto incantevole; ha il solo torto di ricomparire otto volte nel corso dell'opera». ⁶ Ciò che parve eccessivo non solo a questo critico fu invece calcolato consapevolmente dal compositore. Ogni volta che si parla dell'amore di Nadir e Zurga per Léïla è ripreso il *motif de la déesse*. Per lo spettatore moderno la prima ripetizione è anche la meno appariscente. Alla fine della sezione lenta del duetto di Nadir e Zurga si sentono le prime quattro battute del motivo nella strumentazione originale, con un minimo cambiamento: la melodia non chiude sul Fa minore con funzione di dominante secondaria, ma si perde in un Sol, terzo grado di Mi bemolle, armonizzato in Sol maggiore e sostenuto per una battuta a mezza. Il ricordo non va registrato, «elle fuit!».

E così Nadir si rende improvvisamente conto che il comune innamoramento per la bella sconosciuta rende rivali lui e il suo amico: «De nos cœurs l'amour s'empare, / Et nous change en ennemis!». Ma la loro amicizia dev'essere più forte, risponde Zurga in rime di taglio pretenzioso: «Non! – que rien ne nous sépare, / Jurons de rester amis!». È chiaro che questo duetto non è composto di un'unica sezione, ma bipartito, del tipo con due sezioni concluse, ancora in uso a quel tempo, ove al cantabile «Oui, c'est elle,

⁵ NESTOR ROQUEPLAN, «Le Constitutionnel» del 5 ottobre 1863, *ivi*, p. 66; «pendant qu'un trombone marque les basses sur le premier et troisième temps».

⁶ EDMUND NEUKOMM, «L'Art musical» dell'8 ottobre 1863, *ivi*, p. 59; «Ce passage, délicieusement accompagné par la flûte et la harpe, est d'un charmant effet; il n'a que le tort de reparaître huit fois dans le cours de l'ouvrage».

C'est la déesse!» fa seguito una cabaletta con l'obbligatorio giuramento d'amicizia. Bizet ha infatti messo in musica una sezione conclusiva di carattere contrastante sui versi poco ispirati «Amitié sainte, unis nos âmes fraternelles! / Chassons sans retour / Ce fatal amour!».

Persino l'attesa di ritmi di marcia viene soddisfatta dal musicista con l'inizio puntato di una melodia la quale – e ciò è tutt'altro che scontato – è in 3/4, tempo inadatto per una marcia. In effetti questa è una delle pagine tra le meno ispirate delle opere giovanili di Bizet e così si spiega il fatto che dalle prime riprese di quest'opera, nel 1887-89, fino ad oggi questa cabaletta, che per giunta ci è pervenuta solo nella riduzione per canto e pianoforte, sia regolarmente sostituita da una ripetizione innodica di «Oui, c'est elle, C'est la déesse». Sul piano drammaturgico è totalmente inaccettabile che nella rielaborazione ampliata dopo l'esclamazione «Non! – que rien ne nous sépare, / Jurons de rester amis!» segua ancora l'invocazione alla bella sconosciuta. Ma d'altra parte va detto che questa versione corrotta rende evidente lo scetticismo inscritto nella marcia di Bizet in 3/4. Nelle frasi più liriche della cabaletta del 1863 si accenna al fatto che per Nadir e Zurga il desiderio di ricongiungersi a Léïla sarà più importante dell'amicizia tante volte giurata. Allontanandosi dalle convenzioni scontate del duetto in tempo di marcia Bizet sottolinea la sua distanza scettica da un modello drammaturgico al quale i suoi personaggi non intendono poi tanto sottomettersi.

Diversamente da quanto è sempre stato scritto sui *Pêcheurs de perles* di Bizet, in questa prospettiva l'uso del *motif de la déesse* come *Erinnerungsmotiv* (reminiscenza) non è affatto la semplice prosecuzione di una convenzione risalente al XVIII secolo. L'onnipresenza di questo motivo nella partitura non implica tanto il riconoscimento di determinate figure, quanto che i personaggi di questo bizzarro dramma riconoscano reciprocamente se stessi e i propri sentimenti. Così avviene anche nella seconda ripetizione del motivo nel corso del primo atto: quando Léïla entra per la prima volta nella scena corale conclusiva, essa non riconosce Nadir. Solo lo spettatore capisce immediatamente che si tratta senz'altro del grande amore del tenore: il flauto solista, in *più che pianissimo* e in La maggiore, intona il motivo accompagnato da un tremolo di violini e viole; il coro rende inconfondibile tale riferimento con un intervento non previsto dai librettisti: «C'est elle, elle vient!». Di nuovo in Mi bemolle maggiore, ma ora in 3/4, per giunta senza il flauto e senza la terza frase di quattro battute, la melodia accompagna la scena in cui Léïla riconosce Nadir, e Zurga nota come in lei la «main frissonne et tremble», anche lui naturalmente senza capire la vera identità della donna. Quando nel finale del primo atto Nadir riconosce finalmente il suo grande amore, è ripetuto – e come potrebbe essere altrimenti? – per la

quarta volta il motivo-reminiscenza, questa volta in Si maggiore e in 6/8, con il tremolo dei violini in funzione melodica e con un accompagnamento accordale dell'arpa.

Un breve frammento del motivo si incontra anche nel finale del second'atto, quando Zurga invita alla fuga il suo amico Nadir e la sua amata, che egli non ha ancora riconosciuto, questa volta in La bemolle maggiore e di nuovo nella versione con il flauto solista e il tremolo dei violini, accompagnato da un pizzicato degli archi gravi. Il raccorciamento in un'unica frase corrisponde a quanto avviene in scena e cioè che Zurga non permette la fuga alla coppia di amanti dopo aver infine capito il diretto coinvolgimento di Léïla.

Nel terzo atto il grande duetto tra Léïla e Zurga è incorniciato da altre due ripetizioni del motivo. Quando Zurga guarda la sacerdotessa che poco dopo riconoscerà («Ah! qu'ai-je vu? c'était elle, ô fureur!»), il flauto solo intona di nuovo in Re maggiore la sempiterna melodia, sostenuta dal tremolo dei violini e accompagnata da accordi pizzicati degli archi gravi. Alla fine del duetto il motivo in Re bemolle maggiore e per la prima volta in una versione strumentale più densa (due flauti, due clarinetti e archi) assicura l'attenzione del pubblico per la scena decisiva sul piano drammatico: Léïla porge a un anonimo pescatore la collana la quale permette a Zurga di riconoscere in lei la stessa persona che un tempo gli ha salvato la vita – in una recensione della prima rappresentazione ciò è beffeggiato come « uno scioglimento del tutto nuovo, imprevisto, ingegnoso». ⁷ L'ottava ed ultima ripetizione del *motif de la déesse* suggella infine il nuovo, imprevedibile e ingegnoso *happy ending* di questa trama operistica – di nuovo in Mi bemolle maggiore e con un'orchestrazione molto simile a quella iniziale.

L'insistenza su una *idée fixe* particolarmente orecchiabile dimostra quanto deve essere stata importante per il compositore la realizzazione armonica della melodia qui dettagliatamente descritta: è modificato il tipo di ritmo del motivo, che viene presentato complessivamente in sei diverse tonalità – oltre all'originale Mi bemolle maggiore, anche in La bemolle, La, Si, Re bemolle e Re –, mentre lo schema armonico dell'accompagnamento resta sempre lo stesso. Inoltre il costante ritorno di una melodia tanto semplice dimostra quanto il pensiero compositivo di Bizet fosse vicino alle tecniche calcolate di assemblaggio di *hit* particolarmente elettrizzanti presenti nell'*opéra-bouffe* di Offenbach, nell'operetta viennese e negli attuali *musical*. Se si considera

⁷ NEUKOMM, «L'Art musical» dell'8 ottobre 1863, *ivi*, p. 61; «un dénouement tout à fait neuf, imprévu, ingénieux».

inoltre con che tipo di libretto il giovane Bizet avesse a che fare, la concentrazione della partitura su una melodia inconfondibilmente pregnante può essere considerata come la scelta consapevole di un debuttante che cerca di creare, attraverso la musica, una coesione non chiaramente presente nell'azione approntata dai librettisti Cormon e Carré.

3. Se nel ventesimo secolo andava di moda prendere in giro i punti deboli dei libretti d'opera, nella Parigi del diciannovesimo secolo, al contrario, i critici si sforzavano regolarmente di rendere giustizia a questo genere drammatico, soggetto a particolari condizionamenti. Il loro giudizio sui *Pêcheurs de perles* fu comunque stroncante. Si mise in luce senza alcun ritegno come la veste esotica della vicenda non riuscisse mai a dissimulare la quantità di effetti *déjà vu* di cui pullulava questo libretto così poco stringente:

[Léïla] riconosce Nadir, che ella ama anche perché è tenore; ella non ama Zurga perché è baritono. Questa è la regola sia in India che in Europa, a quanto pare. Poveri baritoni! Meno pagati, meno amati dei tenori!⁸

In effetti sorprende anche dal punto di vista attuale la sfacciataggine con cui un esperto uomo di teatro come Michel Carré e il suo socio Eugène Cormon abbiano fatto sistematicamente ricorso ad opere di successo del passato – sempre Carré, benché insieme a un altro coautore, cioè Jules Barbier, si era fatto un nome con eclatanti successi come il *Faust* di Gounod e *Le Pardon de Ploërmel* (*Dinorah*) di Meyerbeer, entrambi del 1859. Il second'atto dei *Pêcheurs de perles* segue fin nei minimi dettagli la disposizione dello stesso atto della *Vestale* di Jouy e Spontini del 1807.⁹ Probabilmente i librettisti avevano sperato che quest'opera del tempo di Napoleone fosse da tempo caduta nell'oblio collettivo. Ma erano infinite anche le reminiscenze di opere più recenti, come ammonì un altro critico, che prese di mira con i *Pêcheurs de Catane* una produzione degli stessi due autori dell'anno 1860:

I signori Carré et Cormon hanno composto questa volta una mistura del *Trovatore*, della *Statue*, di *Lalla-Roukh* e di *Norma* ed hanno confezionato *I pescatori di perle*, che qui potrebbero chiamarsi altrettanto bene *I pescatori di Catania* o *I pe-*

⁸ NESTOR ROQUEPLAN, «Le Constitutionnel» del 5 ottobre 1863, *ivi*, pp. 64–65; «[Léïla] reconnaît Nadir, qu'elle aime aussi parce qu'il est ténor; elle n'aime pas Zurga, parce qu'il est baryton. C'est la règle aussi bien dans l'Inde qu'en Europe, à ce qu'il paraît. Pauvres barytons! Moins aimés, moins payés que les ténors!».

⁹ Si veda su ciò, estesamente, HERVÉ LACOMBE, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, pp. 112–114.

scatori di gamberetti senza che l'azione fosse più comprensibile e che le situazioni offrissero un interesse più positivo.¹⁰

Una tale stroncatura non era un caso isolato. Emmanuel Chabrier conclude:

Intitolate quest'opera *La pesca di aringhe* o *I pescatori di ostriche* e l'interesse non ci perderà nulla, visto che non c'è nulla da perdere.¹¹

E nei principali periodici specializzati d'argomento musicale si leggeva: «Le drame de MM. Cormon et Carré est à peu près aussi transparent qu'une bouteille d'encre».¹²

Ma perché Bizet aveva accettato un libretto tanto problematico? Semplicemente per mancanza di alternative. Il Théâtre-Lyrique, da poco fondato nel 1847, era riuscito sotto la guida del suo intraprendente direttore Léon Carvalho ad essere accolto come quarta sede teatrale parigina tra i teatri sovvenzionati dallo stato – naturalmente a una condizione fissata in un decreto del 5 giugno 1863:

Il direttore del Théâtre-Lyrique dovrà far rappresentare ogni anno almeno un'opera in tre atti, la cui musica sarà stata composta da borsisti o da ex borsisti dell'Accademia di Francia a Roma.¹³

Con questa disposizione il governo voleva reagire alla sedimentazione da più parti deplorata del repertorio operistico e Bizet, vincitore del prestigioso *Prix de Rome* nel 1857, nella sua qualità di esponente di maggior spicco della giovane generazione, si proponeva come il primo musicista rispondente ai requisiti del nuovo regolamento. Secondo la mentalità del tempo era del tutto scontato che un direttore di teatro fosse più adatto a giudicare le qualità

¹⁰ CHARLES DESOLME, «L'Europe artiste» del 4 ottobre 1863, in *Dossier de presse parisienne*, p. 72; «MM. Carré et Cormon ont composé, cette fois, une mixture du *Trouvère*, de la *Statue*, de *Lalla-Roukh* et de *Norma*, et ont confectionné *Les Pêcheurs de perles*, qui pourraient tout aussi bien s'appeler *les Pêcheurs de Catane*, ou *les Pêcheurs de crevettes*, sans que l'action fût plus compréhensible, et que les situations offrissent un intérêt plus positif».

¹¹ EMM[ANUEL] CHABRIER, «Le Parisien» del 12 ottobre 1863, *ivi*, p. 114; «Intitulez cet ouvrage *La pêche aux harengs* ou *Les pêcheurs d'huîtres*, et l'intérêt ne perdra rien, vu qu'il n'a rien à perdre.»

¹² LÉON DUROCHER, «Revue et gazette musicale de Paris» del 4 ottobre 1863, *ivi*, p. 147; «Il dramma dei signori Cormon e Carré è trasparente press'a poco quanto una bottiglia d'inchiostro.»

¹³ Citato da HERVÉ LACOMBE, *Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice*, Paris, Fayard, 2000, p. 297: «Le directeur du Théâtre-Lyrique devra chaque année faire représenter au moins une pièce en trois actes, dont la musique aura été composée par des élèves pensionnaires ou anciens pensionnaires de France à Rome.»

drammaturgiche di un libretto rispetto a un compositore principiante. E questo direttore evidentemente riteneva che un debuttante abbisognasse della massima quantità di situazioni melodrammatiche convenzionali, per poi poter orientare anche la sua musica secondo modelli riconoscibili. Nessuno chiese nulla a Bizet, cui fu messo davanti il libretto acquistato da Carvalho:

Così com'è, questo *poema* dei *Pêcheurs de perles*, il signor Bizet deve ritenersi fortunato di averlo avuto, e di averlo avuto gratuitamente. A caval donato non si guarda in bocca.¹⁴

Comunque tre decenni dopo fu divulgato l'aneddoto secondo il quale la sera della prima rappresentazione uno dei due librettisti, Eugène Cormon, si sarebbe pentito di aver trattato così male Bizet: «Se fossimo stati a conoscenza del talento del signor Bizet, non gli avremmo mai dato questo dramma!».¹⁵

4. In aggiunta a tutto questo avvenne che Bizet, non ancora ventiquattrenne, dovette allestire la partitura con enorme urgenza. Inoltre fino a quel momento egli non poteva avere alcuna esperienza di opere in più atti: all'epoca era stato rappresentato – sempre come esito di un concorso – solo l'atto unico *Le Docteur Miracle* (1857) al Théâtre des Bouffes-Parisiens di Offenbach. Bizet fece di necessità virtù e ricorse a tecniche d'assemblaggio simili a quelle del teatro d'intrattenimento, in cui era consuetudine travestire musiche riciclate con testi nuovi. Il coro «Brahma, divin Brahma» a metà del primo e alla fine del second'atto fu preso dal *Te Deum* composto a Roma, in cui non veniva cantata la lode di divinità esotiche ma il cattolicissimo testo «Pleni sunt coeli et terra gloria tua». Il finale a barcarola del prim'atto («Ah! Chante, chante encore!») veniva dal *Don Procopio*, un'opera buffa ugualmente composta a Roma tra il 1858-59, ma rappresentata per la prima volta a Monte Carlo nel 1906, solo molto tempo dopo la morte di Bizet. Qui c'è il coro «Senza strepito partiamo», quando suonatori non richiesti se ne vanno alla chetichella dopo essersi resi conto che una serenata era poco auspicata. Il racconto di Léïla nel quadro d'apertura del second'atto («Ô courageuse enfant, dit-il, prends cette chaîne») viene dalla cantata *Clovis et Clotilde*,

¹⁴ A [UGUSTE] DE ROVRAÏ, «Le Moniteur universel» del 7 ottobre 1863, in *Dossier de presse parisienne* cit., p. 107; «Tel qu'il est, ce poème des *Pêcheurs de perles*, M. Bizet doit s'estimer heureux de l'avoir eu, et de l'avoir eu pour rien. A cheval donné, on ne regarde pas à la bride.»

¹⁵ ALBERT SOUBIES, *Histoire du théâtre lyrique: 1851-1870*, Paris, Fischbacher, 1899, p. 38; «Si nous avons connu le talent de M. Bizet, nous ne lui aurions jamais donné cette pièce!».

scritta nel 1857 come pezzo d'esame per il *Prix de Rome*. E anche l'introduzione orchestrale a mo' di marcia funebre per l'esecuzione capitale nel terzo atto («Sombres divinités») riprende una *Marche funèbre* composta a Roma. Se si considera che alcune opere giovanili di Bizet sono ormai perdute, si possono di certo ipotizzare altri prestiti di questo tipo.¹⁶

Qui come altrove è chiaro che Bizet non cercò mai di imitare il patetismo integrale del suo maestro Gounod. Benché qui si tratti di una storia d'amore in veste esotica tanto drammatica quanto patetica, vale per i *Pêcheurs de perles* ciò che più tardi Nietzsche doveva elogiare in *Carmen*:

Questa musica [...] si avvicina leggera, morbida, con cortesia. [...] Questa musica è malvagia, raffinata, fatalistica [...]. Questa musica [...] ha su di sé la fatalità, la sua felicità è breve, improvvisa, senza remissione.¹⁷

Bizet stesso lo aveva riconosciuto in una lettera alla madre nel 1858: «Sono proprio fatto per la musica buffa e mi ci dedico completamente».¹⁸ Se si pensa a *Carmen*, composta un quindicennio dopo, questa affermazione ha quasi qualcosa di profetico, quando uno dei critici della prima rappresentazione faceva notare che di lì a poco la nuova moda dell'esotismo sarebbe stata oggetto di parodie proprio come i tradizionali soggetti operistici basati sull'antichità classica:

Dopo *Jaquarita*, la *Perle du Brésil*, la *Statue*, *Lalla-Roukh*, la *Reine de Saba* e altre opere di cui non voglio sforzarmi di cercare i titoli, è indifferente per il pubblico che l'azione si svolga a Delhi, a Timbuctù o in Cile oppure a Quimper-Corentin. Allah e Brahma cominciano ad essere screditati quanto Giove ed Apollo; presto ad essi non rimarrà altro da fare che andare come gli dei dell'Olimpo a fare la parata ai Bouffes-Parisiens.¹⁹

¹⁶ Cfr. LACOMBE, *Georges Bizet* cit., p. 299, divergente anche da LACOMBE, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle* cit., p. 314.

¹⁷ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Il caso Wagner* [1888], in NIETZSCHE, *Il caso Wagner. Crepuscolo degli idoli. L'anticristo. Scelta di frammenti postumi*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montanari, Milano, Adelphi, 1970, pp. 7, 9 («Opere di Friedrich Nietzsche», vol. VI, tomo III).

¹⁸ Lettera del 25 giugno 1858, in LACOMBE, *Georges Bizet*, p. 218; «Je suis décidément bâti pour la musique bouffe, et je m'y livre complètement».

¹⁹ JOHANNÈS WEBER, «Le Temps» del 6 ottobre 1863, in *Dossier de presse parisienne* cit., p. 165; «Après *Jaquarita*, la *Perle du Brésil*, la *Statue*, *Lalla-Roukh*, la *Reine de Saba* et d'autres opéras, dont je ne veux pas me donner la peine de rechercher les titres, il est aussi indifférent au public de voir l'action se passer à Delhi, à Tombouctou ou au Chili, qu'à Quimper-Corentin. Allah et Brahma commencent à être discrédités non moins que Jupiter et Apollon; bientôt il ne leur restera plus d'autre art que d'aller comme les dieux de l'Olympe, faire la parade aux Bouffes-Parisiens».



Antonio Bonamore (1845-1907), Tavola disegnata in occasione della prima rappresentazione italiana (Milano, Teatro alla Scala, 1886; duetto Léila-Zurga nell'atto III). Da «Il Teatro illustrato», aprile 1886. Basata sul bozzetto originale di Giovanni Zuccarelli.

Bizet fece invero pochi sforzi per trasformare musicalmente il carattere esotico di un argomento che inizialmente avrebbe dovuto essere ambientato in Messico:²⁰ con mezzi piuttosto sottili, come si è mostrato nel *motif de la déesse*, ma anche con palesi allontanamenti dalle norme compositive europee come avviene nel coro d'apertura del prim'atto («Sur la grève en feu / Où dort le flot bleu»), ove al posto della convenzionale dominante in Re maggiore l'intero preludio strumentale è tenuto in Re minore con una seconda abbassata (Mi \flat invece di Mi). Va anche menzionata la linea di canto assegnata a Nadir nella sua primissima sortita («Des savanes et des forêts»):

²⁰ Si veda la lettera di Charles Gounod a Georges Bizet del 7 aprile 1863, in LACOMBE, *Georges Bizet* cit., p. 298.

qui sono accentuate in una linea melodica discendente le settime maggiori e minori, mentre nella canzone di Nadir del second'atto («De mon amie, / Fleur endormie») ripetuti cambi di ritmo e ornamentazioni da muezzin sui tempi deboli corrispondono a un concetto vulgato di esotismo. Ciò non ha nulla a che fare con un serio interesse per la musica extra-europea come quello che si riscontra nell'ode-sinfonia *Le Désert* di Félicien David del 1846, o più tardi in Claude Debussy, come Camille Saint-Saëns doveva notare mezzo secolo dopo: «Non è con il nostro sistema di semitoni e di note enarmoniche che si può essere nella verità musicale».²¹

L'apparenza dell'esotico in Bizet come nella maggior parte dei compositori dei secoli XVIII e XIX è ottenuta unicamente attraverso la negazione consapevole di tratti distintivi della propria tradizione, come attraverso l'«uso di suoni rauchi, di intervalli discendenti, di combinazioni che fanno fremere, di accordi non preparati e non risolti» che un recensore stigmatizzò come «algebra musicale in una sola parola».²² Naturalmente non solo nel colorito 'spagnolo' di *Carmen*, ma anche già nell'«algebra» ceylonese dei *Pêcheurs de perles* e soprattutto nel suo modo «malvagio, raffinato, fatalistico» di elaborare il *motif de la déesse* si rinviene una tecnica del distanziamento ironico che Bizet introdusse come essenziale nuovo 'mezzo' nel teatro musicale serio dell'Ottocento.

Il compositore del *Docteur Miracle* e del *Don Procopio* non aveva bisogno del Théâtre des Bouffes-Parisiens per chiaroscurare la sua rappresentazione di passioni umane e di situazioni nostalgiche con ironia malinconica e con scetticismo fatalista. Sembra quasi che Bizet non abbia mai preso davvero in considerazione l'ardua eventualità di un esito felice del «ménage à trois» tra Nadir, Zurga e Léila. L'inebriante melodia della *déesse* parla solo d'innamoramento ed è difficile associarla a qualcosa di diverso dalla percezione maschile della bellezza femminile. Tale melodia però è introdotta in una situazione drammatica in cui deve esprimere un'amicizia maschile votata all'eternità e risuona per l'ultima volta in una situazione in cui uno dei due rivali rinuncia di propria volontà all'oggetto del suo desiderio erotico. Così in quest'unica 'soave' melodia è implicita un'ironia fundamentalmente tragica che la conclusione apparentemente lieta di quest'opera non riesce a smentire.

(traduzione dal tedesco di Maria Giovanna Miggiani)

²¹ CAMILLE SAINT-SAËNS, *L'avenir de la musique en France* in «La grande Revue», XX/3, 1916, pp. 1-16: 14; «Ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la vérité musicale».

²² NEUKOMM, «L'Art musical» dell'8 ottobre 1863, in *Dossier de presse parisienne* cit, p. 59; «emploi des sons rauques, des intervalles discordants, des combinaisons à faire frémir, des accords non préparés et non résolus», «algbre musicale en un mot».

Riccardo Pecci

I *Pescatori* ‘ripescati’ e la «musa italica»

Sui *Pêcheurs* in Italia, e sull’Italia nei *Pêcheurs* (1886-1900)

1. *Leila, Nadir e Zurga* «sotto questo bel cielo ispiratore»: storia di un salvataggio all’italiana¹

Dalla sua scomparsa dal cartellone del Théâtre-Lyrique, la partitura dei *Pêcheurs de perles* non è mai stata rappresentata di nuovo in Francia né altrove, che io sappia. Non sarà il momento di riconsegnarla alle scene, oggi che il pubblico, che applaude *Carmen* e acclama apertamente come capolavoro l’ultima partitura del povero grande artista, è degno di capirla e di ammirarla; oggi che la sua educazione compiuta a metà, che il suo gusto quasi formato lo spingono ad allontanarsi con disprezzo dalle bricconate musicali, dalle *cascades* e dalle musicchette orecchiabili, e quasi ad amare ciò che è davvero bello, sincero, originale? Sia benedetto il direttore che ci restituirà quest’opera, e di seguito la *Jolie fille de Perth*!² Farà opera utile e vantaggiosa per l’Arte, cosa di cui i signori Direttori – quantomeno i Direttori parigini – per lo più non si curano, lo so bene, ma nel contempo – ed a ciò li credo assai più sensibili – opera proficua e lucrosa. E tutti coloro che infangarono nel 1863 i *Pêcheurs de perles* col loro ingiusto disprezzo arrossiranno per la vergogna, se possono ancora arrossire!

Questo è l’appello – insieme accorato e risentito – che si leva da una pagina di *George Bizet et son œuvre*, monografia pubblicata nel 1886 (a undici anni dalla morte del compositore) dal biografo «semiufficiale»³ di Bizet, Charles Pigot.⁴ Indirettamente, una fotografia attendibile – scattata da un biografo sovente inattendibile – della condizione di abbandono nella quale versava la partitura dei *Pêcheurs de perles* nei due decenni abbondanti che

¹ Ringrazio mio padre Giancarlo per il contributo essenziale dato alla ricerca e al reperimento del materiale documentario necessario alla stesura di questo saggio, e Lisa Navach per averlo letto con occhio critico suggerendo alcune migliorie.

² *La jolie fille de Perth* è la successiva opera portata a compimento da Bizet (nel 1866, su libretto di Jules-Henri-Vernoy de Saint-Georges e Jules Adenis, da Scott).

³ WINTON DEAN, *Bizet*, Torino, EDT, 1980, p. VII.

⁴ CHARLES PIGOT, *George Bizet et son œuvre*, Paris, Dentu, 1886, p. 62.

erano allora trascorsi dalle repliche (diciotto) dell'autunno del 1863. Nel corso di quel lungo oblio, pochi dovevano immaginare che quel sipario calato definitivamente il 23 novembre 1863 al Théâtre-Lyrique di Carvalho potesse tornare ad aprirsi, da qualche parte, sulla vicenda di Nadir, Zurga e della *prêtresse* Leila, collocata da Carré e Cormon sullo sfondo di un'improbabile *Île de Ceylan*. I critici un tempo ostili al Bizet venticinquenne dei *Pêcheurs*, dormivano pertanto – ne siamo certi – sonni assolutamente tranquilli: nessun rossore sembrava destinato a ravvivare le loro guance.

Le cose tuttavia andarono diversamente. Il triste referto dell'estinzione dei *Pêcheurs* dai palcoscenici, stilato da Pigot nel suo *George Bizet*, è in realtà, al tempo stesso, l'annuncio della loro imminente resurrezione. Il *coup de théâtre* arriva infatti da una breve nota stampata a piè della stessa pagina della monografia: poche righe che – col sapore concitato dell'«ultim'ora» giornalistico – informano il lettore dell'«importante ripresa di quest'opera piena di giovinezza al teatro della Scala di Milano, per la stagione di carnevale 1886».

L'informazione è corretta. Preceduti da *Carmen* e – di stretta misura – da *La bella fanciulla di Perth*,⁵ è esattamente il 20 marzo 1886 quando, dopo ventitré anni d'indifferenza dei compatrioti – complice forse una certa disaffezione maturata dallo stesso Bizet –, i *Pêcheurs* riguadagnano la scena al nostro Teatro alla Scala (sia pure in una veste stoltamente «infedele»),⁶ nella versione ritmica italiana di Angelo Zanardini: la bacchetta competente di Franco Faccio dirige un *cast* formato da Ernestina Bendazzi-Secchi (Leila),⁷ Fernando Valero (Nadir), Angelo Tamburlini (Zurga) e Raffaele Terzi (Nurabad). Una manciata di mesi prima, i primi tre avevano animato – Faccio dal podio, la Bendazzi-Secchi nel ruolo eponimo e Valero come Don José – la *première* scaligera di *Carmen* (26 dicembre 1885).

L'allestimento dei *Pescatori* è un episodio della sfida lanciata – con un bel po' di audacia e di sana impudenza – alla 'corazzata' Ricordi (sinonimo di

⁵ *Carmen* aveva debuttato, nella versione ritmica italiana di Achille de Lauzières, al Teatro Bellini di Napoli il 15 novembre del 1879; *La bella fanciulla di Perth* – tradotta dallo stesso Zanardini – al Teatro Argentina di Roma il 20 novembre 1883.

⁶ Non possiamo discutere in questa sede l'entità e la natura degli interventi che sfigurano la partitura di Bizet nel corso della storia della sua ricezione. In questo saggio abbiamo pertanto tralasciato le osservazioni della critica italiana ottocentesca che non troverebbero più riscontro nella versione ristabilita dell'opera. Una veloce ed efficace carrellata introduttiva sui rimaneggiamenti subiti dai *Pêcheurs* è offerta da MICHEL POUPET, *Le rétablissement de la partition originale (1863)*, in *Georges Bizet*, «*Les pêcheurs de perles*», «L'Avant-Scène Opéra», 124, ottobre 1989, pp. 16-9.

⁷ Discorrendo delle rappresentazioni italiane, useremo le grafie dei nomi della traduzione del libretto approntata da Zanardini per Sonzogno (cfr. nota 43).

Rossini Bellini Donizetti Verdi) da un intraprendente rampollo della famiglia di editori milanesi Sonzogno, Edoardo, nella sua più che trentennale attività di imprenditore musicale. E non senza gratificazioni importanti. Sotto la sua abile gestione (1874-1909), la casa editrice sarebbe di lì a poco diventata – per dirla con un'immagine di Gavazzeni – l'indiscussa «centrale» del Verismo operistico;⁸ all'epoca del debutto italiano dei *Pescatori*, tuttavia, il concorso che premierà *Cavalleria rusticana*, regalando alla scuderia Sonzogno uno dei suoi cavalli più redditizi, è di là da venire, ed Edoardo punta a incrinare il monopolio del temibile concorrente guardando oltralpe, alle opere e operette che avevano calcato con successo le scene parigine. È su questo repertorio che il fiuto dell'editore edifica le prime fortune. Al punto da strappare in privato al tenore Roberto Stagno (il primo Turiddu) l'ingenerosa qualifica di «quell'autocrato milionario... venduto allo straniero».⁹ Del resto, il bottino dei diritti per l'Italia via via acquisiti con denaro sonante a partire dal 1875 è davvero variegato e sostanzioso: Berlioz Hervé Lecocq Massenet Offenbach Saint-Saëns Thomas. E Bizet, appunto. Che, la serata del 20 marzo 1886, fece senza dubbio il dono di un bel successo ad Edoardo. Le cronache raccontano di un'accoglienza entusiastica del primo atto, andata invero un poco scemando nei due successivi, complici un certo nervosismo dei cantanti e qualche problema alla voce di Tamburlini, che fece tagliare l'aria del terz'atto (n. 11, «nella quale dovevano riescirgli assai scomode le note al disopra del rigo, di cui questo pezzo è abbondantemente fornito», fu il – malizioso? – commento di Filippo Filippi).¹⁰ Orchestra e direzione vennero salutate come impeccabili. Difficile invece giudicare dell'efficacia dell'«esotica» messinscena: inevitabilmente «splendida» e «accuratissima» per gli organi aziendali di Sonzogno,¹¹ «elegante» per Filippi e per il critico de «Il Trovatore»,¹² «discreta» per Giulio Ricordi,¹³ fu liquidata però come

⁸ Beninteso «salvo Puccini ('verista' con beneficio di inventario) preso in tempo all'amo di Giulio Ricordi»: GIANANDREA GAVAZZENI, *Gli editori amici*, in MARIO MORINI, NANDI OSTALI, PIERO OSTALI JR., *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1995, I, pp. 17-21: 17.

⁹ Stralcio di una lettera del 5 ottobre 1889 al librettista Carlo D'Ormeville pubblicato da JOHN ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 117.

¹⁰ [FILIPPO] FILIPPI, *I Pescatori di Perle*, «La Perseveranza», 22 marzo 1886.

¹¹ A[MINTORE] G[ALLI], *I Pescatori di perle*, «Il Secolo», 21-22 marzo 1886; recensione ripresa con variazioni ne «Il Teatro Illustrato», aprile 1886, pp. 60-2: 62.

¹² [FILIPPO] FILIPPI, *I Pescatori di Perle*, «La Perseveranza», 21 marzo 1886; *Settimana teatrale*, «Il Trovatore», xxxiii/13, 26 marzo 1886, p. 1.

¹³ G[GIULIO] R[ICORDI], *I «Pescatori di Perle» al teatro alla Scala*, «Gazzetta Musicale di Milano», xli/13, 28 marzo 1886, pp. 95-6: 96.

«meschina assai» dal *Corriere teatrale*.¹⁴ In ogni caso, cancellate le piccole ‘macchie’ del debutto, nel corso delle recite successive i *Pescatori* diventeranno «– certamente senza aspettarselo e con loro grande stupore – uno dei sostegni della stagione».¹⁵ Risultato lusinghiero, per una partitura abbinata al ballo *Amor* – il nuovo, monumentale, applauditissimo poema coreografico di Luigi Manzotti – quasi nella posizione umiliante di *lever de rideau*, come qualcuno lamentò prontamente sulla stampa.¹⁶

Quello stesso anno, i *Pescatori* ‘ripescati’ iniziano la loro marcia nella penisola (che abbiamo cercato di ricostruire in modo dettagliato nell’Appendice, limitatamente al periodo 1886-1900). Nel volgere d’un lustro, toccheranno gran parte di quelle piazze e di quei teatri – poco più d’una decina – che contano davvero nell’Ottocento lirico di casa nostra. Tra l’autunno e l’inverno del 1886 raggiungono l’Argentina di Roma e il Regio di Torino; il 1887 è la volta del San Carlo di Napoli e del Carlo Felice di Genova. Il 1888 aggiunge alla lista il Comunale di Bologna, mentre nel 1889 i *Pescatori* approdano al Costanzi di Roma e alla Fenice di Venezia. La Pergola di Firenze li accoglie nel 1892. Due anni prima li aveva ospitati Palermo, seppure nella cornice del Politeama Garibaldi e non in quella della ‘massima’ vetrina della città – il Teatro Massimo, giustappunto. Anche Catania riserva loro un palcoscenico minore – quello del Castagnola – nella stagione 1897-98.

Nel frattempo, tra fughe rocambolesche d’impresari (accadrà al Reinach di Parma, e non sarà la prima né l’ultima volta nella storia dell’opera italiana del secondo Ottocento), tragicomiche ‘disgrazie’ che mettono fuori uso strumenti ed orchestrali,¹⁷ e i soliti veementi anatemi contro la versificazione di Zanardini,¹⁸ i *Pescatori* dilagano dappertutto, raggiungendo gli angoli più remoti della penisola del melodramma. Tanto che già nel febbraio 1888, in occasione di una ripresa al Teatro Apollo di Roma, il sonzognano «Teatro Illustrato» poteva con legittimo orgoglio riprodurre le parole del marchese Francesco D’Arcais:

¹⁴ Nix., *La prima rappresentazione dei «Pescatori di Perle» alla Scala*, «Corriere della Sera», 21-22 marzo 1886.

¹⁵ *Settimana teatrale*, «Il Trovatore», xxxiii/15, 9 aprile 1886, p. 1.

¹⁶ «Il Sole», 21 marzo 1886.

¹⁷ Cfr. «La Provincia» di Cremona, 31 agosto e 3 settembre 1887.

¹⁸ «Di veramente cattivo proprio non c’è che la traduzione dello Zanardini. Avesse egli almeno scritta qualcuna di quelle frasi famose ed indimenticabili per l’ilarità che suscitano e che abbiamo ammirate in altri libretti. Invece ha buttato giù le solite strofette nel solito linguaggio bolso, sconclusionato e offendendo grammatica e sintassi» (ETTORE SACCHI, «I Pescatori di Perle» – *Gli Artisti della Concordia* – «Le Due Gemelle», «La Provincia» di Cremona, 7 settembre 1887).

I Pescatori di perle – scrive l'illustre d'Arcais dell'*Opinione* – si rappresentano oramai in tutto il mondo, salvo... a Parigi. In Italia, rappresentati la prima volta alla Scala di Milano, son diventati un'opera di repertorio.¹⁹

Una constatazione che, in quegli stessi mesi, viene fissata sulla carta – assai meno effimera di quella volatile d'una rivista – della monografia di Leopoldo Mastrigli su Bizet: «oggi i *Pescatori di Perle* fanno il giro di tutti i principali teatri del mondo, dovunque accolti con entusiasmo».²⁰ Frase – va detto – un poco figlia di quella retorica agiografica della quale non riesce mai a liberarsi il volenteroso libretto del Mastrigli; è tuttavia innegabile che entro il dicembre di quell'anno l'opera è stata bene o male rappresentata a Coburgo, Lisbona, Ginevra, Londra (Covent Garden), Barcellona, Bruxelles, Città del Messico, Buenos Aires, Budapest. Quasi dappertutto cantata (col'ovvia eccezione delle piazze francofone) in lingua italiana.

Ma restiamo appunto entro i nostri confini nazionali: nel 1900, i *Pescatori* hanno ricevuto le attenzioni di oltre cinquanta teatri del Regno, disseminati in più di quaranta città, per un totale che sfiora i settanta allestimenti. Non sono numeri trascurabili, e parlano di un 'fenomeno *Pescatori*' – sia pure fenomeno minore – sul quale varrà la pena di riflettere un poco.

2. L'Italia nei «Pescatori»: la parola a Ricordi, Mastrigli, Filippi, Galli...

La discesa dei *Pêcheurs* al di qua delle Alpi è appena un'onda della mareggiata gallica che impazza tra i teatri della penisola già a partire dagli anni Sessanta, inaugurata dalle fortune italiane del *grand-opéra* di Meyerbeer e Halévy e del *Faust* di Gounod (riformulato in «dramma lirico», ossia con la sostituzione del dialogo parlato col recitativo cantato). Riassorbito e metabolizzato l'impatto rivoluzionario del *grand-opéra* nel genere tutto nostrano dell'«opera-ballo» (*Aida* e *Gioconda*, per intenderci), all'epoca del debutto scaligero della partitura di Bizet la gustosa novità transalpina è ormai il cosiddetto *opéra-lyrique*, che seduce il pubblico del Regno con la già ricordata *Carmen* formato «dramma lirico», ma anche con titoli – oggi meno scontati – come la *Mignon* di Ambroise Thomas (1^a rappr. Parigi, 1866; 1^a rappr. ital. già Trieste, 1870)²¹ o la *Lakmé* di Léo Delibes (Parigi, 1883; Roma, 1884).

¹⁹ «Il Teatro Illustrato», VIII/86, febbraio 1888, p. 29.

²⁰ LEOPOLDO MASTRIGLI, *Giorgio Bizet: la sua vita e le sue opere*, Roma, Paravia, 1888, p. 52 nota 2.

²¹ Ovviamente Trieste era ancora sotto il dominio austriaco.

Approdati alla Scala, i *Pescatori* cadono preda della stampa (specializzata e non) e dei temuti professionisti della critica musicale militante. E la già citata recensione di Giulio Ricordi sulla sua «Gazzetta Musicale di Milano» dà il tono alla ricezione che attende l'opera. Al figlio di Tito, i *Pescatori* del rivale Sonzogno piacciono, e non poco. E le sue parole cadono in un momento particolarmente delicato per il sistema produttivo dell'opera italiana. L'apertura dei teatri all'Europa è appunto il sintomo degli inquietanti scricchiolii che provengono da un sistema per molti versi 'inceppato'. Il fatto è che quella meravigliosa vena autarchica che aveva regalato una supremazia ininterrotta alla tradizione melodrammatica italiana appariva ormai fiacca, se non isterilita: con l'unica, solida eccezione di Verdi, l'esportazione di melodrammi nuovi al di là delle Alpi era diventata negli anni una voce sempre più esigua del bilancio del sistema produttivo nostrano (la chiusura a Parigi del Théâtre des Italiens nel 1878 è un simbolo irresistibile di questo declino). «L'Italia poco dà e molto riceve...», è l'amara persuasione che Francesco D'Arcais consegna proprio nel 1886 al suo necrologio di Ponchielli.²² Tra crisi d'identità, lusinghe dell'*opéra-lyrique* e sfida wagneriana, per il nostro mondo musicale è insomma un'epoca di smarrimento, di gesticolazioni scomposte contro nemici più o meno immaginari, e di ricerca di nuovi equilibri, strutture ed impasti stilistici, in un misto di attrazione e repulsione per l'Altro da sé, sia esso Wagner o Gounod. In particolare, i critici nostrani, disorientati, paventano quasi all'unisono l'«intedescamento» dell'opera italiana, polemizzando contro un *Musikdrama* wagneriano ancora sostanzialmente incognito, tutt'al più 'orecchiato' (a differenza, s'intende, del Wagner 'romantico': parafrasando Verdi, il 'brutto cigno' del *Lohengrin* era sbarcato a Bologna già nel 1871). Una questione che a maggior ragione toccava sul vivo un personaggio come Giulio Ricordi, per il quale questa infuocata polemica culturale aveva un prosaico risvolto commerciale – di portafoglio, diciamo –: a detenere l'esclusiva per l'Italia sul catalogo wagneriano era infatti l'editore Lucca, che sarebbe stato assorbito solo nel 1888. Fino a quella data, per la casa editrice milanese mettere i bastoni tra le ruote di Wagner sarà insomma *anche* una faccenda di milanesissimi... *danee*.

Un punto, comunque, è chiaro ai più: per combattere l'«intedescamento» e rimettere in sella la tradizione italiana, rinnovandola senza lacerazioni, occorrono nuove 'ricette' – ricette vincenti – e 'cuochi' talentosi in grado di cucinarle. Ebbene, il buon Giulio – che in questi anni sta già (caparbiamente ed amorevolmente) covando il genio di Puccini – dopo l'esito felice in Italia di

²² Citato in ROSSELLI, *Sull'ali dorate* cit., pp. 115-6.



Tavola del «Teatro illustrato», con *Gli spettacoli in voga nella stagione di carnevale 1886-87*. La vignetta dei *Pêcheurs de perles* è in basso a sinistra. *Flora Mirabilis* è un'opera di Spiros Samaras (Milano, Teatro Carcano, 1886).

Carmen, de *La bella fanciulla di Perth*²³ ed ora dei *Pescatori* ha ormai raccolto elementi sufficienti per decretare che quella indicata da Bizet è una strada remunerativa. Di 'innovazione, ma nel solco della 'tradizione', come amano dire i *manager* al timone di una grande impresa. Ecco dunque perché, sulle pagine della «Gazzetta Musicale di Milano», in quel marzo del 1886, Ricordi fa del compositore dei *Pescatori* il vessillifero di un'alleanza feconda e promettente, quella tra la «scuola italiana» e la «vera e buona scuola francese». Snocciolando al suo lettore gli ingredienti di quella ricetta che aveva saputo convincere il suo palato: da una parte, una melodia italianamente intesa come «pietra di paragone del genio, e dell'ingegno», cui è concesso di «campeggiare sovrana», e scolpita con *chiarezza, semplicità ed ispirazione* (ben lungi insomma da quelle «melodie talmente infinite che non vi è possibile trovarne il capo e la coda»); dall'altra, un'armonizzazione *drammaticamente pertinente*, ravvivata dalle opportune pennellate di *colore locale*, che sa sì giocare (all'uso di Francia) una «ricca parte» nell'ordito sonoro ma – per così dire – pur sempre con la debita *souplesse*, senza strafare, ossia non al punto da torturare l'orecchio coll'*algebra* di «astruse o barocche armonie». Il bersaglio polemico che s'intende colpire elogiando melodia ed armonia dei *Pescatori*, come s'intuisce, è quello di prammatica: entrambe le stoccate convergono sul nome di Richard Wagner, rispettivamente sulla sua *unendliche Melodie* – quella «melopea wagneriana» contrapposta già vent'anni prima dal D'Arcais alla «melodia semplice, chiara e ritmica» congeniale allo spirito italiano²⁴ – e

²³ La *Fanciulla* aveva saputo ingraziarsi subito il pubblico e la critica italiana. «È una delle opere più interessanti e simpatiche che da gran tempo sieno state rappresentate sui nostri teatri. Il successo della musica è stato, a Roma, immediato, pieno, incontrastato», aveva proclamato Francesco D'Arcais su «La Capitale» il 21 novembre 1883 recensendo la *première* romana. Per quanto oggi possa suonare paradossale, l'accoglienza riservata alla 'sorella maggiore' *Carmen* era stata invece inizialmente più guardinga e compassata. Il lancio napoletano del 1879, infatti, se non fu certo un tonfo, comunque – nelle parole della «Gazzetta Musicale di Milano» – «non andò a gonfie vele» (xxxiv/48, 30 novembre 1879, p. 410). Il riscatto doveva però giungere appena un anno più tardi. Come avrebbe annotato Aldo Capetti nel cinquantenario della prima rappresentazione di *Carmen* – e della morte del suo autore –, «il successo signoreggiatore, clamante, sgominatore d'ogni diffidenza, *Carmen* non l'ebbe che [...] a Milano, al Dal Verme, il 4 novembre 1880». E da allora in avanti, superate le ultime diffidenze e qualche estremo incidente di percorso, l'opera «parve in sé perfetta, completa» (così «La Lombardia», 6 novembre 1880). (Cfr. MORINI, OSTALI, OSTALI JR., *Casa Musicale Sonzogno* cit., II, pp. 35 e sgg e 54 e sgg.; ALDO CAPETTI, *Carmen in Italia*, «La Lettura», xxv/2, febbraio 1925, pp. 154-6. Sulla ricezione di *Carmen* vedi ora anche SERGIO VIGLINO, *La fortuna italiana della «Carmen» di Bizet (1879-1900)*, Torino, EDT, 2003).

²⁴ FRANCESCO D'ARCAIS, *Il teatro musicale in Italia*, «Nuova antologia», I, vol. I, 1866, pp. 114-30: 115-7 (cfr. RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. VI *I sistemi*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-76: 65).

sulla 'indigesta' densità della sua scrittura armonica. Stupisce poi che i *Pescatori* – quantomeno i due primi atti – vengano addirittura preferiti alla *Carmen* per 'melodiosità'.

Sugli ingredienti e sulla bontà della 'ricetta' bizetiana, l'opinione di Ricordi non rimase isolata.²⁵ In particolare, doveva accordarsi perfettamente con quella non meno autorevole – per quanto ancor meno disinteressata –, del direttore artistico della Casa musicale Sonzogno, Amintore Galli, espressa sulle pagine 'aziendali' del «Secolo» e del «Teatro Illustrato»:

L'opera *I pescatori di perle* ha un pregio per noi sommo, e cioè d'essere un getto continuo di squisita melodia. Bizet la scrisse coll'anima piena d'entusiasmo per la musa italiana: tutto è luce, tutto ferve di vita in questa partizione aliena da quanto suol riuscire ozioso, pesante, inefficace. Come avremo a notare più oltre: l'italianità delle forme dei *Pescatori di perle*, rammenta spesso il lato più nobile e più gentile del genio di Bellini.²⁶

Non solo: anche al critico, trattatista e didatta riminese (l'insegnante di storia e filosofia della musica del *protégé* di Giulio, Puccini) i *Pescatori* parvero perfino più 'melodiosi' della *Carmen*, della quale era stato peraltro il primo, fine ed influente esegeta italiano.²⁷

Sulla stessa lunghezza d'onda di Ricordi e Galli si muove inoltre la recensione firmata su «La Perseveranza» da Filippo Filippi (22 marzo 1886). Rovesciando con veemenza il giudizio di quel Pougin che aveva ascritto qualche anno prima i *Pêcheurs* allo *style wagnerien* (una «madornale minchioneria»),²⁸ anche Filippi plaude infatti «l'espansione melodica, originale, periodata, proprio all'inverso della cosiddetta *melodia infinita* del Wagner», e in particolare loda le «cantilene chiare, spiccate, originalissime» del primo atto. La «minchioneria» attribuita specificatamente a Pougin, a dire il vero,

²⁵ «Il Bizet segue le orme dei grandi maestri italiani in ciò che riguarda il canto, senza trascurare punto il lavoro orchestrale [...]»: così ad esempio il «Caffaro» sintetizzava di fatto la 'ricetta' di Ricordi recensendo l'allestimento del febbraio 1887 del Teatro Carlo Felice di Genova (citato in EDILIO FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, 2 voll., Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980, I (dal 1772 al 1900), p. 369).

²⁶ G[ALLI], *I Pescatori di perle*, «Il Secolo» cit.

²⁷ «Nella *Carmen* la melodia si identifica colla parola in ogni pezzo, e mira alla massima verità dell'espressione drammatica: nei *Pescatori* invece questo vero estetico è raggiunto del pari, ma lasciando scorrere più copiosa l'onda della cantilena italiana»: ID., *I Pescatori di perle*, «Il Teatro Illustrato» cit., p. 60. Per quanto concerne la tempestiva riflessione dello studioso riminese sulla *Carmen* segnaliamo soprattutto ID., *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista del Bizet*, «Il Teatro Illustrato», IV/39, marzo 1884, pp. 34-6 (ora in VIGLINO, *La fortuna italiana* cit., pp. 105-13).

²⁸ Filippi fa riferimento alla voce Bizet comparsa nei *Supplément et complément* alla *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* di François-Joseph Fétis compilati (1878-80) da Arthur Pougin.

era stata uno dei *Leitmotive* più ossessionanti della ricezione dei *Pêcheurs* da parte della critica francese nel 1863.²⁹ Ne sembra consapevole «Il Trovatore», l'informatissimo «giornale letterario, artistico, teatrale» (con annessa agenzia) di Carlo Brosovich, che qualche giorno più tardi riporta con una certa incredulità come «a Parigi, lo [Bizet] accusarono di *posare* a wagnerista (!), di scrivere delle *melopee* che sacrificavano l'ispirazione ed il pensiero musicale (!!)

.³⁰ Ed egualmente «Il Pungolo» quando, recensendo l'allestimento al San Carlo di Napoli del febbraio 1887, assume una posizione molto simile a quelle di Galli, Ricordi e Filippi:

Ma è soprattutto curioso di apprendere perché la critica parigina del 1863 inveisce contro Bizet wagnerista, e si giudicasse nebuloso e tormentato, lui che, ventiquattr'anni dopo, doveva rivelarsi a noi in alcune parti, e le più notevoli, dei *Pescatori di perle*, più italiano di parecchi compositori italiani del tempo nostro. Il successo di jeri sera, fatto di emozioni delicate e di dolci sorprese, è per molta parte in questa italianità di frase chiara e fluida, e di fattura elegante senza smancerie.³¹

Qui, come si vede, la rivendicazione dell'italianità di Bizet assume accenti ancora più marcati, quasi provocatori («[...] più italiano di parecchi compositori italiani del tempo nostro»). Ed è una rivendicazione sfaccettata, molteplice, che ritroveremo in tutta la stampa che si occuperà dei *Pescatori*: in una fase di crisi di identità dell'opera italiana, la critica italiana festeggia Bizet, e – volente o nolente – se lo annette, si riconosce in lui e vi si aggrappa (come a dire: «Bizet è uno di noi»). Prendiamo Ricordi, col suo articolo sulla «Gazzetta». Dopo aver debitamente sottolineato il periodo trascorso dal musicista in Italia tra i *pensionnaires* del *Prix de Rome* (1857-60), e aver ricordato l'opera buffa *Don Procopio*, da lui composta su «una farsa italiana sul genere di *Don Pasquale*»³² del librettista Carlo Cambiaggio, che rappresentò appunto uno dei previsti *envois de Rome*, Giulio usa infatti il nome di Bizet assieme a quelli di Gounod, Massenet, Mozart e Meyerbeer per avanzare una tesi... vibrante di italico orgoglio: per ridestare in un artista oltremontano quelle «speciali qualità» indispensabili ad assicurare il successo nel melodramma, è fondamentale che costui soggiorni nella penisola, e che magari provi a scrivere «su parole italiane». E di con-

²⁹ Cfr. HERVÉ LACOMBE, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 2001, pp. 74-82; FRÉDÉRIC ROBERT, *Sur les traces des maîtres influents* e DIDIER VAN MOERE, *Les échos de la presse*, «L'Avant-Scène Opéra» cit., pp. 20-4 e pp. 81-4.

³⁰ *Settimana teatrale*, «Il Trovatore», XXXIII/13, 26 marzo 1886, p. 1.

³¹ Riprodotto ne *I Pescatori di Perle di Bizet al teatro San Carlo di Napoli*, «Il Teatro Illustrato», VII/75, marzo 1887, pp. 44-5.

³² Stralcio di una lettera di Bizet citato in DEAN, *Bizet* cit., p. 21.

seguenza l'editore se la prende con quegli «italianofobi» che avevano cominciato a manifestare dubbi sull'utilità della trasferta a Villa Medici dei vincitori del «gran premio di Roma».

Un paio di anni più tardi, sarà Mastrigli a impossessarsi di questo tema e ad ingigantire fino all'inverosimile il significato della permanenza di Bizet «sul monte Pincio», ai piedi del quale «si distende immensa» «la città eterna co' suoi monumenti e co' suoi palazzi». ³³ In alcune pagine infiammate del suo *Giorgio Bizet*, il biografo s'accoda infatti al poeta e critico belga Jérôme-Albert-Victor van Wilder, che su «Le Ménestrel» aveva difeso a spada tratta il soggiorno dei vincitori del *Prix de Rome* nella *Ville éternelle* – obiettivamente sì povero di lusinghe musicali da suscitare legittime perplessità in Francia. Nel suo intervento, Wilder enfatizzava per contro «l'influsso di questa *alma parens*», simbolo di un'Italia concepita come «ampio museo che si stende dalle Alpi al Mediterraneo», sugli artisti che ne avevano «attraversato le gallerie con passo rispettoso ed animo commosso». ³⁴ Un invito a nozze, per il nostro buon Mastrigli, che lungo le trenta pagine del secondo capitolo della sua monografia ³⁵ s'affanna a dimostrarci come «Giorgio Bizet si accese dell'avvenire nella culla stessa del passato», dipingendoci a sazieta il ritratto di un giovane pieno di talento accolto, allevato ed infine partorito all'Arte dal 'grembo' benigno di Roma. E ricamando nel contempo infinite variazioni sul tema wilderiano della città eterna come *alma parens*, come generosa nutrice degli ingegni transalpini:

Gli artisti che per effetto del *grand prix* acquistano il diritto di completare i loro studi a Roma, sciolti come sono dai fastidi della vita materiale, assolutamente liberi del loro lavoro, sotto questo bel cielo ispiratore, innanzi allo spettacolo di magnifici paesaggi e de' più grandi edifici, delle più splendide opere d'arte, fra popolazioni pittoresche, col contatto continuo delle memorie d'un passato più vivo, e più eloquente del presente, gli artisti, per fermo, debbono trovare ampio sviluppo alla loro immaginazione, al loro genio.

Speriamo che il Mastrigli – originario di Albano Laziale – ignorasse l'idea assai poco lusinghiera che Bizet s'era fatto delle «popolazioni pittoresche» che lo circondavano: in uno dei suoi aforismi fulminanti affidati alla carta da lettera, si dice infatti che gli Italiani «sanno far baccano e formare governi provvisori, tutto qui». ³⁶ (Brucia un poco dover ammettere che – a un secolo e mezzo di distanza – non possiamo ancora dargli pienamente torto...)

³³ MASTRIGLI, *Giorgio Bizet* cit., p. 14.

³⁴ *Ivi*, pp. 17-9.

³⁵ *Ivi*, p. 31.

³⁶ Citato in DEAN, *Bizet* cit., p. 19.

E se Giulio e Mastrigli avevano rivendicato l'italianità di Bizet facendo leva sui suoi anni di formazione a Villa Medici, Filippi insisterà piuttosto sulla cecità dei suoi compatrioti e sul ruolo 'salvifico' degli Italiani. Il critico, che in un locale parigino era stato presentato al compositore dall'editore Jacques-Léopold Heugel «ad eguale distanza di tempo dalla prima rappresentazione della *Carmen* e dalla morte, così repentina, fatale, del suo ispirato autore» (dunque nell'aprile del 1875), ha le idee ben chiare in proposito: come già era accaduto colla *Carmen*, solo «per merito dell'Italia», del suo pubblico e della sua critica lungimiranti, Bizet poteva infine sedere tra i grandi operisti dell'Ottocento. Parole che scomodano un altro grande *Leitmotiv* – il terzo – della ricezione italiana di Bizet, già ampiamente agitato a proposito della *Carmen*:³⁷ dopo il Bizet 'italiano' per stile, il Bizet 'italiano' per formazione, tocca ora al Bizet tutto 'italiano' per riscoperta. Come sintetizzerà «Il Resto del Carlino» di Bologna recensendo l'allestimento ferrarese del maggio 1887: «Tutte le opere di questo compositore in Francia la prima volta udite non piacquero molto; spetta all'Italia il vanto certo di averne riconosciuto ed affermato universalmente il valore ed il genio».³⁸

Ma è tempo di scendere nei dettagli. Esattamente, quale 'Italia' venne scoperta nei *Pescatori*?

Qualche considerazione la strappa già il (bistrattato) libretto. Ragionando del *plot* di Carré e Cormon, così vistosamente imparentato con quello elaborato da Victor-Joseph-Étienne de Jouy per *La Vestale* di Gaspare Spontini (Parigi, Opéra, 1807),³⁹ Galli si ricorderà dell'ultima incarnazione – questa sì tutta italiana – del tema della vergine sacerdotessa di Vesta, che aveva peraltro calcato non infelicemente le scene: quella di Saverio Mercadante su libretto di Salvatore Cammarano (Napoli, Teatro San Carlo, 1840).⁴⁰ Il fatto davvero curioso è però che – a differenza dei critici francesi (come Alexis Azévédo de «L'Opinion nationale»)⁴¹ – nessuno pare accorgersi delle ombre gettate sulla trama dei *Pescatori* dall'italianissima *Norma*. Eppure la «tra-

³⁷ Cfr. nota 23.

³⁸ Riportato ne *I Pescatori di Perle a Ferrara ed a Rovereto*, «Il Teatro Illustrato», vii/78, giugno 1887, pp. 92-3.

³⁹ «il soggetto dei *Pescatori* è quello medesimo della *Vestale* trasportato nell'India. Le situazioni, specialmente nel secondo atto, son quasi identiche a quelle del capolavoro di Spontini, ma di questa somiglianza non si trova traccia alcuna nella musica del Bizet»: questo ad esempio il giudizio di D'Arcais sull'«Opinione» da lui diretta, riprodotto ne «*I Pescatori di Perle*» di Giorgio Bizet al Teatro Comunale Argentina di Roma, «Il Teatro Illustrato», vi/71, novembre 1886, p. 172. Sul rapporto tra le due strutture drammatiche cfr. ora LACOMBE, *The Keys to French Opera* cit., pp. 112-3.

⁴⁰ G[ALLI], *I Pescatori di perle*, «Il Teatro Illustrato» cit., p. 62.

⁴¹ Cfr. VAN MOERE, *Les échos de la presse* cit., p. 82.

gedia lirica in due atti» di Felice Romani musicata da Bellini nel 1831, con la sua vicenda della «druidessa» Norma, del «proconsole di Roma» Pollione e di Adalgisa, la «giovine ministra del tempio d'Irminsul», avrebbe dovuto facilmente suggerire qualche parallelo ai melomani di casa nostra.⁴²

È la musica, in ogni caso, a suscitare un'interessante rete di associazioni. Tanto per incominciare, la stampa è lesta a rendersi conto che una parte vistosa del debito contratto da Bizet con la «musa italiana» sta nella scrittura corale dei *Pescatori*. A finire sotto il riflettore è subito l'Introduzione (n. 1), e precisamente il *Moderato maestoso* intonato all'unisono da tenori e bassi («Colui che noi vogliam per duce», corrispettivo zanardiniano di «Celui que nous voulons pour maître»):⁴³ a Galli non sfugge infatti che «il coro con cui gli isolani di Ceylan eleggono Zurga (basso) a loro capo è della più schietta italianità, così nella melodia larga, simmetrica, piana, come nell'accompagnamento semplicissimo».⁴⁴

Ma a collezionare il maggior numero di segnalazioni è indubbiamente il Finale del medesimo atto (n. 5).⁴⁵ Molti recensori – per lo più compiaciuti – puntarono il dito sulla combinazione di elementi 'italiani' nell'*Allegretto* dell'*Aria e Coro* (parte *B* del *Finale*), «una specie di barcarola»⁴⁶ che stende il canto ammaliatore e *leggierissimo* (*très léger*) della velata/svelata Leila sugli inviti ripetuti («Deh canta, canta ancora» – «Ah! chante, chante encore!») rivolti dalla tribù ignara alla loro vergine. «Il Pungolo» scrisse senza mezzi termini: «il finale dell'atto "V'invoca, v'implora – il cor che v'adora" [sic] [...] sembra, per grazia di motivo, limpidezza di melodia ed efficacia d'espressione, musica nostra, e della migliore».⁴⁷ Sia come sia, nessuno poteva d'altronde non accorgersi – come fece il solito Galli – che nelle pirotte sempre più acrobatiche di Leila «il vocalizzo di puro stile italiano prende il sopravvento».⁴⁸ Fu tra l'altro proprio il dominio delle agilità belcantistiche dispensate da questo «canto vocalizzato» – graditissimo al pub-

⁴² Sull'intera questione cfr. i rilievi – largamente condivisibili – di ROBERT POURVOYEUR, *Essai de réévaluation des personnages*, «L'Avant-Scène Opéra» cit., pp. 70-6: 73-6.

⁴³ D'ora in avanti i riferimenti s'intendono ad un esemplare d'epoca dell'edizione italiana dello spartito: GIORGIO BIZET, *I pescatori di perle*, opera in tre atti di E. Cormon e M. Carré, traduzione italiana di A. Zanardini, riduzione per canto e pianoforte, testo italiano e tedesco, Milano, Sonzogno, s. d., n. ed. A.C. 6686.

⁴⁴ G[ALLI], «*I Pescatori di perle*», «Il Secolo» cit. e ID., «Il Teatro Illustrato» cit., p. 61.

⁴⁵ Secondo il «Caffaro», «tutto il finale primo» sarebbe «una vera ispirazione italiana» (FRASSONI, *Due secoli di lirica* cit., I, p. 369).

⁴⁶ NIX., *La prima rappresentazione dei «Pescatori di Perle» alla Scala*, «Corriere della Sera» cit.

⁴⁷ «*I Pescatori di Perle*» di Bizet al teatro San Carlo di Napoli, «Il Teatro Illustrato», cit.

⁴⁸ G[ALLI], *I Pescatori di perle*, «Il Secolo» cit. e ID., «Il Teatro Illustrato» cit., p. 62.

blico – a determinare una quota non irrilevante del successo scaligero della Bendazzi-Secchi.⁴⁹

Non meno familiare suonò l'altro ingrediente della pagina, quella 'barcarola' dei pescatori, in 6/8 e colla tipica linea 'ondulata' del basso, che fa da discreto fondale all'esibizione canora di Leila. Impresione d'italianità tanto meno sorprendente, se si considera che si trattava di un riutilizzo da parte di Bizet del coro «Cheti, piano!» del *Don Procopio*, *pastiche* stilistico nel quale – al pari dell'operetta *Le Docteur Miracle* (1856) – aveva davvero, e deliziosamente, "italianeggiato"... Una 'italianità' di fattura che riconobbe anche Giulio Ricordi, seppure, in questo caso, un poco a malincuore: «né meno bella sarebbe la chiusa dell'atto, se il Bizet avesse trovato una barcarola caratteristica, anziché intrecciare alla voce del soprano e del tenore una barcarola di spiccato carattere italiano, per quanto graziosa». (Perfino per l'editore di Verdi, insomma, 'italianità' non può far invariabilmente rima con 'beltà'...).⁵⁰ A spingersi oltre queste generiche rivendicazioni sarà però la cronaca del «Corriere della Sera», che ravviserà una precisa parentela «col motivo»⁵¹ di una specifica pagina del nostro melodramma, la notissima *Barcarola* del Finale secondo dei *Vespri siciliani* di Verdi – Atto II, Scena VIII (versione italiana: ma come si sa, *Les vêpres siciliennes* avevano debuttato a Parigi otto anni prima dei *Pêcheurs*, ospiti delle manifestazioni dell'Exposition Universelle del 1855). E se a Ricordi la leggiadra barcarola bizetiana era parsa «graziosa» quanto musicalmente (e drammaturgicamente?) sfocata, affidata com'è a... rudi pescatori di Ceylon coinvolti in un rito religioso dal quale (non dimentichiamocelo) dipende bene o male la loro sopravvivenza, «musica graziosa ed allegra» – ma sorretta al contrario da solide implicazioni drammaturgiche – è quella messa in bocca da Verdi al Conte Vaude-mont «uffiziale francese» ed al «coro sul mare» («Del piacer s'avanza l'ora!») per espressa richiesta del libretto di Scribe e Duveyrier.⁵² Al di là di queste considerazioni, a guardarle assieme le due barcarole mostrano effettivamente qualche legame (di profilo melodico) che pare andar oltre le ovvie affinità di genere:

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ R[ICORDI], *I «Pescatori di Perle» al teatro alla Scala* cit., p. 95. Addirittura l'agiografico Mastrigli esprimerà timide riserve sul pezzo: «le riprese del coro interno: "Deh! canta, canta ancora!" non hanno, per vero dire, la melodia molto distinta» (MASTRIGLI, *Giorgio Bizet* cit. p. 46).

⁵¹ NIX., *La prima rappresentazione dei «Pescatori di Perle» alla Scala* cit.

⁵² Rispetto al Bizet dei *Pêcheurs*, l'«allegria» spensierata della *Barcarola* verdiana, intonata dagli invitati alla festa nella reggia (il «coro sul mare»), è difatti deliberatamente provocatoria, ed è congegnata per funzionare come innesco della rivolta dei Siciliani sdegnati che assistono al loro transito su una barca «splendidamente adorna».

ESEMPIO 1 a – *I Pescatori di perle*, n. 5b⁵³

[Allegretto ♩ = 66]

Ten. *p*

Deh! can - ta, can - ta an - co - ra,

Bas. *p*

pp

ESEMPIO 1 b – VERDI, *I vespri siciliani*, Finale secondo

VAUDEMONT *AND. 1^o MOSSO* ♩ = 69

pp

Del pia - cer s'a - van - za l'o - ra! Col - le

CORO SUL MARE *pp*

Del pia - cer s'a - van - za l'o - ra! Col - le

pp

Del pia - cer s'a - van - za l'o - ra! Col - le

Reminescenze o stilemi di matrice italiana, in ogni caso, non saranno individuati – con maggiore o minore compiacimento – soltanto nelle pagine corali o solistico-corali. Il ‘gioco’ è appena iniziato, e si estenderà anche ad arie e duetti. «Una vera ispirazione italiana»: ⁵⁴ questa, ad esempio, sarà la reazione più diffusa alla apprezzatissima *romance* di Nadir «Je crois enten-

⁵³ Confrontiamo rispettivamente BIZET, *I pescatori di perle* cit., p. 78, battute 1-3, e GIUSEPPE VERDI, *I Vespri Siciliani*, opera in cinque atti di G. Scribe e C. Duveyrier, opera completa per canto e pianoforte, traduzione italiana, Milano, Ricordi e Lucca, s. d. [1888?], n. ed. AA 50278, p. 133, batt. 6-8.

⁵⁴ Così il «Caffaro» nella recensione già menzionata (FRASSONI, *Due secoli di lirica* cit., I, p. 369).



Apsaras (ninfe celesti). Affresco di Sigiriya (antica capitale di Ceylon).

dre ancora» («Mi par d'udir ancora», n. 4), destinata presto ad incontrare la voce di Beniamino Gigli con esiti memorabili. Nella 'caccia' ai modelli, il nome che viene più spesso alla penna dei recensori è quello del compositore di *Norma*: e se per Galli la melanconica *rêverie* di Nadir «rammenta tutta la ineffabile soavità dei canti belliniani»,⁵⁵ il «Caporal Terribile», in occasione dell'allestimento del giugno 1890 al Politeama Garibaldi, parlerà *tout court* di «paradisiaca *melodia* belliniana». ⁵⁶ Ma l'accostamento più puntuale doveva rimanere quello apparso su «Le Parisien» già il 12 ottobre 1863, a firma nientemeno che di Emmanuel Chabrier. Che evocava ancora una volta l'ombra di Verdi: il musicista, ancora ventiduenne, faceva infatti risalire una parte dell'ispirazione di «Je crois entendre encore» a «l'air de Manrique à la fin du 1^{er} acte du *Trouvère*», lavoro che – nella traduzione di Émilien Pacini – aveva raggiunto l'Opéra di Parigi sette anni prima.⁵⁷ In-

⁵⁵ G[ALLI], *I Pescatori di perle*, «Il Secolo» cit.

⁵⁶ Riportato da *Bollettino teatrale*, «Il Trovatore», XXXVII/24, 13 giugno 1890, p. 7.

⁵⁷ Seconda delle due cronache dei *Pêcheurs* redatte da Chabrier per «Le Parisien», che si possono leggere in ROGER DELAGE, *Chabrier et Bizet*, «L'Avant-Scène Opéra» cit., pp. 77-80: 79-80.

dubbiamente Chabrier pensava in realtà ad «Ah sì, ben mio, coll'essere» (Parte III, Scena VI), quel *cantabile con espressione* nel quale Manrico esterna alla promessa sposa Leonora il significato profondo che l'imminente rito nuziale riveste per lui, poco prima della terribile visione del rogo apparecchiato per Azucena che scompiglierà tutti i piani.⁵⁸ Il raffronto non è del tutto privo di fondamento, se limitato alle prime battute e inteso in senso molto generale: sia il trovatore che il *coureur des bois* bizetiano insistono infatti sulla dominante delle rispettive tonalità minori; la scansione del settenario da parte di Manrico è confrontabile colla declamazione sillabica su ritmo di barcarola di Nadir; e – per finire – la figura d'accompagnamento affidata da Bizet a due violoncelli soli può suonare come una versione arricchita degli scheletrici arpeggi verdiani:

ESEMPIO 2 a – *I pescatori di perle*, n. 4b⁵⁹

The score for Nadir is in 8/8 time, marked [Andante. (♩ = 60)]. The vocal line (NADIR) is in a minor key and features a melodic line with a long note on 'Mi' and a dotted note on 'd'u-dir'. The piano accompaniment is marked *pp* and consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords in the right hand.

ESEMPIO 2 b – VERDI, *Il trovatore*, III, n. 11

The score for Manrico is in 3/4 time, marked *Cantabile con espress.* and *ADAGIO (♩ = 50)*. The vocal line (MAN.) is in a minor key and features a melodic line with a long note on 'Ah sì' and a dotted note on 'ben mio'. The piano accompaniment is marked *p* and consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords in the right hand.

⁵⁸ Ringrazio Daniele Carnini per aver discusso con me questo punto.

⁵⁹ I luoghi messi qui a confronto appartengono rispettivamente a BIZET, *I pescatori di perle* cit., p. 64, battute 12-6, e a GIUSEPPE VERDI, *Il Trovatore*, dramma lirico in quattro parti di



Louis Dumoulin (1860-1924), Ingresso di un tempio indiano.

Rossini è invece il nome che viene avanzato per un'altra 'italianissima' aria, la *Cavatina* di Leila del second'atto «Siccome un dì caduto il sole» («Comme autrefois, dans la nuit sombre», n. 7).⁶⁰ Ciliegina sulla torta, il tocco di virtuosismo del passaggio di bravura che si dispiega sulla settima di dominante nella Coda, che fece parlare con soddisfazione di una «cadenza riuscitissima, fatta [...] all'uso nostro di una volta».⁶¹

I 'numi tutelari' di Bellini e Donizetti si contendono invece il cosiddetto 'duetto d'amore' del second'atto (n. 9), sballottato dai critici sotto l'ala protettrice dell'uno o dell'altro.⁶² Una delle considerazioni più interessanti della stampa è però la rivendicazione dell'italianità della «forma», o – come dirà Galli – della «condotta» del duetto.⁶³ Probabilmente, nella sequenza dei tempi contrastanti si videro riflesse – o si vollero proiettare, *in toto* o in parte – le familiari '4 + 1' sezioni della «solita forma de' duetti», il marchinge-gno basilare che governa l'opera italiana per larga parte dell'Ottocento.⁶⁴

Salvatore Cammarano, opera completa per canto e pianoforte, a cura di Mario Parenti, Milano, Ricordi, s. d. [1963, rist. 2002], III, 261⁴. Per un'analisi drammatico-musicale della *romance* cfr. LACOMBE, *The Keys to French Opera* cit., pp. 175-8.

⁶⁰ «La *cavatina* di Leila melodicamente ricorda molto da vicino un celebre motivo patetico della *Semiramide*, ma l'istrumentazione nuova ed indovinata trasforma talmente il concetto musicale da non lasciare diritto ad accusa di plagio»: così «Il Resto del Carlino» di Bologna («*I Pescatori di Perle* a Ferrara ed a Rovereto», «Il Teatro Illustrato» cit.).

⁶¹ Sono parole de «Il Pungolo» («*I Pescatori di Perle* di Bizet al teatro San Carlo di Napoli», «Il Teatro Illustrato» cit.).

⁶² «Anche il secondo atto prova come l'autore si sia abbeverato alle fonti pure e soavi della musica italiana; prova ne sia l'aria del soprano ed il duetto d'amore a cui il Donizetti non avrebbe sdegnato di apporre il suo nome»: è ancora il «Caffaro» (FRASSONI, *Due secoli di lirica* cit., I, p. 369). Ma se lo sguardo del critico si concentra sull'*Andante non troppo* in 6/8, le valutazioni cambiano: «Il motivo del duetto: *Non hai compreso un cor fedel*, ha una spiccatissima impronta belliniana che si rivela anche nella condotta e nelle cadenze del pezzo» (NIX., *La prima rappresentazione dei «Pescatori di Perle» alla Scala*, «Corriere della Sera» cit.). Dello stesso avviso Galli: «Ed eccoci al duetto d'amore fra Leila e Nadir: *Non hai compreso un cor fedel*. Per l'affetto che spira da questa melodia, dolce, elegiaca, per l'ampiezza della frase e del suo sviluppo, per la spontaneità e fluidità del pensiero, e infine per la semplicità dell'accompagnamento, questa pagina dei *Pescatori di perle* potrebbe portare il nome del più squisito genio melodico del secolo: il nome di Bellini» (G[ALLI], *I Pescatori di perle*, «Il Secolo» cit. e ID., «Il Teatro Illustrato» cit., p. 62).

⁶³ Di «forma prettamente italiana» del duetto scriverà il «Corriere della Sera» (NIX., *La prima rappresentazione dei «Pescatori di Perle» alla Scala* cit.), in sintonia con Galli: «La condotta del duetto è prettamente italiana, e dimostra come il compositore di talento sappia approfittare – a tempo e a luogo – delle diverse forme assunte dal pensiero musicale, dacché esiste l'arte dei Pergolesi, dei Gluck, dei Rossini» (G[ALLI], *I Pescatori di perle*, «Il Secolo» cit. e ID., «Il Teatro Illustrato» cit., p. 62).

⁶⁴ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, p. 191. Com'è noto, la baseviana «solita forma de' duetti», nell'interpretazione di HAROLD S. POWERS («Melodramatic Structure». Three Normative Scene Types», in ID., «*La solita forma*» and



Il *vadatte* (tempio buddhista) di Polonnaruwa (Ceylon).

D'altronde, il gioco sembra trovare qualche appiglio: il brano è aperto da un *Allegro molto* che esordisce in 6/8 con alcune caratteristiche compatibili con una tipica 'sezione 0' (la *Scena*) della «solita forma»; prosegue poi in 2/4 (*Lo stesso mov[imen]to*) in una sorta di plausibilissima 'sezione 1' (o *Tempo d'attacco*) 'all'italiana'; cede infine il passo al cuore lirico del duetto, un *Andante non troppo* in 6/8 e in tonalità minore, di tipo «simmetrico» (nel senso che i due cantanti eseguono la stessa melodia in successione),⁶⁵ che può far pensare a sua volta ad una 'sezione 2' della «solita forma». Il tutto si conclude in un tempo *Più mosso*, nel quale le due voci (che reintonano i mate-

«*the uses of convention*», in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma-Milano, Istituto di studi verdiani-Ricordi, 1987, pp. 74-109; anche in «*Acta musicologica*», LIX/1, 1987, pp. 65-90) si articola in '4 + 1' sezioni costruite intorno ad una struttura bipartita '*lento/espressivo-veloce/brillante*', nell'ordine: la *Scena* (sezione 0); un *Allegro* introduttivo in funzione di *Tempo d'attacco* (sezione 1); un *Andante/Adagio* lirico ed espressivo (sezione 2); un vivace *Tempo di mezzo* (sezione 3); un brillante *Moderato/Allegro* conclusivo (sezione 4).

⁶⁵ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985, I *Da «Oberto» a «Rigoletto»*, p. 19.

riali dell'*Andante*) si muovono in unisono e in maggiore, sorrette dall'italianissima 'sviolinata'.⁶⁶ Lo stesso Chabrier, del resto, aveva deplorato la smaccata italianità di questo commiato, con una censura traboccante di aristocratico disgusto: «la strette, tout à la Verdi, est d'un goût détestable». ⁶⁷ A sua volta, Azévédo era stato piuttosto infastidito nei *Pêcheurs* da pretese, scolorite emulazioni dei brillanti *Moderato/Allegro* conclusivi 'all'italiana', ossia delle classiche 'sezioni 4' della «solita forma»: a queste ultime allude, difatti, quando rimarca la presenza di «certaines cabalettes à l'italienne, mais dénuées de tout ce qui fait le charme et la force de la bonne musique italienne». ⁶⁸ L'osservazione non è peregrina: un inconfondibile ritmo da *cabaletta* ha, ad esempio, l'accompagnamento dell'ultima sezione del duetto del terz'atto (n. 12 b) che contrappone Leila e Zurga: ♪ ♪ ♪ ♪. ⁶⁹

3. E dopo i «Pescatori»?

La rassegna di spunti fin qui setacciati nella critica ci offre uno spaccato sufficiente. Resta però un punto in sospeso da chiarire. Dopo aver navigato tra buone intuizioni critiche e tanta, tanta enfasi retorica, possiamo concludere che esiste innegabilmente un qualche rapporto di dipendenza che lega la partitura di Bizet al melodramma dell'Italia risorgimentale. Ma tanto i *Pescatori* hanno preso, tanto – se non più – ci hanno reso. Gli allestimenti degli anni Ottanta e Novanta, difatti, dei *Pêcheurs* – e delle 'sorelle' *Mignon*, *Carmen*, *Lakmé*, *Manon* – spargeranno in Italia semi destinati a fruttare, nella breve come nella lunga distanza. Semi, quantomeno, di libertà: nell'uso degli accordi, nel trattamento orchestrale, nella manipolazione delle forme. Tutti lieviti che avrebbero agito in profondità nelle scelte linguistiche della cosiddetta 'giovane scuola' italiana. La resurrezione italiana dei *Pêcheurs* – e ancor più, si capisce, quella della *Carmen* – giocheranno insomma come uno dei presupposti irrinunciabili della 'resurrezione' *fin de siècle* del melodramma italiano, dopo un'opaca stagione di crisi d'identità. Il debito di gratitudine contratto da Bizet sarà dunque – e ampiamente – saldato.

⁶⁶ La melodia vocale è cioè raddoppiata in ottave dai violini primi.

⁶⁷ DELAGE, *Chabrier et Bizet* cit., p. 80.

⁶⁸ Cfr. VAN MOERE, *Les échos de la presse* cit., 83.

⁶⁹ Anche di questo duetto, per inciso, Galli sottolineava il carattere italiano del tempo lento/espressivo, individuandolo nella rigogliosità di un melodizzare attentamente modellato sul decorso psicologico dei personaggi: «Anche l'*Andante* di questo duetto è, per genere di canto e per la forma o condotta, affatto italiano: le melodie succedono alle melodie, variando esse col variare dei sentimenti espressi dal testo poetico» (G[ALLI], *I Pescatori di perle*, «Il Secolo» cit. e Id., «Il Teatro Illustrato» cit., p. 62).

Prendiamo ad esempio il duetto del primo atto tra Nadir e Zurga, indiscutibilmente il brano più osannato da critica e pubblico nostrani come perfetto compromesso tra novità e tradizionalità di fattura. Ammirazione concorde suscitò in particolare quel *motivo della visione* (che Gerhard qui definisce *motif de la déesse*) di cui parlerà Galli nelle sue due recensioni, ossia la melodia introdotta dal timbro del primo flauto, che si srotola (prevalentemente in minime) in *pianissimo* sul sostegno armonico fornito dalle arpe. Colpì la vaghezza di quest'armonia largamente consonante, tutta fatta – o quasi – di accordi perfetti in stato fondamentale, che sa bene però quando 'deragliare' dai binari rodati – ed usurati – della cadenza (come indica ad esempio l'uso efficace e ripetuto dell'accordo perfetto sulla medianta). Uno «stupendo lavoro d'arpa e di flauto»,⁷⁰ insomma, che strapperà ai commentatori unanimi caratterizzazioni da 'musica sacra': della melodia, lo stesso Galli dirà appunto che «è di carattere religioso, quasi di *corale*, poiché essi, nel trasporto dell'accesa fantasia, credono ammirare in lei una dea!»; Filippi parlerà a sua volta di «accompagnamenti paradisiaci».

Tre lunghi decenni più tardi, Puccini avrebbe imbastito a sua volta un'opera attorno alla figura di una religiosa, per quanto non una esotica *prêtresse* di Brahma, e neppure una druidessa celtica o una vestale romana, bensì una 'ordinaria' suorina del Seicento: *Suor Angelica* (New York, 1918). Ebbene, si ripensi ad Angelica «rimasta sola» in parlatorio, gravata dal peso tremendo della consapevolezza che non potrà mai più stringere tra le braccia il figlio illegittimo, mentre intona la struggente «Senza mamma»: non crediamo di sbagliare se cogliamo nel 'corale' strumentale in minime sul quale s'appoggia il canto della suora nella strofa «Ora che sei un angelo del cielo» un'eco lontanissima dello «stupendo lavoro d'arpa e di flauto» del duetto di Bizet, se non altro di quello «stile sobrio, elevato, di grande semplicità di linee» che negli allestimenti dei *Pescatori* degli anni Ottanta sembrò capace di coniugare malinconica affettuosità e mistico senso dell'«infinito».⁷¹ Circonfuse entrambe da un'atmosfera 'sacrale', l'evocazione dell'immagine della *déesse* Leila da parte dei due amanti ha lasciato il campo a quella del bimbo morto – ora «angelo del cielo» – da parte di una madre amorevole. Di lì a poco, anche l'ultima grande stagione dell'opera ita-

⁷⁰ MASTRIGLI, *Giorgio Bizet* cit., pp. 44-5.

⁷¹ «È tutto un mondo di splendori eterei, tutta una meraviglia di melodia fulgidissima», continuava Mastrogli. E ancora: «poche volte la musica ha espresso un pensiero più sottile, più affettuosamente melanconico ed ha così bene espresso l'infinito come in questo *duetto*» (*Ibidem*).

liana si sarebbe estinta.



Il dio Brahma a cavallo dell'oca. Pittura rajput (prima metà del Settecento). Acquarello opaco su carta. Collezioni Howard Hodkin.

Appendice

I *Pescatori* in Italia (1886-1900)¹

a cura di Giancarlo e Riccardo Pecci

Tabella A: cronologia degli allestimenti

ANNO	PRIMA RAPPR.	CITTÀ	TEATRO	N. RAPPR.	
1886	20 marzo	Milano	Alla Scala	15	
	5(o 6?) ottobre	Roma	Argentina		
	31 ottobre	Rovigo	Sociale		
	novembre	Treviso	Sociale		
	26 dicembre	Torino	Regio		
1887	20 gennaio	Ancona	delle Muse	19	
	27 gennaio	Verona	Filarmonico		
	8 febbraio	Napoli	San Carlo		
	febbraio	Messina	della Munizione		
	12 febbraio	Genova	Carlo Felice		
	9 aprile	Milano	Alla Scala		2
	maggio	Rovereto ²	Comunale		
	18 maggio	Ferrara	Comunale		
	7 settembre	Cremona	Concordia		
15 settembre	Perugia	Morlacchi			
1888	7 gennaio	Roma	Apollo	7	
	2 febbraio	Pisa	Nuovo		
	12 maggio	Bologna	Comunale		8
	30 maggio	Parma	Reinach		
	15 agosto	Carpi	Comunale		4
ottobre	Alessandria	Comunale			
1889	19 gennaio	Roma	Costanzi	5	
	febbraio	Vercelli	Civico		
	febbraio	Firenze	Pagliano		
	2 marzo	Venezia	La Fenice		6
	marzo	Livorno	degli Avvalorati		

¹ La cronologia pubblicata in MORINI, OSTALI, OSTALI JR., *Casa Musicale Sonzogno*, cit., vol. II, pp. 57-63 è stata confrontata ed integrata con le cronologie dei teatri attualmente disponibili e con le informazioni ricavate mediante lo spoglio delle riviste «Il Teatro Illustrato» di Sonzogno (dal gennaio 1886 all'agosto 1892, data di cessazione del periodico) e de «Il Trovatore» (annate 1886-1900). Al lettore si offrono tre distinte modalità di accesso alle notizie raccolte: attraverso le date (*Tabella A*), le città e i teatri (*Tabella B*) ed infine gli interpreti coinvolti nelle rappresentazioni (*Tabella C*). La ricognizione non pretende ovviamente di essere del tutto esauriente, né – come si vedrà – è stato sempre possibile offrire dati completi.

² La città era ancora sotto il dominio austriaco.

ANNO	PRIMA RAPPR.	CITTÀ	TEATRO	N. RAPPR.
1890	15 gennaio	Napoli	San Carlo	15
	gennaio	Mantova	Sociale	
	13 febbraio	Trieste ²	Comunale	2
	18 marzo	Milano	Alla Scala	1
	19 marzo	Padova	Verdi	
	1 maggio	Roma	Costanzi	5
	2 giugno	Palermo	Politeama Garibaldi	
25 dicembre	Parma	Regio	8	
1891	gennaio	Napoli	Bellini	
	21 febbraio	Bari	Piccinni	3
	aprile	Napoli	Bellini	
	5 maggio	Roma	Costanzi	5
settembre	Varese	Sociale		
1892	20 gennaio	San Remo	Chiarle	
	febbraio	Vicenza	Eretenio	
	16 febbraio	Cremona	Concordia	
	marzo	Palermo	Politeama Garibaldi	14
	luglio	Napoli	Sannazzaro	
dicembre	Firenze	della Pergola		
26 dicembre	Milano	Dal Verme		
1893	8 febbraio	Ferrara	Comunale	
	settembre	Bergamo	Riccardi	
1894	17 aprile	Napoli	San Carlo	5
	29 dicembre	Milano	Alla Scala	3
1895	gennaio	Cuneo	Civico	almeno 4
	giugno	Verona	Ristori	
	settembre	Cento	Comunale	
	dicembre	Brescia	Grande	
	dicembre	Piacenza	Municipale	
1896	11 marzo	Milano	Alla Scala	3
	aprile	Firenze	Politeama	
	ottobre	Torino	Vittorio Emanuele	
1897	2 gennaio	Sassari	Politeama	almeno 15
	gennaio	Pesaro	Rossini	
	4 dicembre	Milano	Lirico	
1898	Carnevale	Catania	Castagnola	
	Carnevale	Modica	Garibaldi	
	Carnevale	Napoli	Mercadante	
	Carnevale	Vittoria	Comunale	
	3 febbraio	Genova	Carlo Felice	
novembre	Guastalla	Comunale		
1899	—	—	—	—
1900	18 marzo	Milano	Lirico	
TOTALE:	68 edizioni	42 città	54 teatri	

Tabella B: *le città, i teatri, le compagnie*

CITTÀ	TEATRO	PRIMA	LEILA	NADIR	ZURGA	NURABAD	DIR.
Alessandria	Comunale	<i>ott 1888</i>	Teriane	Giordano	Barbieri	?	Bimboni
Ancona	delle Muse	<i>20 gen 1887</i>	Groll	Petrovich	Carpi	?	Seppilli
Bari	Piccinni	<i>21 feb 1891</i>	Buti	Maina	Medini	?	Lovati-Cazzulani
Bergamo	Riccardi	<i>set 1893</i>	Brambilla	Iribarne	Bacchetta	Masetti	?
Bologna	Comunale	<i>12 mag 1888</i>	Toresella	Giordano	Barbieri	Villelmi	Faccio
Brescia	Grande	<i>dic 1895</i>	Rastelli-Parodi	Emiliani	Federici	Caldeira	Zanetti
Carpi	Comunale	<i>15 ago 1888</i>	Martinez	Giordano	Barbieri	Villelmi	Gori
Cento	Comunale	<i>set 1895</i>	Martinez-Branca	Mazzoni	Stinco-Palermi	Masini	?
Cremona	Concordia						
	1	<i>7 set 1887</i>	Calvé	Giordano	Athos	Coda	Acerbi
	2	<i>16 feb 1892</i>	Bendazzi-Garulli	Maina	De Bernis	Trombini	Sormani
Cuneo	Civico	<i>gen 1895</i>	Benetti/Citti-Litti	Laura	Federici	Greco	Zurlo
Ferrara	Comunale						
	1	<i>18 mag 1887</i>	Toresella	Baldini	De Bernis	?	Sangiorgi
	2	<i>8 feb 1893</i>	De Marzi	Baldini	Barbieri	?	?
Firenze	Pagliano	<i>feb 1889</i>	Calvè/ Torrigi-Heriot	Del Papa	Bacchetta	Fabbro	Fornari
	della Pergola	<i>dic 1892</i>	Toresella	Baldini	Bellatti	Brancaleoni	Venturi
	Politeama	<i>apr 1896</i>	Rastelli/Parodi	Emiliani	Barbieri	?	Zanetti
Genova	Carlo Felice						
	1	<i>12 feb 1887</i>	Rubini-Scalisi	Giordano	Medini	Jeronimi	Bozzano
	2	<i>3 feb 1898</i>	Pinkert/Corsi	Caruso	De Luca	Carozzi	Pomé
Guastalla	Comunale	<i>nov 1898</i>	Del Torre	?	De Luca	?	?
Livorno	degli Avvalorati	<i>mar 1889</i>	Toresella	Giordano	Barbieri	Villelmi	Vanzo
Mantova	Sociale	<i>gen 1890</i>	Brambilla	Giannini-Grifoni	Riera	Greco	?
Messina	della Munizione	<i>feb 1887</i>	Ravogli	Martelli	Zardo	Di Giorgio	?
Milano	Alla Scala						
	1	<i>20 mar 1886</i>	Bendazzi-Secchi	Valero	Tamburlini	Terzi	Faccio
	2	<i>9 apr 1887</i>	Colonnese	Garulli	Magini-Coletti	?	Faccio

CITTÀ	TEATRO	PRIMA	LEILA	NADIR	ZURGA	NURABAD	DIR.
<i>(Milano, Alla Scala)</i>							
	3	18 mar 1890	Brambilla	Colli	Barbieri	?	Faccio
	4	29 dic 1894	Toresella	Bayo	Beltrami	Silvia/ Terzi	Ferrari
	5	11 mar 1896	Del Frate/ Leoni	Quiroli	Broggi- Muttini	?	Ferrari
	Dal Verme	26 dic 1892	Toresella	Bayo	Maggi	Brancaleoni	Ferrari
	Lirico						
	1	4 dic 1897	Pinkert	Bayo	Bouvet	Brancaleoni	Zuccani
	2	18 mar 1900	Toresella	Dani	Bellatti	?	Polacco
Napoli	San Carlo						
	1	8 feb 1887	Toresella	Anton	Brogi	Tamburlini/ Wulmann	Gialdini
	2	15 gen 1890	Calvé/ Toresella	De Lucia	Terzi/ Fumagalli	Rotolo	Pomé
	3	17 apr 1894	Toresella	Masini	Brombara	Contini/ Terzi	Ferrari
	Bellini						
	1	gen 1891	Domelli	Percopo	Broggi- Muttini	?	Sormani
	2	apr 1891	Occhiolini- Rizzini	Bayo	?	?	?
	Sannazzaro	lug 1892	Del Torre	Giordano	Kamionski	Scotti	Lombardi
Padova	Verdi	19 mar 1890	Occhiolini	Del Papa	Alberti	Terzi	Mastrilli
Palermo	Politeama						
	Garibaldi						
	1	2 giu 1890	Bendazzi- Garulli	Garulli Coletti	Magini- Tansini	Terzi	Gialdini
	2	mar 1892	Russell	Cremonini	Pini- Corsi	Mariani	Mugnone
Parma	Reinach	30 mag 1888	Garagnani	Del Papa	Bacchetta	Masini	Gerbella
	Regio	25 dic 1890	Bendazzi- Garulli	Garulli	Bacchetta	Cromberg	Gialdini
Perugia	Morlacchi	15 set 1887	Bendazzi- Garulli	Baldini	Vaselli	Roveri	Mancinelli Marino
Pesaro	Rossini	gen 1897	?	Francesconi	Cerratelli	?	Tango
Piacenza	Municipale	dic 1895	Pane	Quiroli	Cattadori	?	Bandini
Pisa	Nuovo	2 feb 1888	Martinez	Massimi	Putò	Martini	Bimboni
Roma	Argentina	5 o 6 ott 1886	Bendazzi- Secchi/ Colonnese	Garulli	Pessina	Balisardi	Campanini
	Apollo	7 gen 1888	Teriane	Valero	Pignalosa	De Probizzi	Mascheroni
	Costanzi						
	1	19 gen 1889	Calvé	Del Papa	Bacchetta	Poggi	Mugnone
	2	1 mag 1890	Gargano	Giordano	Salassa	?	Mugnone
	3	5 mag 1891	Calvé	De Lucia	Salassa	De Grazia	Mugnone
Rovereto ²	Comunale	mag 1887	Teriane	Del Papa	Salassa	?	Acerbi

CITTÀ	TEATRO	PRIMA	LEILA	NADIR	ZURGA	NURABAD	DIR.
Rovigo	Sociale	31 ott 1886	Toresella	Baldini	Povolero	?	Bolzoni
San Remo	Chiarle	20 gen 1892	Starvetta	Pagano	Bensaude	?	Guerrera
Sassari	Politeama	2 gen 1897	Saroglio	Quadri	Della Torre	?	?
Torino	Regio	26 dic 1886	Colonnese	Del Papa	Aristidi/ Tansini	Ratti	Bolzoni
	Vittorio Emanuele	ott 1896	Saroglio	Bayo	Broggi- Muttini	?	Pintormo
Treviso	Sociale	nov 1886	Teriane	Lanfredi	Fari	Galeazzi	Pomé
Trieste ²	Comunale	13 feb 1890	Toresella	Giordano	Moro	?	?
Varese	Sociale	set 1891	Brambilla	Massimi	Fumagalli	?	Sormani
Venezia	La Fenice	2 mar 1889	Calvé	Giordano	Bortolamasi	Terzi	Bimboni
Vercelli	Civico	feb 1889	Domelli	Buzzi	Bucci	Carottini	Keller
Verona	Filarmonico	27 gen 1887	Teriane	Baldini	Salassa	?	Usiglio
	Ristori	giu 1895	?	Daddi	Bellatti	Paoletti	?
Vicenza	Eretenio	feb 1892	Miotti	Piccaluga	De Filippi	?	Pettinella

Tabella C: *gli interpreti*

INTERPRETE	R.	ALLESTIMENTO	INTERPRETE	R.	ALLESTIMENTO
Acerbi Domenico	<i>Dir</i>	Cremona 1887 Rovereto 1887	Brambilla Laura	<i>L</i>	Mantova 1890 Milano 1890 Varese 1891 Bergamo 1893
Alberti	<i>Z</i>	Padova 1890	Brancaleoni Ettore	<i>Nu</i>	Firenze 1892 Milano 1892 Milano 1897
Anton Andrea	<i>Na</i>	Napoli 1887	Broggi-Muttini	<i>Z</i>	Napoli 1891 Milano 1896 Torino 1896
Aristidi Mario	<i>Z</i>	Torino 1886	Brogi Augusto	<i>Z</i>	Napoli 1887
Athos Sante	<i>Z</i>	Cremona 1887	Brombara Vittorio	<i>Z</i>	Napoli 1894
Bacchetta Cesare	<i>Z</i>	Parma 1888 Firenze 1889 Roma 1889 Parma 1890 Bergamo 1893	Bucci	<i>Z</i>	Vercelli 1889
Baldini Francesco	<i>Na</i>	Rovigo 1886 Ferrara 1887 Perugia 1887 Verona 1887 Firenze 1892 Ferrara 1893	Buti Giuseppina	<i>L</i>	Bari 1891
Balisardi Giovanni	<i>Nu</i>	Roma 1886	Buzzi Attilio	<i>Na</i>	Vercelli 1889
Bandini Primo	<i>Dir</i>	Piacenza 1895	Caldeira	<i>Nu</i>	Brescia 1895
Barbieri Emilio	<i>Z</i>	Alessandria 1888 Bologna 1888 Carpi 1888 Livorno 1889 Milano 1890 Ferrara 1893 Firenze 1896	Calvé Emma	<i>L</i>	Cremona 1887 Firenze 1889 Roma 1889 Venezia 1889 Napoli 1890 Roma 1891
Bayo Gioacchino	<i>Na</i>	Napoli 1891, 2 Milano 1892 Milano 1894 Torino 1896 Milano 1897	Campanini Cleofonte	<i>Dir</i>	Roma 1886
Bellatti Virgilio	<i>Z</i>	Firenze 1892 Verona 1895 Milano 1900	Carottini Leopoldo	<i>Nu</i>	Vercelli 1889
Beltrami Ottorino	<i>Z</i>	Milano 1894	Carozzi Oreste	<i>Nu</i>	Genova 1898
Bendazzi-Garulli (Secchi) Ernestina	<i>L</i>	Milano 1886 Roma 1886 Perugia 1887 Palermo 1890 Parma 1890 Cremona 1892	Carpi	<i>Z</i>	Ancona 1887
Benetti Lina	<i>L</i>	Cuneo 1895	Caruso Enrico	<i>Na</i>	Genova 1898
Bensaude Maurizio	<i>Z</i>	San Remo 1892	Cattadori Ferdinando	<i>Z</i>	Piacenza 1895
Bimboni Oreste	<i>Dir</i>	Alessandria 1888 Pisa 1888 Venezia 1889	Cerratelli Arturo	<i>Z</i>	Pesaro 1897
Bolzoni Giovanni	<i>Dir</i>	Rovigo 1886 Torino 1886	Citti-Litti Ines	<i>L</i>	Cuneo 1895
Bortolamasi Francesco	<i>Z</i>	Venezia 1889	Coda Vittorio	<i>Nu</i>	Cremona 1887
Bouvet Max	<i>Z</i>	Milano 1897	Colli Ernesto	<i>Na</i>	Milano 1890
Bozzano Emilio	<i>Dir</i>	Genova 1887	Colonnese Elvira	<i>L</i>	Roma 1886 Torino 1886 Milano 1887 Napoli 1894
			Contini Ludovico	<i>Nu</i>	Genova 1898
			Corsi Emilia	<i>L</i>	Palermo 1892
			Cremonini Giuseppe	<i>Na</i>	Parma 1890
			Cromberg Leopoldo	<i>Nu</i>	Verona 1895
			Daddi Francesco	<i>Na</i>	Milano 1900
			Dani Carlo	<i>Na</i>	Ferrara 1887
			De Bernis Emilio	<i>Z</i>	Cremona 1892
			De Filippi	<i>Z</i>	Vicenza 1892
			De Grazia Giuseppe	<i>Nu</i>	Roma 1891
			De Luca Giuseppe	<i>Z</i>	Genova 1898 Guastalla 1898
			De Lucia Fernando	<i>Na</i>	Napoli 1890 Roma 1891
			De Marzi Etorina	<i>L</i>	Ferrara 1893
			De Probizzi Carlo	<i>Nu</i>	Roma 1888

INTERPRETE	R.	ALLESTIMENTO	INTERPRETE	R.	ALLESTIMENTO
Del Frate Ines	<i>L</i>	Milano 1896	Gori Ferruccio	<i>Dir</i>	Carpi 1888
Del Papa Dante	<i>Na</i>	Torino 1886	Greco	<i>Nu</i>	Mantova 1890
		Rovereto 1887			Cuneo 1895
		Parma 1888	Groll	<i>L</i>	Ancona 1887
		Firenze 1889	Guerrera Nicolò	<i>Dir</i>	San Remo 1892
		Roma 1889	Iribarne Luigi	<i>Na</i>	Bergamo 1893
		Padova 1890	Jeronimi Giuliano	<i>Nu</i>	Firenze 1887
Del Torre Italia	<i>L</i>	Napoli 1892	Kamionski	<i>Z</i>	Napoli 1892
		Guastalla 1898	Keller	<i>Dir</i>	Vercelli 1889
Della Torre Nestore	<i>Z</i>	Sassari 1897	Lanfredi	<i>Na</i>	Treviso 1886
Di Giorgio	<i>Nu</i>	Messina 1887	Laura	<i>Na</i>	Cuneo 1895
Domelli	<i>L</i>	Vercelli 1889	Leoni	<i>L</i>	Milano 1896
		Napoli 1891	Lombardi Vincenzo	<i>Dir</i>	Napoli 1892
Emiliani Oreste	<i>Na</i>	Brescia 1895	Lovati-Cazzulani		
		Firenze 1896	Carlo	<i>Dir</i>	Bari 1891
Fabbro Ferdinando	<i>Nu</i>	Firenze 1889	Maggi	<i>Z</i>	Milano 1892
Faccio Franco	<i>Dir</i>	Milano 1886	Magini-Coletti		
		Milano 1887	Antonio	<i>Z</i>	Milano 1887
		Bologna 1888			Palermo 1890
		Milano 1890	Maina Vincenzo	<i>Na</i>	Bari 1891
Fari Giulio	<i>Z</i>	Treviso 1886			Cremona 1892
Federici Francesco	<i>Z</i>	Brescia 1895	Mancinelli Marino	<i>Dir</i>	Perugia 1887
		Cuneo 1895	Mariani Angelo	<i>Nu</i>	Palermo 1892
Ferrari Rodolfo	<i>Dir</i>	Milano 1892	Martelli	<i>Na</i>	Messina 1887
		Milano 1894	Martinez(-Branca)		
		Napoli 1894	Antonietta	<i>L</i>	Carpi 1888
		Milano 1896			Pisa 1888
Fornari	<i>Dir</i>	Firenze 1889			Cento 1895
Francesconi Umberto	<i>Na</i>	Pesaro 1897	Martini Gaetano	<i>Nu</i>	Pisa 1888
Fumagalli Leone	<i>Z</i>	Napoli 1890	Mascheroni Edoardo	<i>Dir</i>	Roma 1888
		Varese 1891	Masetti Giovanni	<i>Nu</i>	Bergamo 1893
Galeazzi Bernardo	<i>Nu</i>	Treviso 1886	Masini Angelo	<i>Na</i>	Napoli 1894
Garagnani Carolina	<i>L</i>	Parma 1888	Masini Ercole	<i>Nu</i>	Parma 1888
Gargano Giuseppina	<i>L</i>	Roma 1889			Cento 1895
Garulli Alfonso	<i>Na</i>	Roma 1886	Massimi	<i>Na</i>	Pisa 1888
		Milano 1887			Varese 1891
		Palermo 1890	Mastrilli	<i>Dir</i>	Padova 1890
		Parma 1890	Mazzoni	<i>Na</i>	Cento 1895
Gerbella Eraclio	<i>Dir</i>	Parma 1888	Medini Achille	<i>Z</i>	Genova 1887
Gialdini Gialdino	<i>Dir</i>	Napoli 1887			Bari 1891
		Palermo 1890	Miotti	<i>L</i>	Vicenza 1892
		Parma 1890	Moro Achille	<i>Z</i>	Trieste 1890
Giannini-Grifoni Enrico	<i>Na</i>	Mantova 1890	Mugnone Leopoldo	<i>Dir</i>	Roma 1889
Giordano Enrico	<i>Na</i>	Cremona 1887			Roma 1890
		Genova 1887			Roma 1891
		Alessandria 1888			Palermo 1892
		Bologna 1888	Occhiolini-Rizzini Anita	<i>L</i>	Padova 1890
		Carpi 1888			Napoli 1891
		Livorno 1889	Pagano	<i>Na</i>	San Remo 1892
		Venezia 1889	Pane Adelina	<i>L</i>	Piacenza 1895
		Roma 1890	Paoletti	<i>Nu</i>	Verona 1895
		Trieste 1890	Percopo Federico	<i>Na</i>	Napoli 1891
		Napoli 1892	Pessina Arturo	<i>Z</i>	Roma 1886

INTERPRETE	R.	ALLESTIMENTO	INTERPRETE	R.	ALLESTIMENTO
Petrovich Marcello	<i>Na</i>	Ancona 1887	Tango Egisto	<i>Dir</i>	Pesaro 1897
Pettinella	<i>Dir</i>	Vicenza 1892	Tansini Giovanni	<i>Z</i>	Torino 1886
Piccaluga Nino	<i>Na</i>	Vicenza 1892		<i>Nu</i>	Palermo 1890
Pignalosa Luigi	<i>Z</i>	Roma 1888	Teriane Elena	<i>L</i>	Treviso 1886
Pini-Corsi Antonio	<i>Z</i>	Palermo 1892			Rovereto 1887
Pinkert Regina	<i>L</i>	Milano 1897			Verona 1887
		Genova 1898			Alessandria 1888
Pintorno Vincenzo Maria	<i>Dir</i>	Torino 1896	Terzi Raffaele	<i>Z</i>	Roma 1888
Poggi Paolo	<i>Nu</i>	Roma 1889		<i>Nu</i>	Napoli 1890
Polacco Giorgio	<i>Dir</i>	Milano 1900			Milano 1886
Pomé Alessandro	<i>Dir</i>	Treviso 1886			Venezia 1889
		Napoli 1890			Padova 1890
		Genova 1898			Palermo 1890
Povoleri Paride	<i>Z</i>	Rovigo 1886			Milano 1894
Putò Antonio	<i>Z</i>	Pisa 1888	Toresella Fanny	<i>L</i>	Napoli 1894
Quadri	<i>Na</i>	Sassari 1897			Rovigo 1886
Quiroli G.	<i>Na</i>	Piacenza 1895			Ferrara 1887
		Milano 1896			Napoli 1887
Rastelli-Parodi Marcellina	<i>L</i>	Brescia 1895			Bologna 1888
		Firenze 1896			Livorno 1889
Ratti Faustino	<i>Nu</i>	Torino 1886			Napoli 1890
Ravogli Sofia	<i>L</i>	Messina 1887			Trieste 1890
Riera Michele B.	<i>Z</i>	Mantova 1890			Firenze 1892
Rotolo Donato	<i>Nu</i>	Napoli 1890			Milano 1892
Roveri Gaetano	<i>Nu</i>	Perugia 1887			Milano 1894
Rubini-Scalisi Fanny	<i>L</i>	Genova 1887			Napoli 1894
Russell Ella	<i>L</i>	Palermo 1892			Milano 1900
Salassa Gaudenzio	<i>Z</i>	Rovereto 1887	Torrigi-Heriot Leyda	<i>L</i>	Firenze 1889
		Verona 1887	Trombini	<i>Nu</i>	Cremona 1892
		Roma 1890	Usiglio Emilio	<i>Dir</i>	Verona 1887
		Roma 1891	Valero Fernando	<i>Na</i>	Milano 1886
Sangiorgi Filippo	<i>Dir</i>	Ferrara 1887			Roma 1888
Saroglio	<i>L</i>	Torino 1896	Vanzo Vittorio Maria	<i>Dir</i>	Livorno 1889
		Sassari 1897	Vaselli Giovanni	<i>Z</i>	Perugia 1887
Scotti	<i>Nu</i>	Napoli 1894	Venturi Aristide	<i>Dir</i>	Firenze 1892
Seppilli Armando	<i>Dir</i>	Ancona 1887	Villelmi Evelino	<i>Nu</i>	Bologna 1888
Silvia	<i>Nu</i>	Milano 1894			Carpi 1888
Sormani Pietro	<i>Dir</i>	Napoli 1891			Livorno 1889
		Varese 1891	Wulmann Paolo	<i>Nu</i>	Napoli 1887
		Cremona 1892	Zanetti Ubaldo	<i>Dir</i>	Brescia 1895
Starvetta	<i>L</i>	San Remo 1892			Firenze 1896
Stinco-Palermi Enrico	<i>Z</i>	Cento 1895	Zardo Napoleone	<i>Z</i>	Messina 1887
Tamburini Angelo	<i>Z</i>	Milano 1886	Zuccani Giovanni	<i>Dir</i>	Milano 1897
	<i>Nu</i>	Napoli 1887	Zurlo	<i>Dir</i>	Cunco 1895

Uno sguardo durante la caccia delle tigri

Dialogo *opéra-comique* per due pescatori di perle

a cura di Anselm Gerhard

In origine *Les pêcheurs de perles* erano concepiti come *opéra-comique*, cioè con dialoghi parlati in prosa, invece dei recitativi. Un libretto manoscritto, che fu depositato alla censura teatrale l'11 agosto 1863 – solo sette settimane prima della creazione –, ci permette di farci un'idea di questa stesura, dove l'intrigo è sviluppato di maniera molto più limpida. In particolare, il dialogo che prepara il primo duetto fra Nadir e Zurga, un numero cruciale per la concezione della drammaturgia musicale di Bizet,¹ mostra quanto la scelta di versi cantati per il recitativo abbia significato la rinuncia ad un'esposizione molto più ricca di cambiamenti sorprendenti e di richiami emotivi teatrali: è lo sguardo durante la caccia delle tigri che prepara quello amoroso, oggetto della profusione canora nel duetto che segue.

Acte premier, scène quatrième²

Atto primo, scena quarta

ZURGA
Mon cher Nadir !

ZURGA
Mio caro Nadir!

NADIR
Mon brave Zurga !

NADIR
Mio prode Zurga!

ZURGA
C'est donc toi ! Toi qui je croyais ne plus revoir ! Mais comment t'ai retrouvé-je en cette contrée déserte, sur cette plage dont nos pêcheurs de perles osent à peine, une fois l'an, affronter les périls ?

ZURGA
Sei tu, dunque! Ed io credevo che non ti avrei rivisto mai più! Ma cosa fa sì ch'io ti ritrovi in questa landa deserta, su questa spiaggia i cui pericoli noi, pescatori di perle, non osiamo affrontare che una volta all'anno?

¹ Si veda il mio contributo in questo volume (pp. 81-96); la traduzione italiana del brano è di Enrico Maria Ferrando.

² Paris, Archives Nationales de France, F¹⁸ 737; citato da LESLIE WRIGHT, «*Les pêcheurs de perles*»: before the première, «*Studies in Music*», 20, 1986, pp. 27-45: 36-37.



Alfredo Edel (1856 o 1859-1912), figurini di Nadir, Léila, Zurga e Nourabad.

NADIR

J'y suis venu par une nuit d'orage, dans une pirogue que la vague furieuse ne tarda pas à briser. Dès que le soleil reparut à l'horizon, je jetai les yeux autour de moi, j'étais seul ! seul dans ce désert immense où je n'avais plus à craindre de violer le serment que nous nous étions fait l'un à l'autre !

ZURGA

Comme toi, j'ai voulu rester fidèle à ma promesse, et, pour guérir la fièvre de mon cœur, j'ai quitté les forêts où nous avions passé tant d'années ensemble. Tu cherchais l'oubli dans la solitude; moi, dans la foule et le bruit. J'ai visité les ports, les bazars des cités marchandes; les jardins et les palais des Rajahs. J'ai vu la ville aux sept pagodes et ses fêtes religieuses, mélange hideux de sacrifices humains et d'orgies effrénées. J'ai noyé ma raison dans la liqueur de feu, ce poison doré que nous envoie l'Europe; puis, fatigué de plaisirs, las et honteux de mon oisiveté, je suis venu redemander l'énergie et la force aux rudes travaux des pêcheurs de la côte. Maintenant je suis calme ... je suis guéri ... Et toi ?

NADIR

Vi sono giunto in una notte tempestosa, su una piroga che le onde furiose non hanno tardato a distruggere. E quando il sole è riapparso all'orizzonte, ho gettato lo sguardo intorno a me, e mi sono ritrovato solo! solo, in questo immenso deserto dove non dovevo più temere di infrangere il giuramento che ci eravamo fatti l'un l'altro.

ZURGA

Come te, anch'io ho voluto rimanere fedele alla mia promessa, e, per guarire il mio cuore, ho abbandonato le foreste dove avevamo trascorso insieme tanti anni. Tu hai cercato l'oblio nella solitudine; io, nella folla e nel frastuono. Ho visitato i porti, i bazar delle città dei mercanti; i giardini e i palazzi dei Raja. Ho visto la città dalle sette pagode e le sue feste religiose, orribili commistioni di sacrifici umani e orgie sfrenate. Ho affogato la mia ragione nel liquore di fuoco, veleno dorato che l'Europa ci invia; poi, annoiato dai piaceri, provando noia e vergogna per la mia dissolutezza, sono tornato a cercare forza e vigore nel rude lavoro dei pescatori della costa. Ora mi sento tranquillo... sono guarito... E tu?

NADIR

Le mal était profond ... je m'en suis rendu maître.

ZURGA

Alors, bénissons le ciel qui n'a pas voulu que deux amis comme nous vécussent plus longtemps séparés ! (*Ils se prennent les mains. Deux jeunes enfants, sur un signe de Zurga, placent à terre une natte, des coussins, un flacon et des coupes en terre cuite.*) Viens t'asseoir sur ma natte et buvons ce vin de palmier à nos souvenirs de jeunesse.

NADIR

Au bonheur de nous revoir ! (*après avoir bu et posant sa coupe*) Ainsi donc, Zurga, le fier chasseur de tigres est aujourd'hui simple pêcheur de perles.

ZURGA (*gaiement*)

Il faut essayer de tout dans ce monde ! ... D'ailleurs me voilà leur chef. Ils m'ont choisi pour leur maître et j'ai le droit de vie et de mort sur eux pendant tout un mois ! ... C'est un honneur dont je suis fier ! Et puis le métier a ses dangers aussi ! plus d'un hardi plongeur s'est brisé la tête en disputant aux roches marines la perle cachée au fond des flots. Tel autre a dû soutenir de terribles luttes avec les requins, ces tigres des mers qu'il faut combattre corps-à-corps : le couteau à la main et ensevelis tous deux sous la vague sanglante !

NADIR

Voilà les plaisirs qu'a toujours recherchés Zurga.

ZURGA

Et Nadir ne les dédaignait pas jadis. (*Il se lève.*) Ah ! je me rappelle qu'elle était notre joie quand l'un de nous découvrait la trace de l'ennemi et avec quelle ardeur nous le

NADIR

Il male era grave. Ma ho saputo dominarlo.

ZURGA

Dunque, benediciamo il cielo che non ha permesso che due amici come noi rimanessero più a lungo separati! (*Si stringono le mani. Due bambini piccoli, a un cenno di Zurga, poggiano a terra una stuoia, dei cuscini, una bottiglia e dei bicchieri di terracotta.*) Vieni a sederti sulla mia stuoia e brindiamo con questo vino di palma ai nostri ricordi di gioventù.

NADIR

Alla gioia di esserci ritrovati! (*dopo aver bevuto, posando il bicchiere*) E dunque Zurga, il fiero cacciatore di tigri, adesso è un umile pescatore di perle.

ZURGA (*allegramente*)

Bisogna provare di tutto a questo mondo!... E poi adesso sono il loro capo. Mi hanno scelto quale loro guida ed ho potere di vita e di morte su di loro per un mese intero!... È un onore di cui vado fiero! E poi anche questo mestiere ha i suoi azzardi! più di un coraggioso tuffatore si è rotto la testa contendendo alle rocce del mare la perla nascosta sotto i flutti. Altri han dovuto sostenere terribili lotte contro i pescecani, queste tigri del mare che bisogna affrontare corpo a corpo: con il coltello in mano, sepolti entrambi dall'onda insanguinata!

NADIR

Ecco i piaceri che Zurga ha sempre perseguito.

ZURGA

E Nadir non li disdegnava, un tempo. (*Si alza*) Ah! ricordo che era una gioia per noi, quando uno di noi trovava le tracce del nemico: e con quale ardore le seguivamo at-

suivions à travers les jungles ! Et comme notre cœur battait quand, tout-à-coup, nos yeux rencontraient les siens ! Une seconde d'hésitation, une balle perdue, c'était la mort pour l'un de nous.

NADIR
Vingt fois ton adresse m'a sauvé la vie !

ZURGA
Vingt fois ton courage a préservé la mienne ! (*Ils se serrent de nouveau la main.*) Et, quand notre provision de fourrures était faite, nous allions l'échanger à la ville prochaine contre de la poudre, du plomb et quelques pièces d'or qui, de nos mains passaient bien vite dans celles de quelque belle fille du Penjab ou de Cachemir, dont les danses et les chants charmaient les loisirs de la route ! heureux temps ! ... Allons, il n'y faut plus songer ! Buvons !

NADIR
Zurga ! ... quand l'âge viendra où les souvenirs du passé s'effacent de notre mémoire, il en est un qui restera jeune et brûlant au fond de notre âme. En vain nous nous sommes séparés pour chercher le calme et l'oubli. Le calme est venu peut-être ! ... L'oubli ne viendra jamais !

ZURGA
Hélas ! ... dis-tu vrai ? ...

NADIR
Jamais tu n'oublieras, plus que moi, le dernier soir de notre dernier voyage à Kandi. Avant de quitter la ville, nous nous arrêtons à la voix des Brahmines appelant les fidèles à la prière.

ZURGA
Oui ... oui ... je me souviens ...

traverso la giungla! Come battevano i nostri cuori quando, all'improvviso, il nostro sguardo incrociava il suo! Un attimo di esitazione, una pallottola sprecata, e per uno di noi due sarebbe stata la morte.

NADIR
Venti volte il tuo ardimento ha salvato la mia vita!

ZURGA
Venti volte il tuo coraggio ha protetto la mia! (*Si stringono di nuovo la mano.*) E, una volta fatta la nostra provvista di pellicce, si andava nella città più vicina a barattarla con polvere, piombo e qualche moneta d'oro che, dalle nostre mani, ben presto passava a quelle di qualche bella fanciulla del Penjab o del Kashmir i cui canti e le cui danze allietavano il riposo nel nostro cammino! tempi felici! ... Ma via, basta fantasticare! Beviamo!

NADIR
Zurga!... quando verrà l'età in cui i ricordi del passato svaniranno dalla nostra memoria, uno ne resterà, vivo e bruciante, nel profondo della nostra anima. Inutilmente ci siamo separati per cercare la pace e l'oblio. La pace l'abbiamo trovata, forse. L'oblio, non lo troveremo mai.

ZURGA
Ahimé!... sarà vero ciò che dici?...

NADIR
Tu non dimenticherai mai, né io potrò mai dimenticare, l'ultima sera del nostro ultimo viaggio a Kandi. Prima di lasciare la città, ci trattenemmo all'udire la voce dei bramini che richiama i fedeli alla preghiera.

ZURGA
Sì... sì... me ne ricordo...

Hector Berlioz

*Les pêcheurs de perles*¹

8 ottobre 1863

La partitura di quest'opera ha ottenuto un autentico successo, contiene un numero considerevole di bei pezzi espressivi, pieni di fuoco e di ricco colorito. Non c'è ouverture, ma un'introduzione cantata e danzata pervasa di *verve* e brio.

Il duetto successivo, «Au fond du temple saint», è ben condotto e di uno stile sobrio e semplice. Il coro che si canta all'arrivo di Léïla è sembrato piuttosto ordinario, ma quello che lo segue è invece maestoso e dalla notevole enfasi armoniosa. Davvero ammirevole l'aria di Nadir, con accompagnamento obbligato dei violoncelli e di un corno inglese; Morini d'altronde l'ha cantata in modo delizioso. Citiamo ancora un grazioso coro eseguito dietro le quinte, uno scorcio in tre movimenti in cui un *a solo* del violino produce un effetto originale. Amo meno l'aria di Léïla sulla montagna [«Dans le ciel sans voile» – *ndt*], accompagnata da un coro il cui ritmo è di quelli che oggi non si osa più scrivere. Un'altra aria di Léïla, con *a solo* del corno [«Comme autrefois dans la nuit sombre» – *ndt*], è colma di grazia, e l'intervento di un gruppo di tre strumenti a fiato, introdotto e ripreso superlativamente, vi produce un effetto di incantevole originalità. Ampiezza e bei movimenti drammatici caratterizzano il duetto fra Nadir e Léïla «Ton cœur n'a pas compris le mien». Rimproverei l'autore solo di avere un poco abusato, in questo duetto, dei raddoppi d'ottava. L'aria del capo dei pescatori, nel terz'atto [«Ô Nadir, tendre ami de mon jeune âge!» – *ndt*], ha carattere; la preghiera di Léïla è commovente; lo sarebbe maggiormente senza i vocalizzi che, a mio avviso, ne guastano la conclusione.

¹ Si propone qui la recensione di Hector Berlioz ai *Pêcheurs de perles*, apparsa sul «Journal des Débats» (8 octobre 1863), l'ultimo *Feuilleton* pubblicato dal compositore su quelle pagine. Il brano è tratto da HECTOR BERLIOZ, *Les musiciens et la musique*, introduction par André Hallays, Paris, Calmann Lévy, [1903].

Bizet, vincitore del *Prix de Rome*, ha già portato a termine il soggiorno in Italia, ed è tornato senza aver dimenticato la musica. Al suo rimpatrio a Parigi, ha conquistato ben presto una reputazione speciale e davvero rara, di incomparabile lettore di partiture. Il suo talento di pianista è abbastanza grande, d'altronde, perché in queste riduzioni dalle partiture d'orchestra che realizza così, a prima vista, nessuna difficoltà tecnica possa fermarlo. Dopo Liszt e Mendelssohn, si sono visti pochi lettori di questo livello. Ma, senza dubbio, lo si sarebbe imprigionato in questa specialità, senza l'intervento benevolo del conte Walewski e il sussidio trasmesso al Théâtre Lyrique da questo amico delle arti, nel momento di lasciare il ministero. I centomila franchi di cui Carvalho può ora disporre annualmente gli danno coraggio, e non indietreggia più davanti ai pericoli che la maggior parte dei vincitori del *Prix de Rome* ha fama di far correre ai direttori delle istituzioni musicali. La partitura dei *Pêcheurs de perles* fa il più grande onore a Bizet, tanto che saremo costretti ad accettarlo come compositore, malgrado il suo raro talento di pianista lettore.

(traduzione dal francese di Cecilia Palandri)

Marco Gurrieri
Bibliografia

La letteratura critica su Georges Bizet – a meno di riesumere l'obsoleta produzione storiografica a cavallo tra Ottocento e Novecento – non è sicuramente fra le più vaste. Ma se si vuole dare credito al vecchio adagio secondo cui, laddove quantità viene a mancare, qualità la fa da padrone, anche il recensore più ottimista si renderà presto conto che quello su Bizet non è certamente il settore musicologico più adatto dove trovarvi solide conferme. Le monografie di un certo rigore scientifico si possono, infatti, contare sulle dita di una mano. Fatta eccezione, quindi, per le primissime pubblicazioni di taglio biografico, a cui senza dubbio devono essere riconosciuti i meriti di un'attività pionieristica – in Francia quelle di Charles Pigot, Camille Bellaigue, Hugues Imbert, Paul Landormy e Marc Delmas,¹ in ambito tedesco quelle di Paul Voss, Adolf Weissmann e di Julius Rabe,² in Italia quella di Guido M. Gatti,³ in Gran Bretagna quelle di D. C. Parker e di Martin Cooper⁴ –, ben poche monografie si impongono all'attenzione degli studiosi, come anche di coloro che vogliono approfondire in maniera dettagliata i loro interessi di appassionati.

A questi ultimi una prima segnalazione: per un approccio preliminare, sarà sicuramente molto utile e di facile reperibilità l'*Invito all'ascolto di Bi-*

¹ CHARLES PIGOT, *Bizet et son œuvre*, Paris, E. Dentu, 1886¹, Delagrave, 1911²; CAMILLE BELLAIGUE, *Georges Bizet, sa vie, son œuvre*, Paris, Delagrave, 1890; HUGUES IMBERT, *Georges Bizet*, Paris, Paul Ollendorff, 1899; PAUL LANDORMY, *Bizet*, Paris, Félix-Alcan, 1924; MARC DELMAS, *Georges Bizet*, Paris, Pierre Bossuet, 1930.

² PAUL VOSS, *Georges Bizet*, Leipzig, Philipp Reclam junior, s.d.; ADOLF WEISSMANN, *Bizet*, Berlin, Marquardt et Co, 1907; JULIUS RABE, *Georges Bizet*, Uppsala-Stockholm, Almqvist e Wiksells Förlag, 1925.

³ GUIDO M. GATTI, *Giorgio Bizet, «La riforma musicale»*, Torino, 1914.

⁴ DOUGLAS CHARLES PARKER, *Bizet*, London, K. Paul-Trench-Trubner, 1926¹ (London, Routledge and Kegan Palu Ltd., 1951); MARTIN COOPER, *Georges Bizet*, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1938.

zet,⁵ pubblicazione di alto livello divulgativo, con un'accurata cronologia e profilo biografico, cui fanno seguito la parte dedicata alla produzione musicale, il catalogo delle opere e la discografia essenziale, come del resto vuole l'inveterata tradizione della collana pubblicata dalla casa editrice Mursia.

Per quel che riguarda, invece, le monografie propriamente dette, i volumi di Rémy Stricker⁶ e di Hervé Lacombe,⁷ di recente pubblicazione, confermano vistosamente, più il primo meno il secondo, la differenza tra le monografie francesi, di stampo esclusivamente biografico,⁸ e le monografie di area anglofona – Mina Curtiss⁹ e Winton Dean¹⁰ – più attente a dare il giusto spazio al punto di vista critico e agli aspetti di stretta pertinenza musicologica: analisi motivico-tematica in relazione allo sviluppo drammatico, inquadramento sullo stato di tradizione di un'opera e valutazione delle edizioni disponibili in partitura... Di tutt'altro taglio, pertanto, il volume di Stricker presenta una biografia quasi romanzata – chiara in tal senso la tripartizione della vita di Bizet: Furori (*Fureurs*), Menzogne (*Mensonges*) e Dispiaceri (*Chagrins*) –, totalmente incentrata su *Carmen*: tutto è visto in funzione del capolavoro di Bizet dall'introduzione fino alla conclusione, una specie di resoconto sulla ricezione di *Carmen* attraverso la fortuna editoriale della versione di Ernest Guiraud (con i recitativi al posto delle parti recitate), le testimonianze dei celebri personaggi (Pëtr Il'ič Čajkovskij, Friedrich Nietzsche, Ludovic Halévy) che assisterono alle rappresentazioni successive alla prima (Opéra-Comique, 3 marzo 1875), le trascrizioni di altri compositori (Pablo de Sarasate e Ferruccio Busoni) e una carrellata sulle trasposizioni e rivisitazioni cinematografiche ad essa dedicate (Cecil B. De Mille, Ernst Lubitsch, Otto Preminger, Peter Brook, Carlos Saura e Francesco Rosi).¹¹

Più completa, invece, la monografia di Lacombe, che è la più dettagliata biografia oggi disponibile in commercio. La vita di Bizet viene qui presentata in tutte le sfaccettature che un'accurata e lunga indagine (quella scrupolosamente condotta da Lacombe in anni di ricerca) riesce a portare

⁵ GIORGIO CORAPI, *Invito all'ascolto di Georges Bizet*, Milano, Mursia, 1992.

⁶ RÉMY STRICKER, *Georges Bizet. 1838-1875*, Paris, Gallimard, 1999.

⁷ HERVÉ LACOMBE, *Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice*, Paris, Fayard, 2000.

⁸ Anche la monografia precedente di JEAN ROY si riduce ad una aneddotica biografia: *Bizet*, Paris, Seuil, 1983.

⁹ MINA CURTISS, *Bizet and his world*, Westport, New York, Knopf, 1958¹ (Greenwood, 1977²).

¹⁰ WINTON DEAN, *Bizet*, London, Dent, 1948 (nuova ed.: *Georges Bizet, his Life and Work*, London, Dent, 1975³); trad. it. di Anna Levi Bassan: *Bizet*, Torino, EDT, 1980.

¹¹ STRICKER, *Georges Bizet* cit., pp. 273-89.

alla luce: dalla genealogia della famiglia Bizet alla misteriosa morte¹² dell'autore di *Carmen*, dalla sua formazione presso il Conservatoire alla difficoltosa ascesa verso le luci della ribalta, non mancando di dipingere il mondo musicale parigino attraverso le istituzioni artistico-culturali¹³ e i personaggi che ne amministrarono la fortuna (Luigi Cherubini, Fromental Halévy, Charles Gounod,¹⁴ Jacques Offenbach, Gioachino Rossini, Léon Carvalho). Come già accennato, però, lo scrupolo documentario, le testimonianze dei contemporanei, i resoconti della critica all'indomani delle prime rappresentazioni delle opere di Bizet, gli scambi epistolari e l'aneddotica di vario genere occupano interamente le pagine del volume di Lacombe tralasciando gli aspetti analitici (c'è un solo esempio musicale in più di 850 pagine!) e un approfondimento adeguato sulla problematica tradizione che tanto ha inciso sulla fisionomia originaria di molte opere di Bizet: nessun cenno, ad esempio, su *Carmen* in relazione all'edizione critica di Fritz Oeser,¹⁵ il cui maldestro tentativo di ripristinare l'assetto *opéra-comique* infiammò pagine e pagine della monografia di Dean.¹⁶ Né propone un aggiornamento sull'attuale situazione alla luce dei nuovi ritrovamenti – a riguardo vanno segnalati i contributi di Lesley A. Wright, con particolare riferimento alla sua dissertazione di dottorato in cui, oltre a includere un *excursus* sugli autografi manoscritti di Bizet, si avanzano interessanti ipote-

¹² FRANZ HERMANN FRANKEN, *Die Krankheiten grosser Komponisten. III: Nicolò Paganini, Richard Wagner, Georges Bizet, Gustav Mahler, Max Reger, Wilhelmshaven, Noetzel 1986-1997.*

¹³ Lesley A. Wright esamina scorrettezze e influenze nelle giurie come fattori decisivi nelle competizioni musicali nella Francia di Napoleone III, soffermandosi in particolare sul *Prix de Rome* vinto da Bizet nel 1857: LESLEY A. WRIGHT, *Bias, Influence and Bizet's Prix de Rome*, «Nineteenth-Century Music», xv/3, 1992, pp. 215-28; in RUTH BERGES, *That Elusive Prix de Rome*, «The Music Review», lv/2, 1994, pp. 146-52 è possibile leggere una storia completa del concorso parigino, dalla sua inaugurazione nel 1666 al 1968, quando la competizione divenne discontinua.

¹⁴ Wright dedica un saggio molto interessante alle relazioni personali e stilistiche fra Gounod e Bizet: EAD., *Gounod and Bizet. A study in musical paternity*, «The Journal of Musicological Research», xiii/1-2, 1993, pp. 31-48. Più incentrato sulle connessioni biografiche fra i due compositori, il saggio di MICHEL POUPET, *Gounod et Bizet*, in *Cahiers Ivan Tourguénev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, 12, 1988, pp. 113-30.

¹⁵ GEORGES BIZET, *Carmen. Kritische Neuauflage nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative. Mit Vorlagenbericht*, a cura di Fritz Oeser, Kassel, Alkor, 1964.

¹⁶ I toni si inaspriscono nel suo articolo: WINTON DEAN, *The corruption of «Carmen». The Peril of Pseudo-musicology*, «Musical Newsletters», iv, 1973, pp. 7-12. Meno intransigente rispetto a quella di Dean, la recensione di Maurits Sillem («Musikforschung», xx/2, 1967, pp. 227-9) minimizza gli errori di Oeser, in consedrazione della problematicità della partitura di *Carmen*.

si sulla possibile collocazione di altri manoscritti¹⁷ – e della più recente, e finalmente corretta, edizione critica del compianto Robert Didion.¹⁸

In definitiva, dovendo consigliare una monografia su Bizet, reperibilità, costo, snellezza e completezza nella trattazione – i dodici capitoli che compongono il volume si dividono equamente fra sezione biografica e sezione dedicata alla produzione musicale (con analisi e critica) – fanno pendere l'ago della bilancia dalla parte di Winton Dean; nonostante tutto, però, la monografia di Lacombe, in virtù dei pregi innegabilmente presenti, rimane un punto saldo nel panorama editoriale su Bizet: in attesa di un catalogo sistematico – in corso di pubblicazione a cura di Hugh Macdonald¹⁹ – Lacombe propone in appendice un catalogo delle opere di Bizet aggiornato agli ultimi ritrovamenti, il quale, con la sola esclusione dei progetti da Bizet non portati a termine e di cui non resta alcuna traccia, va a completare e a correggere gli elenchi delle opere proposti nei volumi di Curtiss e Dean.

Per chi volesse contestualizzare la figura di Bizet nel quadro più ampio del teatro musicale nella Francia dell'Ottocento, sono assolutamente imprescindibili i volumi di storiografia musicale di Thomas J. Walsh,²⁰ Fabrizio Della Seta,²¹ Anselm Gerhard.²² Inoltre, la dissertazione di dottorato di Elinor Olin²³ esamina la produzione operistica francese più significativa, nel periodo che va dal 1871 al 1913, mentre, più specificamente, Hervé Lacombe²⁴ e, di recente, anche Sergio Viglino²⁵ hanno indagato sulla ricezione dell'opera di Bizet in Italia.

¹⁷ LESLEY A. WRIGHT, *A New Source for «Carmen»*, «Nineteenth-Century Music», II/1, 1978, pp. 61-71; EAD., *Bizet Before Carmen*, Ph.D., University of Princeton, 1981. Di recente la studiosa ha curato l'importante *Georges Bizet, «Carmen» dossier de presse parisienne (1875)*, Weinsberg, Lucie Galland, 2001.

¹⁸ GEORGES BIZET, *Carmen. Opéra-comique en quatre actes*, a cura di Robert Didion, Mainz, London, Madrid, New York-Paris-Tokyo-Toronto, Schott, 1998.

¹⁹ Sua anche la voce «Bizet, Georges (Alexandre-César-Léopold)», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London-New York, Macmillan, 2001², 29 voll., III, pp. 641-56.

²⁰ THOMAS J. WALSH, *Second Empire Opera. The Théâtre-Lyrique, Paris 1851-1870*, London-New York, John Calder-Riverrun Press, 1981.

²¹ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 («Storia della musica, 9»), a cura della Società Italiana di Musicologia).

²² ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992; trad. ingl. di Mary Whittall: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

²³ ELINOR OLIN, *Le ton et la parole. Melodrama in France, 1871-1913*, Ph.D., Northwestern University, 1991.

²⁴ HERVÉ LACOMBE, *La réception de l'œuvre dramatique de Bizet en Italie*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie-Méditerranée», 1996/1, pp. 100-5.

²⁵ SERGIO VIGLINO, *La fortuna italiana della «Carmen» di Bizet (1879-1900)*, Torino, De Sono/EDT, 2004.



Copertina dello spartito. Oltre che traduttore (tra gli altri libretti, di *Le Domino noir*, *Euryanthe*, *Zampa*, *Samson et Dalila*, *Lakmé*, e di Wagner: *Tetralogia*, *Tristano*, *Maestri cantori*, *Parsifal*), Angelo Zanardini (1820-1893) fu anche librettista in proprio e compositore.

A tutt'oggi non esiste una pubblicazione valida dell'epistolario di Bizet. L'unica in commercio, *Georges Bizet. Lettres (1850-1875)*,²⁶ è un coacervo di errori, sviste e tagli inconsapevoli. Il *corpus* di lettere a cura di Claude Glayman si divide in cinque gruppi: i primi quattro – da Roma ai genitori (1857-60), al suo allievo Edmond Galabert (1865-72), a Paul Lacombe (1867-74), alla moglie durante il periodo della Comune (1871) – sono stati ripresi tali e quali da pubblicazioni a cavallo tra Ottocento e Novecento,²⁷ che, perlopiù in forma di estratti, presentano lacune e tagli non segnalati; l'ultimo gruppo di lettere è invece una miscellanea, conosciuta anche col nome di collezione Nydahl (Stoccolma), che Glayman presenta come inedita poiché conterrebbe centouno lettere mai edite.²⁸ In realtà l'intera collezione Nydahl era stata già pubblicata a cura di Lesley A. Wright.²⁹ Ai lettori accaniti di scambi epistolari non resta dunque che armarsi della proverbiale pazienza del 'topo di biblioteca' e andare alla ricerca dei singoli gruppi di lettere pubblicati in articoli di riviste musicologiche o raccolti in pubblicazioni molto settoriali.³⁰

Per quel che riguarda la letteratura su *Les pêcheurs de perles*, la critica musicologica si muove in due direzioni principali: 1. la complessa stratificazione di varianti in seguito alla prima rappresentazione (Théâtre Lyrique, 30 settembre 1863); 2. l'inquadramento dell'opera in relazione al fenomeno dell'esotismo in musica. Contrariamente a quanto vorrebbe uno 'storico' luogo comune della musicologia, che accusa gli studiosi francesi di una certa distrazione o noncuranza nei confronti della musicologia sistematica, le recenti pubblicazioni sulla delicata questione filologica dei *Pêcheurs di-*

²⁶ GEORGES BIZET, *Lettres (1850-1875)*, a cura di Claude Glayman, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

²⁷ HUGUES IMBERT, *Lettres inédites de Georges Bizet*, in *Portraits et études: Cesar Franck, C. M. Widor, Edouard Colonne, Jules Garcin, Charles Lamoureux, Faust par Robert Schumann Requiem de Brahms*, a cura di Hugues Imbert, Paris, Fischbacher, 1894; GEORGES BIZET, *Lettres à un ami 1865-1872*, a cura di Edmond Galabert, Paris, Calmann-Lévy, 1909; *Lettres de Georges Bizet: impressions de Rome (1857-1860). La Commune (1871)*, a cura di Louis Ganderax, Calmann-Lévy, 1907.

²⁸ Cfr. la recensione di WINTON DEAN («Music & Letters», LXXII/1, 1991, pp. 125-6).

²⁹ GEORGES BIZET, *Letters in the Nydahl Collection*, a cura di Lesley A. Wright, Stockholm, Kungliga Musikaliska Akademien, 1988.

³⁰ EDMOND GALABERT, *Georges Bizet. Souvenirs et correspondances*, Paris, Calmann-Lévy, 1877; MINA CURTISS, *Unpublished Letters by G. Bizet*, «The Musical Quarterly», XXXVI/3, 1950, pp. 375-409; ALBERTO BASSO, *La collezione di autografi musicali della RAI di Torino*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», III/5, 1969, pp. 942-49 (contiene una lettera autografa di Bizet); MICHEL POUPET, *À propos de la mort de Bizet: une lettre inédite de Célestine Galli-Marié*, «Revue de Musicologie», LXIII/1, 1977, p. 52; CHRISTOPH SCHWANDT, *Georges Bizet. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1991.

mostrano che in Francia qualcosa sta cambiando. Sarà che l'introduzione della moneta unica ha scosso i nostri cugini d'oltralpe dal loro torpore sciovinista, sarà piuttosto che le leggi di un mercato operistico sempre più interessato al teatro musicale francese hanno avuto la meglio sul biografismo imperante in Francia, fatto sta che alla 'mosca bianca' Michel Poupet, da tempo l'unico studioso francese ad indagare sulla tradizione dei *Pêcheurs*,³¹ si è presto affiancato anche Hervé Lacombe con risultati davvero eccellenti, arrivando a superare i suoi predecessori.³² *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, recentemente tradotto in inglese,³³ ha raccolto una messe di premi e riconoscimenti notevoli (Prix Bernier de l'Académie des Beaux-Arts 1997, Prix des Muses 1998-Prix Spécial du Jury, Prix «Eugène Carrière» de l'Académie Française 1998). A scapito del tono generico del titolo, il volume di Lacombe vede al centro della sua trattazione i *Pêcheurs*, qui assunti come esempio paradigmatico per una esplorazione più ampia nel mondo operistico francese del XIX secolo, passando così dalla genesi di tante altre opere liriche ad un quadro completo dei tratti stilistici e delle estetiche degli operisti francesi presi in considerazione. Infine, le sette appendici a chiusura del libro, tutte dedicate ai *Pêcheurs*, rendono atto del rigore scientifico che sta a monte delle ricerche di Lacombe: a tratti sembra di leggere un abbozzo dell'ancora inesistente edizione critica, con tanto di *recensio*, apparato critico musicale e testuale.

L'altro indirizzo di ricerca sui *Pêcheurs* si innesta in un campo di studi che riguarda un po' tutto l'Ottocento musicale (con ampi sconfinamenti anche nel secolo successivo) ed in particolare la produzione operistica francese. Si tratta, come già detto, del fenomeno dell'esotismo musicale, argomento sul quale è possibile consultare un buon numero di pubblicazioni, tutte, ad ec-

³¹ MICHEL POUPET, *Les infidélités posthumes de partitions lyriques de Georges Bizet. «Les Pêcheurs de perles»*, «Revue de Musicologie», 1/2, 1965, pp. 170-200; *Comptes rendus/Musique: «Les Pêcheurs de perles»*, «Revue de Musicologie», LXII/2, 1976, pp. 343-9; *Quelques éclaircissements sur les différentes versions de l'opéra de Bizet «Les Pêcheurs de perles»*, Paris, Braun, 1976; *Le rétablissement de la partition originale des «Les Pêcheurs de perles» de G. Bizet*, Paris, Choudens, 1976, parzialmente confluito ne *Le rétablissement de la partition originale (1863)*, in *Georges Bizet, «Les Pêcheurs de perles»*, «L'Avant-Scène Opéra», 124, 1989, pp. 16-9.

³² A cominciare da *Georges Bizet, «Les pêcheurs de perles». Dossier de presse parisienne (1863)*, che Hervé Lacombe ha curato nel 1996 (Heilbronn, Galland). Oltre a Poupet va ricordata anche LESLEY A. WRIGHT, «*Les Pêcheurs de perles*». *Before the première*, «*Studies in Music*», 20, 1986, pp. 27-45.

³³ HERVÉ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997; trad. ingl. di Edward Schneider: *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2001.

cezione del saggio di Helmut Christian Wolff³⁴ che si concentra sul caso specifico di *Djamileh* (Opéra-Comique, 22 maggio 1872), con ampi riferimenti ai *Pêcheurs*.³⁵ Di particolare interesse per l'analisi sull'incidenza dell'esotismo in Bizet è il saggio di Michele Girardi,³⁶ in cui i *Pêcheurs* occupano una posizione di rilievo inseriti all'interno del quadro più ampio di una trattazione che inizia da Félicien David per arrivare fino a Olivier Messiaen. Se poi si vuole accogliere l'istanza onnicomprensiva del concetto di esotismo arrivando ad inglobare anche il fenomeno dell'ispanismo, allora il panorama delle pubblicazioni si amplia notevolmente. James Parakilas³⁷ nel suo saggio pubblicato a puntate su «The Opera Quarterly» sembra effettivamente cogliere questa istanza forse in considerazione del fatto che in Francia la vicinanza geografica della Spagna non è mai stata percepita come tale – a causa più della lontananza culturale della penisola iberica che delle reali limitazioni nei collegamenti fra i due paesi separati dal confine naturale dei Pirenei. Oggetto di questo, e di tanti altri studi, è ovviamente il capolavoro di Bizet, *Carmen*.

Come facilmente si può immaginare, la saggistica specifica sull'ultima opera di Bizet è a dir poco sterminata (si ha quasi voglia di urlare «Ancora una volta *Carmen!*»³⁸), arrivando a sviscerare ogni possibile campo di indagine. Nata con una polemica ad opera del compositore Raoul Laparra,³⁹ la questione sulla messa in musica della Spagna romanzata di Prosper Mérimée, con annesse le problematiche relative alla realizzazione del colore locale spagnolo e all'indagine sul realismo musicale, ha interessato numerosi

³⁴ HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, a cura di Heinz Becker, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 371-85.

³⁵ HELMUT SCHMIDT-GARRE, *Exotismus in der Musik*, «Neue Zeitschrift für Musik», CXXIX/1, 1968, pp. 27-33; RALPH P. LOCKE, *Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater*, «The Opera Quarterly», x/1, 1993, pp. 48-64; JEAN-PIERRE BARTOLL, *L'Orientalisme dans la musique française du XIX^{ème} siècle. La punctuation, la second augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques*, «Revue Belge de Musicologie», LI, 1997, pp. 137-70; KAREN HENSON, *Of Men, Women and Others: Exotic Opera in Late Nineteenth-century France*, Ph.Diss., Christ Church, University of Oxford, 1999; HERVÉ LACOMBE, *The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862*, «Cambridge Opera Journal», XI/2, 1999, pp. 135-58.

³⁶ MICHELE GIRARDI, *Esotismo e realismo nell'opera lirica francese del Romanticismo*, in «Teatro Regio – Città di Parma. Stagione lirica 1986-1987», n. 18, 1986, pp. 105-45.

³⁷ JAMES PARAKILAS, *The Soldier and the Exotic. Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter*, «The Opera Quarterly», x/1-2, 1994, pp. 33-56, 43-69 rispettivamente.

³⁸ KARIN REITTER, *Und noch einmal Carmen. Marginalien zu einem Mythos*, «Österreichische Musikzeitschrift», XLVII/5, 1992, pp. 258-67.

³⁹ RAOUL LAPARRA, *Bizet et l'Espagne*, Paris, Delagrave, 1935.

studiosi, in particolare: Rudolph Angermüller,⁴⁰ Carl Dahlhaus,⁴¹ Theodore Beardsley,⁴² Max Peter Baumann.⁴³

Un altro campo di indagine è legato alla ricezione dell'opera attraverso le testimonianze di personaggi appartenuti al panorama culturale europeo *fin de siècle* (nutrita la serie di studi sul ruolo che ebbe *Carmen* nell'allontanamento di Nietzsche da Wagner⁴⁴) e attraverso i film che hanno sancito il mito della protagonista femminile dell'opera. Su quest'ultimo aspetto il miglior testo di riferimento è senza dubbio quello di Susan McClary⁴⁵ che dedica un intero capitolo alla filmografia su *Carmen*. Il resto del libro, che viene introdotto da un saggio di Peter Robinson sul romanzo di Mérimée, offre una carrellata, non sempre corretta – pur riconoscendo i propri debiti nei confronti delle importanti monografie di Curtiss e Dean, entra più volte in contraddizione con i dati riportati da Dean – ma spesso ricca di idee molto fertili,⁴⁶ sulla genesi dell'opera e sul linguaggio musicale di Bizet. Tuttavia, il vero punto di forza del volume della studiosa americana, attiva nel settore dei *gender studies*,⁴⁷ è rappresentato dal terzo capitolo: una lettura politica

⁴⁰ RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Zigeuner und Zigeunerisches in der Oper des 19. Jahrhunderts*, in *Die 'Couleur locale'* cit., pp. 131-59.

⁴¹ CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, R. Piper & Co. Verlag, ©1982; trad. it. di Susanna Gozzi (revis. di Lorenzo Bianconi): *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino, 1987.

⁴² THEODORE BEARDSLEY, *The Spanish Musical Sources of Bizet's «Carmen»*, «Inter-American Music Review», x/2, 1989, pp. 143-6.

⁴³ MAX PETER BAUMANN, *The Reflection of the Roma in European Art Music*, «Journal of the International Institute for Traditional Music», xxxviii/1, 1996, pp. 95-138.

⁴⁴ FREDERICK R. LOVE, *Nietzsche, Music and Madness*, «Music & Letters», LX/2, 1979, pp. 186-203; FRITZ RECKOW, «*Cette musique est méchante, rusée, fataliste!*» *Un défi lancé à l'exégèse de «Carmen» de Bizet*, in *Les écrivains français et l'opéra*, Köln, DME, 1986, pp. 197-214; GÜNTHER METZ, «*Il faut méditerraniser la musique*». *Zu Bizets «Carmen»*, in *Musica – Scientia et Ars. Eine Festgabe für Peter Förtig zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main, Lang, 1995, pp. 125-41; STEVE SWEENEY TURNER, *Pulp Philosophy. Nietzsche and the Transvaluation of the Popular*, in *Critical Musicology. A Transdisciplinary Online Journal*, 1997: <http://www.leeds.ac.uk/music/Info/CMJ/Articles/1997/04/01.html>; GIOVANNI GUANTI, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano, La Nuova Italia, 1999.

⁴⁵ SUSAN MCCLARY, *Georges Bizet. «Carmen»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 («Cambridge Opera Handbooks»).

⁴⁶ Il parallelismo dei timpani del motivo di Carmen con il motivo di Samiel (*Der Freischütz* di Carl Maria von Weber) conferma la connotazione diabolica della *femme fatale* bizetiana, lettura del resto già esposta in HELMUT SCHMIDT-GARRE, *Der Teufel in der Musik*, «Neue Zeitschrift für Musik», 1/3, 1975, pp. 174-83.

⁴⁷ SUSAN MCCLARY, *Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism*, «Perspectives of New Music», xxxii/1, 1994, pp. 68-85; *Structures of Identity and Difference in Bizet's «Carmen»*, in *The Work of Opera. Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, a cura di Richard Dellamora e Daniel Fischlin, New York, Columbia, 1997, pp. 115-29; qui

dell'incidenza del colonialismo sul fenomeno sociale della prostituzione, sulla Parigi *bohémienne* e sul ruolo della donna.

Dal massiccio dispendio di energie profuso dagli studiosi su *Carmen*, e dal parallelo deficit che in un'inevitabile logica di contro-bilanciamento va a colpire alcuni settori della produzione musicale di Bizet – pochi infatti gli studi sulle altre opere liriche⁴⁸ o sulla musica sinfonica⁴⁹ o sul *Te Deum*⁵⁰ – si può avere l'impressione che un'eccessiva attenzione alle esigenze di mercato, a lungo andare, possa arrivare a minare l'attendibilità della critica musicologica. E se non dovessero bastare i moniti che da tempo ci vengono dalla situazione degli atenei americani, spesso in balia di standard produttivi e di canoni di appetibilità commerciale ai confini dell'imprenditoria, a volte anche a scapito della qualità, rimane sempre un dubbio a suggello di tale impressione: che c'entra Elvis Presley con *Carmen*?⁵¹

il diatonismo viene visto come il simbolo della dominazione maschile sulle donne, mentre il cromatismo di *Carmen* corrisponde al potere seduttivo femminile.

⁴⁸ WINTON DEAN, *Bizet's «Ivan IV»*, in *Fanfare for Ernest Newman*, a cura di Herbert Van Thal, London, Baker, 1955, pp. 58-85; WOLFF, *Der Orient* cit. (su *Djamileh*).

⁴⁹ RALPH P. LOCKE, *The French Symphony: David, Gounod and Bizet to Saint-Saëns, Franck and Their Followers*, in *The Nineteenth-Century Symphony*, a cura di D. Kern Holoman, New York, Schirmer, 1997, pp. 163-94.

⁵⁰ JOSEF WEILAND, *Untergetaucht im Reich des Vergessens. Das «Te Deum» von Georges Bizet*, «Neue Zeitschrift für Musik», CXLIX/10, 1988, pp. 3-7.

⁵¹ CHRISTOPHER NEWTON, *Modern Pop Currency in Contemporary American Opera. A Case Study of Elvis in Vancouver's Production of «Carmen»*, 1986, in *Opera and the Golden West. The Past, Present and Future of Opera in the U.S.A.*, a cura di John L. DeGaetani, Rutherford, Fairleigh Dickinson University, 1994, pp. 265-79.

Online

a cura di Roberto Campanella

I *Pescatori* nella rete

Tra i geni assoluti della musica d'ogni tempo va certamente annoverato Georges Bizet, un compositore divenuto 'popolare' nel mondo soprattutto grazie a *Carmen*, quel capolavoro irresistibile, che sa toccare il cuore d'ogni spettatore, quale che sia il suo bagaglio culturale. Infatti, come tutti i grandi 'classici' parla un linguaggio originale e, nel contempo, universale, che trascende il realismo della vicenda e fa dimenticare la straordinaria padronanza della tecnica compositiva, cui l'autore era arrivato sia per le sue eccezionali attitudini sia per la perfetta assimilazione della migliore tradizione musicale francese ed europea.

Genio precoce e 'maledetto', Bizet – com'è noto – fu stroncato poco meno che trentasettenne da una crisi cardiaca, appena tre mesi dopo l'apparizione della sua *Carmen* sulla scena dell'Opéra-Comique, peraltro fraintesa e osteggiata dal pubblico, scandalizzato per la scabrosa vicenda. Durante la sua breve esistenza non fu praticamente mai premiato dal successo, almeno in teatro, né riuscì ad entrare a pieno titolo nel mondo accademico, a differenza del contemporaneo Massenet che, oltre ad essere un operista affermato, tenne per molti anni la cattedra di composizione al conservatorio di Parigi. Ma, come si sa, i veri innovatori spesso si trovano su posizioni troppo avanzate per essere compresi dai benpensanti: e questo fu il caso di Bizet e del suo capolavoro che, per una delle solite beffe del destino, fu tacciato al suo esordio addirittura di wagnerismo – con buona pace di Nietzsche, che di lì a poco ne avrebbe fatto il simbolo d'un arte solare e mediterranea da contrapporre a quella dell'autore del *Parsifal*.

Neanche le altre opere ebbero particolare fortuna: gli stessi *Pêcheurs de perles*, nonostante la suadente dolcezza delle melodie, la prorompente espressività delle pagine corali, la brillantezza dell'orchestrazione, furono accolti piuttosto freddamente, con la sola eccezione, a dire il vero, d'uno spettatore di qualche rilievo: Hector Berlioz, che nel venticinquenne Bizet – fino ad allora apprezzato, su segnalazione dello stesso Liszt, quasi solo per il suo raro

talento di pianista-lettore a prima vista – riconobbe un compositore di razza. Il destino di quest'opera sarebbe stato, anche in futuro, piuttosto travagliato per via dei rimaneggiamenti inferti al finale, alla ricerca di un più sicuro effetto (contrariamente alle intenzioni dell'autore, che l'aveva, invece, concepito quasi come una dolce dissolvenza), cui si aggiunse l'abuso di 'mezze voci', 'falsettoni' e 'corone' varie da parte di tenori dal dubbio gusto, che conferirono alla parte loro affidata un tono stucchevole. A ciò si aggiunga che questo lavoro, dopo la prima rappresentazione (1863), fu per lungo tempo bandito dalle galliche scene, ottenendo semmai un certo successo in Italia – *Nemo propheta in Patria*: e non poteva non essere così per lo sfortunato compositore francese.¹ Verrebbe da pensare che lo sciagurato bagno nelle gelide acque della Senna, al quale, sebbene da tempo malato, non volle rinunciare quel 29 maggio 1875, e che avrebbe scatenato la tremenda crisi d'artrite reumatica e il successivo fatale attacco di *angina pectoris*, sia stato inconsciamente l'estremo atto di sfida e di rifiuto, rivolto al mondo da un grande incompreso, pochi mesi dopo l'insuccesso dell'ultima sua opera, *Carmen*, alla cui partitura (a lungo puntigliosamente ritoccata) s'era dedicato anima e corpo.

L'indifferenza o la saccente sottovalutazione dei suoi meriti, che il compositore dovette subire in vita (simile in questo ad un altro grande musicista del suo tempo: Musorgskij, come il francese prematuramente scomparso) non lo abbandonarono neanche dopo la morte: molti decenni furono necessari, ad esempio, perché la sua opera maggiore fosse proposta in una versione più rispettosa degli intendimenti del Maestro (e il nome...alla mente), che, pur non scartando l'ipotesi di musicare i recitativi, l'aveva concepita come *opéra-comique* (e il nome dell'autore del *Boris* torna ancora alla mente); per non parlare di certe sguaiataggini veristiche, che alterarono in molte esecuzioni l'essenza più pura del dramma (un grande 'classico', si diceva poc'anzi) o di alcune infelici espressioni, anche dal punto di vista ritmico, presenti nella traduzione italiana del libretto, che, tuttavia, si impose così a lungo sulla versione originale. Un'opera, dunque, che, a prescindere dall'enorme popolarità che seppe conquistarsi abbastanza rapidamente, subì non pochi fraintendimenti, analogamente a quanto avvenne per *Les pêcheurs de perles*, com'è stato già ricordato. Ma il 'caso Bizet' è ancora lungi dal trovare una soluzione: troppe gemme preziose restano da riscoprire e valorizzare adeguatamente. Due composizioni fra tutte: l'incantevole operina *Djamileh*, che si meritò l'apprezzamento di Strauss e di Mahler (che ne curò la prima viennese), e la suite *Jeux d'enfants* – nella versione per pianoforte a quattro

¹ Si veda il saggio di Riccardo Pecci, in questo volume (pp. 97-128).

mani e in quella per orchestra, più breve, ma di grande fascino timbrico – in cui si coglie un Bizet pieno di *verve* e originalità, già tutto proiettato verso il futuro, sia nel ritmo che nell'armonia.

Del resto, anche un lavoro come la *suite* orchestrale dalle musiche di scena per l'*Arlésienne* di Daudet, tra le sue poche composizioni da teatro che conobbe, sin dalla prima esecuzione, il favore del pubblico, si ascolta abbastanza raramente nelle sale da concerto, nonostante la raffinatezza lungimirante dell'armonia e dell'orchestrazione (chi non rimane incantato, ad esempio, dal sassofono nel *Menuet?*), e la felice caratterizzazione ritmica e melodica delle varie *pièces*, che non scadono mai nel colore locale.

A tanto valore non corrisponde purtroppo una posizione di adeguato rilievo nel firmamento musicale: per molti, troppi, il nome di Bizet coincide ancora oggi quasi esclusivamente con l'autore di *Carmen*, e perde quella connotazione di musicista 'a tutto tondo' che sola ne permette una piena comprensione poetica, in una visione complessiva del percorso creativo, in cui «tout se tient».

Il *web*, come spesso accade, rispecchia in modo abbastanza fedele la «realtà effettuale», cosicché alle innumerevoli pagine (spesso alquanto insignificanti) costruite intorno al nome di *Carmen* corrisponde ben poco, dal punto di vista sia quantitativo che qualitativo, sulla vita e la produzione complessiva dell'autore o su singole sue opere, anche perché non esiste un vero e proprio sito ufficiale, come invece accade per musicisti decisamente minori; il che la dice lunga sull'attualità del 'caso Bizet'. Il solo sito che sembra recepire l'esigenza di rendere giustizia al compositore, che – come si afferma nella pagina iniziale – resta ancora nell'ombra e con molte opere non ancora pubblicate, nonostante la fama universale di *Carmen*, è quello dell'associazione francese *Les amis de Bizet*,² che vanta tra i fondatori Jean Lacouture (l'attuale presidente), il musicologo Hervé Lacombe (vicepresidente), autore di una recentissima monografia sull'autore, e artisti del calibro di Teresa Berganza, Alfred Brendel, Henri Dutilleux, e Léon Heischer. Abbastanza interessante la sezione dedicata alla mostra organizzata dall'Association Patrimoine & Urbaniste, con il concorso delle città di La Celle St. Cloud e di Bougival, che ha avuto luogo dal 28 aprile al 7 giugno 2001, nella villa di Pauline Viardot a Bougival.³ Dopo l'illustrazione degli scopi di questa manifestazione e scarse informazioni generali, seguono: una breve bibliografia sulla 'divina' Pauline e sull'autore; la descrizione di Villa Viardot e del salotto culturale che vi

² <http://baillet.vincent.free.fr/amis.html>.

³ http://baillet.vincent.free.fr/expo/expo_0.html.



1



2

1-2. *Les pêcheurs de perles* a Venezia (Teatro La Fenice, 1946); regia di Augusto Cardì. Cantavano Lyana Grani (Léila), Giuseppe Di Stefano (Nadir), Giuseppe Valdengo (Zurga), Eraldo Coda (Nourabad).



3

FOTO MICHELE CROGERA



4

3. *Les pêcheurs de perles* a Venezia (Teatro La Fenice, 1946); regia di Augusto Cardì.
4. Pier Luigi Pizzi, modellino per *Les pêcheurs de perles* (Venezia, La Fenice al Malibran, 2004).

si riuniva; alcune pagine rispettivamente dedicate alla memoria, ma sarebbe meglio dire all'ingiusta indifferenza che circonda il compositore nella stessa regione di Bougival, alla sfortunata prima di *Carmen*, agli interpreti (pagina, peraltro, ancora in costruzione) e alle rappresentazioni del capolavoro di Bizet nel mondo. Altre sezioni forniscono il programma degli appuntamenti (conferenze, film,⁴ concerti e spettacoli⁵) collegati alla mostra, tra cui spicca la rappresentazione dell'operetta *Le Docteur Miracle*.

Tra le biografie l'unica d'un certo respiro si trova all'interno della rivista virtuale francofona *Res Musica*, a firma di Xavier Minnaert:⁶ si tratta di una sintesi abbastanza ampia ed articolata, che mette a fuoco vari aspetti dell'esperienza umana ed artistica del compositore, tentando anche l'analisi critica di qualche opera. Resta comunque una trattazione non sempre costruita con il dovuto equilibrio tra le parti e, in generale, inadeguata a tratteggiare un ritratto esauriente. Più succinte e incomplete le biografie contenute in altri portali e siti (prevalentemente in francese): quella offerta da *Yahoo!*,⁷ forse eccessivamente trionfalistica, cita, in particolare, il nietzscheano *Caso Wagner*; *France Diplomatie*,⁸ propone, oltre ad uno scarno profilo, il catalogo delle opere (distinte per livello d'importanza), una breve discografia e una stringatissima bibliografia; il dizionario multilingue *Karadar*, sempre estremamente conciso a livello biografico, ha il merito di soffermarsi sull'opera cameristica (segnatamente la già ricordata suite *Jeux d'enfants* per pianoforte a quattro mani)⁹ e di presentare una breve galleria fotografica,¹⁰ oltre all'elenco delle opere teatrali con indicazione di luogo, data e *cast* della prima, fornendo per le più importanti (tra cui *Les pêcheurs de perles*) anche il libretto;¹¹ *L'Encyclopédie de l'Agora*, infine, dedica una breve analisi alla giovanile Sinfonia in Do, mettendone in giusto rilievo gli aspetti che ne fanno ben più di un lavoro meramente scolastico. Merita d'essere citata anche una concisa biografia in italiano, all'interno della rivista virtuale *Concertoggi*¹² che, a differenza di tante altre, dedica qualche parola al 'caso Bizet' «veramente bizzarro, o meglio paradossale». Degno di segnalazione anche un sito anglofono specializzato nel genere liederistico, che contiene un elenco del-

⁴ http://baillet.vincent.free.fr/colloque/colloque_0.html.

⁵ http://baillet.vincent.free.fr/spectacles/spectacles_0.html.

⁶ http://www.resmusica.com/aff_article.php3?art=500.

⁷ http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/sy/sy_595_p0.html.

⁸ http://www.france.diplomatie.fr/culture/galerie_composit/bizet.html#oeuvre.

⁹ <http://www.karadar.com/Dizionario/bizet.html#opere>.

¹⁰ <http://www.karadar.com/PhotoGallery/bizet.html>.

¹¹ <http://www.karadar.com/Operas/bizet.html>.

¹² <http://www.concertoggi.it/compositori/bizet.htm>.

le composizioni riferibili a questo genere musicale, di cui si fornisce in molti casi il testo.¹³

Per trovare una bibliografia abbastanza estesa, relativa a pubblicazioni piuttosto recenti, si vada al sito francese *Musicologie.org*, che offre anche una delle tante elementari biografie (arricchita però da qualche interessante foto). Indicazioni di testi risalenti un po' più indietro nel tempo sono contenute nel sito dell'*Association pour la connaissance et la diffusion des musiques écrites françaises*.¹⁴

Una discografia accettabile si può consultare all'interno di *Operone.de*,¹⁵ che oltre ad una dignitosa biografia e ad una cronologia (in tedesco), fornisce l'elenco delle opere teatrali corredato, per ognuna di esse, da informazioni relative a: genere, librettista, autore della fonte letteraria, luogo e data della prima.

Documenti iconografici e lettere vengono offerti dal *server* della Bibliothèque Nationale de France: i primi comprendono cinque ritratti del Maestro, una sua caricatura e il monumento custodito all'interno dell'Opéra-comique, oltre alla casa di Bougival e a un acquarello di Prosper Mérimée contenente una scena di *Carmen*;¹⁶ le lettere, raccolte all'interno di un volume di Hugues Imbert, sono indirizzate agli amici Paul Lacombe¹⁷ e Ernest Guiraud.¹⁸ Altre lettere, questa volta inviate a Bizet da un amico insigne come Charles Gounod, si possono reperire nel sontuoso sito ufficiale a quest'ultimo dedicato.

Quanto alle pagine che hanno per argomento specifico *Les pêcheurs de perles*, il portale francese *Lycos*, ad integrazione di una scialba biografia del Maestro, ne offre una sintesi, che fa da *pendant* a quella di *Carmen*,¹⁹ mentre il sito dedicato agli scambi culturali tra Sri Lanka e Francia, in riferimento ad una rappresentazione in versione originale all'Opéra di Marsiglia (27 aprile-6 marzo 2001), propone una piccola nota filologica, corredata da qualche preziosa immagine e seguita da una breve bibliografia.²⁰ Altri due siti, quello francese della *Chorale Accord* di Massy²¹ e quello italiano della rivista *Del Teatro*, che permette la consultazione *online* del benemerito *Di-*

¹³ <http://209.16.199.17/lieder/b/bizet.html>.

¹⁴ <http://www.mef-asso.freesurf.fr/bizetgeo.biblio.htm#b>.

¹⁵ <http://www.operone.de/komponist/bizet.html>.

¹⁶ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720229>.

¹⁷ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=N073812>.

¹⁸ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=N073812>.

¹⁹ <http://membres.lycos.fr/andros/b/bizet.htm>.

²⁰ <http://www.chez.com/suriyakantha/Musique.htm>.

²¹ <http://accord.massy.free.fr/pecheurs.htm>.



Pier Luigi Pizzi, bozzetto per *Les pêcheurs de perles* (Venezia, La Fenice al Malibran, 2004).

zionario dell'Opera (Baldini & Castoldi),²² propongono, dopo una più o meno breve sintesi, un'elementare analisi drammaturgico-musicale. Tra le pagine commerciali di *alapage.com* si trovano, invece, numerosi frammenti musicali tratti dall'edizione EMI del 2002, i cui interpreti principali sono Barbara Hendricks, John Aler e Gino Quilico, sotto la direzione di Michel Placson. Un ulteriore ascolto è possibile accedendo ad una pagina del portale *Yahoo! GeoCities*, che offre, una volta tanto integralmente, la celeberrima aria di Nadir «Je crois entendre encore» nell'interpretazione 'storica' di Nicolai Gedda.

Chiudiamo con una curiosità: un *puzzle* con la caricatura di Bizet, che è possibile costruire all'interno del sito *Métronimo*.²³ Buon divertimento!

Ed ora dal mare di Ceylon agli abissi informatici!

²² http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1401.

²³ <http://www.metronimo.com/fr/puzzle/bizet4.htm>.

Georges Bizet

a cura di Mirko Schipilliti

Esistono due tipi di genio: quello naturale e quello razionale. Ammiro moltissimo il secondo, ma non posso nascondere che sono soprattutto attratto dal primo.

GEORGES BIZET

- 1838 Registrato col nome di Alexandre-César-Léopold alla nascita e negli atti d'iscrizione al Conservatorio di Parigi, Georges Bizet (così battezzato il 16 marzo 1840) nasce il 28 ottobre a Parigi, figlio di Adolphe-Armand (1810-1886), parrucchiere, acconciatore, compositore dilettante e insegnante di canto; sua madre Aimée-Marie Delsarte (1815-1861) proviene da una famiglia di musicisti, è valente pianista e sorella di François-Alexandre-Nicolas-Chéri Delsarte, noto docente di canto (fra i suoi allievi alcune celebri voci dell'epoca).
- 1842 Crescendo in un ambiente fortemente legato alla musica, a otto anni il padre gli impartirà i primi rudimenti di pianoforte e armonia, scoprendo un precoce talento musicale.
- 1848 Grazie all'intermediazione dello zio, a nove anni è ammesso come uditore, poi come effettivo, al Conservatorio di Parigi (direttore è Daniel Auber, «ricco di talento ma non di idee», scriverà Bizet), e studia pianoforte nella classe di Antoine-François Marmontel. Studia privatamente contrappunto e fuga con Pier-Joseph Zimmermann, allievo di Cherubini, a casa del quale conosce Charles Gounod, con cui Bizet stringe presto amicizia, e per cui nutrirà immensa stima, rimanendo sempre suo fedele discepolo.
- 1850 Si distingue come pianista eccellente (in futuro sarà apprezzato da Liszt e Berlioz, secondo cui «non esiste nessuna difficoltà meccanica capace di fermarlo»).

- 1852 In Conservatorio studia organo e vince un secondo premio *ex-æquo* in pianoforte. Gounod gli offre i primi incarichi remunerati facendogli trascrivere alcune sue composizioni (fra cui l'opera *La nonne sanglante*, per canto e pianoforte).
- 1853 Prosegue gli studi di composizione in Conservatorio sotto la guida di Fromental Halévy (1799-1862).
- 1854 Le prime composizioni pubblicate sono due romanze per voce e pianoforte. Scrive la *Grande valse de concert* e un primo *Nocturne* per pianoforte. Compone alcuni brani per l'operetta *La prêtresse*.
- 1855 Vince il primo premio in organo e fuga. Scrive la Sinfonia in Do, prima opera di rilievo.
- 1856 Con la cantata *David* vince il secondo premio al *Prix de Rome*, massimo riconoscimento per giovani compositori.
- 1857 Con l'opera buffa *Le Docteur Miracle* vince *ex-æquo* il premio istituito da Offenbach per un'operetta in un atto da allestire al Théâtre des Bouffes-Parisiens. Frequenta Offenbach e viene presentato a Rossini: il compositore italiano lo incoraggerà molto, definendolo «eccellente studente di composizione», «buon pianista», «persona incantevole». Conquista il *Prix de Rome* (Berlioz era in giuria) con la cantata *Clovis et Clotilde* (che anticipa l'aria «Ô courageuse enfant» di Léila nel second'atto dei *Pêcheurs*, eseguita con grande successo all'Académie des Beaux-Arts e parte per Roma.
- 1858 A Firenze assiste a *I Lombardi alla prima crociata* di Verdi. A Roma si fa notare come pianista di successo, prende lezioni di italiano e compone un *Te Deum* per soli, coro e orchestra. Tipico di Bizet sarà abbandonare o rigettare progetti e opere, per forte senso di autocritica («non è facile diventare se stessi»), ipersensibilità e momenti di depressione. Per l'Académie compone l'opera comica *Don Procopio*, su libretto e modelli italiani.
- 1859 Viaggia nei dintorni di Roma e in Lazio, affascinato dai paesaggi e si gode anni sereni. Visita quindi Pompei e Napoli, dove ha un primo attacco di reumatismo articolare. L'Académie giudica molto positivamente *Don Procopio*. Passa in rassegna differenti soggetti operistici e, dopo gli abbozzi di una seconda sinfonia, che rigetta e brucia, scrive l'ode sinfonica *Vasco de Gama*. Riesce a farsi prolungare di un anno la permanenza in Italia.



Georges Bizet in un disegno risalente al suo soggiorno italiano (aveva vinto il *Prix de Rome* nel 1857).

- 1860 Félix-Henri-Giacomotti dipinge il suo ritratto. Raggiunto e accompagnato dall'amico Ernest Guiraud, si reca a Viterbo, Perugia, Ravenna, Bologna, Ferrara, Padova e Venezia, progettando il brano sinfonico *Rome, Venise, Florence et Naples*, che confluirà nella sinfonia *Roma*. Informato delle cattive condizioni di salute della madre è costretto ad anticipare il ritorno a Parigi, dove sarà ancora borsista per due anni. Porta a termine l'ode sinfonica *Vasco de Gama*.
- 1861 A Parigi ascolta e ammira *Tannhäuser*. Completa la riduzione pianistica di *Philémon et Baucis* di Gounod e compone per l'Académie – terzo brano d'obbligo – uno *Scherzo* (poi inserito in *Roma*), una *Marche funèbre* e l'ouverture *La chasse d'Ossian*. È apprezzato interprete di Bach, Beethoven, Chopin, Mendelssohn. Suona in casa Halévy, conoscendovi Liszt, che ne ammira le qualità di virtuoso. Muore la madre, a cui era molto legato.
- 1862 La governante Marie Reiter dà alla luce Jean, inizialmente ritenuto figlio di Adolphe Bizet, ma dichiarato figlio di Georges nel 1920. Su commissione di Léon Carvalho, direttore del Théâtre-Lyrique, inizia il *grand-opéra Ivan IV*.
- 1863 *Vasco de Gama* viene eseguita alla Société Nationale des Beaux Arts suscitando pareri negativi. Ritira *La guzla de l'émir* dopo le prime prove, per dedicarsi a *Les pêcheurs de perles*, da aprile ad agosto, che vanno in scena il 30 settembre riscuotendo un caloroso successo di pubblico (diciotto repliche), ma distaccati giudizi della critica con l'importante eccezione di Berlioz (sul «Journal des débats»: «bei pezzi, tutti espressivi, pieni di fuoco e colore»).
- 1865 Distrugge la partitura di *Ivan IV*, rifiutata dall'Opéra, ma conserva la prima stesura. Completa la raccolta di trascrizioni operistiche *Le Pianiste Chanteur*, centocinquanta pezzi in sei volumi per l'editore Heugel, e compone per pianoforte una *Chasse fantastique* e la serie di *Chants du Rhin*. Fino al 1868 continuerà a dedicarsi alla composizione di brani pianistici, accogliendo influenze dal romanticismo tedesco e da Liszt.
- 1867 A Parigi ascolta ma non apprezza *Don Carlos* di Verdi. Concorre senza successo al consistente premio per una cantata e un inno all'Esposizione Universale (vince Saint-Saëns). Si dedica alla composizione di *mélodies*: capolavoro di questi anni è *Adieux de l'hôtesse arabe*, su testo di Hugo. Si fida con Geneviève Halévy (1849-1925), legame

inizialmente troncato a causa dell'opposizione della famiglia di lei. È molto amico di Saint-Saëns, di cui trascrive l'opera *Le Timbre d'Argent*. Al Théâtre de l'Athénée debutta l'operetta *Malbrough s'en va-t-en guerre*, di cui compone il prim'atto. Ultimata l'anno precedente, *La jolie fille de Perth*, commissionata da Carvalho, viene rappresentata dal Théâtre-Lyrique, unico lavoro che ottiene positive reazioni della critica.

- 1868 Lavora alla partitura di *Noè*, opera lasciata incompiuta da Halévy. Scrive le *Variations chromatiques* per pianoforte e completa la sinfonia *Roma*.
- 1869 Termina l'opera in tre atti *La coupe du roi de Thulé*, per un concorso all'Opéra a cui cerca di partecipare segretamente, ma senza vincere, distruggendone quindi la partitura. Sposa Geneviève Halévy, ma la convivenza si rivelerà difficile. Partecipa alla giuria del *Prix de Rome*.
- 1870 Per l'Opéra-Comique inizia la composizione delle opere *Grisélidis*, *Calendal* e *Clarissa Harlowe*, le ultime due solamente abbozzate. Durante lo scoppio della guerra franco-prussiana si arruola nella Guardia Nazionale.
- 1871 Prima a Bordeaux, dalla suocera, dove la moglie è colpita da una crisi depressiva, si trasferisce poi a Le Vésinet, dopo la proclamazione della Comune di Parigi. Rinuncia all'incarico di maestro del coro, *chef du chant*, all'Opéra, forse per protesta contro un infelice allestimento. Distrugge anche la partitura di *Grisélidis* dopo il rifiuto dell'Opéra di allestirla per ragioni economiche. È fra i primi soci della neofondata Société Nationale de Musique. Per l'editore Durand compone la suite per due pianoforti *Jeux d'enfants*, da cui trae la Petite suite d'orchestre.
- 1872 All'Opéra-Comique va in scena *Djamileh*, tacciata di 'wagnerismo', ma apprezzata da Massenet («unica e originalissima»). Nasce il figlio Jacques (morirà suicida nel 1922). Al Vaudeville si dà *L'Arlésienne* di Alphonse Daudet, con le sue musiche di scena: dopo l'insuccesso dello spettacolo, ricava una *suite*, con alcune modifiche (una seconda suite verrà assemblata da Guiraud dopo la morte di Bizet, con l'aggiunta del minuetto dalla *Jolie fille de Perth*). Si occupa della riedizione di *Roméo et Juliette* di Gounod.
- 1873 La Petite suite d'orchestre viene eseguita ai Concerts Colonne. Interrompe la composizione di *Carmen*, giunta al second'atto, a causa di

attriti con la direzione del teatro. Sconfortato dagli eventi, decide di comporre l'oratorio *Geneviève de Paris*.

- 1874 L'ouverture *Patrie* viene accolta con successo. La partitura di *Carmen* è ultimata, ma le prove iniziano tardi per dubbi sul soggetto da parte della direzione, difficoltà organizzative e nel reperire un *cast* adeguato. D'estate si trasferisce a Bougival, lungo la Senna vicino Parigi. Dubbia la relazione sentimentale con la cantante Célestine Galli-Marié, interprete di *Carmen*. In Conservatorio frequenta in incognito le lezioni d'organo di Franck, occasione per conoscere il giovane Vincent d'Indy.
- 1875 *Carmen*, per Bizet «un lavoro che è tutta chiarezza e vivacità, pieno di colore e di melodia», va in scena all'Opéra-Comique, presenti Massenet, Saint-Saëns, Gounod, Thomas, con triste insuccesso soprattutto di critica, scandalizzata per il forte realismo del soggetto e per il trattamento musicale. Rimane in cartellone con quarantasei recite, ma l'esito del debutto affligge Bizet. Con l'Opéra-Comique era già stato stipulato un contratto per una nuova opera. A Bougival, dopo un bagno nella Senna, Bizet muore il 3 giugno, in seguito alle gravi complicazioni della malattia reumatica di cui soffriva, con un improvviso aggravamento della concomitante cardiopatia. Qualcuno ipotizzerà un suicidio (per depressione o per cause amorose). Le esequie si celebrano nella chiesa di La Trinité a Montmartre, fra quattromila persone, presenti suo padre, Gounod, Thomas, Massenet, Dumas figlio, Du Locle. Una commovente recita di *Carmen* va in scena il giorno del funerale. In ottobre viene rappresentata all'Opera di Vienna coi recitativi composti da Ernest Guiraud, ed è finalmente un enorme successo, ammirata da Brahms, Wagner, Čajkovskij. L'opera trionfa poi nei principali teatri europei, e torna nel repertorio dell'Opéra-Comique dal 1883. Nel 1886 la moglie, che sarà amica di Proust (a lei si ispirerà lo scrittore per il personaggio della Duchessa di Guermantes nella *Recherche*), si risposerà con un ricco avvocato, e dimostrerà scarsa cura per i manoscritti del compositore.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello, *sovrintendente*

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini, *direttore*

DIREZIONE MUSICALE

Marcello Viotti, *direttore*

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE

Tito Menegazzo, *direttore*

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot, *direttore*

DIREZIONE PERSONALE

Paolo Libettoni, *direttore*

**DIREZIONE PRODUZIONE E
ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA**

Bepi Morassi, *direttore*

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini
direttore artistico

Marcello Viotti
direttore musicale

Maestri collaboratori

Giuseppe Marotta ¹ Stefano Gibellato ¹ Joyce Fieldsend ¹
Pierpaolo Gastaldello ¹ Gabriella Zen ¹ Silvano Zabeo ¹
Raffaele Centurioni ¹ Alberto De Piero ¹

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
Ermanno Molinaro ^{3 1}
Nicholas Myall •
Gisella Curtolo •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Martina Molin ¹

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Frascini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volkaert
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Francesco Lattuada • ¹
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Emanuele Silvestri • ¹
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Gabriele Garofano
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi
Loris Balbi ¹

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Guido Fuga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Loris Antiga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Gianluigi Petrarulo • ¹
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Claudio Cavallini ¹
Roger Catino ¹
Fabio Dalla Vedova ¹

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti

direttore del Coro

Ulisse Trabacchin

aiuto maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Maria Braconi ¹

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Cristian Bonnes ¹
Carlo Mattiazzo ¹
Dario Meneghetti ¹
Domenico Menini ¹
Andrea Siragusa ¹

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacón
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Fabio Bonavita ¹

Personale area artistica

Cristiano Beda
Gianluca Borgonovi
Salvatore Guarino
Santino Malandra
Luisa Meneghetti
Andrea Rampin
Susanne Schmidt
Gianfranco Sozza
Francesca Tondelli

**Personale area
amministrativa**

Gianni Bacci
Rossana Berti
Simonetta Bonato
Elisabetta Bottoni
Nadia Buoso
Stefano Callegaro
Domenico Cardone
Andrea Carollo
Giovanna Casarin
Giuseppina Cenedese
Walter Comelato
Laura Coppola
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Gianni Mejato
Anna Migliavacca
Fernanda Milan
Barbara Montagner
Elisabetta Navarbi
Gilberto Paggiaro
Ruggero Peraro
Lorenza Pianon
Vladimiro Piva
Cristina Rubini
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Marica Tileti
Anna Trabuio

Roberto Urdich
Lorenza Vianello
Irene Zahtila

Personale area produzione

Massimo Checchetto,
*responsabile allestimenti
scenici*
Paolo Cucchi,
direttore di palcoscenico
Lucia Cecchelin
Valter Marcanzin
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Lorenzo Zanoni

Personale area tecnica

*Macchinisti,
 falegnameria, magazzini*
Vitaliano Bonicelli,
capo reparto
Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Luciano Del Zotto
Paolo De Marchi
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari

Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Carlo Melchiori
Andrea Muzzati
Adamo Padovan
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Arnold Righetti
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Massimo Senis
Luciano Tegon
Federico Tenderini
Mario Visentin
Fabio Volpe

Elettricisti e audiovisivi

Vilmo Furian,
capo reparto
Fabio Baretin,
vice capo reparto
Costantino Pederoda,
vice capo reparto
Alessandro Ballarin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava

Marino Perini
Roberto Perrotta
Alberto Petrovich
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen

Attrezzeria e calzoleria

Roberto Fiori,
capo reparto
Sara Valentina Bresciani,
vice capo reparto
Marino Cavaldoro
Salvatore De Vero
Oscar Gabbanoto
Romeo Gava
Vittorio Garbin
Nicola Zennaro

Interventi scenografici

Giorgio Nordio
Marcello Valonta

Sartoria

Rosalba Filieri,
capo reparto
Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra

A.C. FENICE



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale - sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001 e nel 2003 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da Kronos, Kele & Teo Tour Operator srl; Cassa di Risparmio di Venezia; Transport Service; Bullo Tecnologie e Servizi srl; Regazzo Strumenti Musicali; Arti Grafiche Venete - La Tipografica srl; Damatherm srl; Markas; Green Computer; Guerrato SpA.

Programmi di sala del Teatro La Fenice
a cura di Michele Girardi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 2002/1, 220 pp., ess. mus.: saggi di Daniel Hearz, Luca Fontana, Maria Giovanna Miggiani

David Parsons Dance Company, 2002/2, 40 pp.: saggi di Rita Zambon

GIOACHINO ROSSINI, *La scala di seta*, 2002/3, 132 pp.: saggi di Marco Beghelli, Emilio Sala, Carlida Steffan

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 2002/4, 220 pp., ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica

GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, 2002/5, 208 pp., ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Francesco Bellotto

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 2002/6, 184 pp.: saggi di John Rosselli, Gabriele Dotto, Andrea Chegai, Gabriella Biagi Ravenni, Massimo Acanfora Torrefranca

RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, 2002/7, 252 pp., ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2002/8, 188 pp.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano

LEON MINKUS, *Don Quichotte*, 2002/9, 55 pp.: saggi di Rita Zambon, Andrea Toschi

ADRIANO GUARNIERI, *Medea* di 2002/10, 184 pp.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Ettore Cingano, Giordano Ferrari

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2002-2003
a cura di Michele Girardi

JULES MASSENET, *Thaïs*, 1, 146 pp., ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 2, 124 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Fabrizio Della Seta, Guido Paduano

LEOŠ JANÁČEK, *Kát'a Kabanová*, 3, 140 pp., ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Alessandro Roccatagliati, Paul Wingfield, David Pountney

GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 4, 116 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos*, 5, 156 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Virgilio Bernardoni, Davide Daolmi, Giovanni Guanti

UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, 6, 148 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Giovanni Guanti, Cecilia Palandri

GILBERT & SULLIVAN, *The Mikado*, 7, 124 pp. ess. mus.: saggi di Jesse Rosenberg, Carlo Majer, Andrea Chegai

GAETANO DONIZETTI, *Marino Faliero*, 8, 172 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Paolo Fabbri, Francesco Bellotto, Guido Paduano, documenti inediti

DANIEL AUBER, *Le domino noir*, 9, 236 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Hervé Lacombe

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004
a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 1, 186 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Marco Capra, Claudio Toscani, Guido Paduano, Giuliano Procacci

BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, 2, 222 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Julien Budden, Davide Daolmi, Guido Paduano, Benjamin Britten, Cecilia Palandri

GIUSEPPE VERDI, *Attila*, 3, 182 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Emanuele Senici, Guido Paduano, Lorenzo Bianconi, Stefano Castelveccchi, John Rosselli

La Fenice prima dell'Opera
2004 4

Responsabile musicologico
Michele Girardi

Redazione
Michele Girardi, Cecilia Palandri
con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche
Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica
Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

stampa
L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

Supplemento a
LA FENICE
Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. CRISTIANO CHIAROT
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di aprile 2004

€ 10,00