



**HAL**  
open science

# Dal melodramma alla parodia, ovvero della voluta di esser fischiati, per una Carmen

Barbara Meazzi

► **To cite this version:**

Barbara Meazzi. Dal melodramma alla parodia, ovvero della voluta di esser fischiati, per una Carmen. Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar, 2005. hal-03548815

**HAL Id: hal-03548815**

**<https://hal.science/hal-03548815>**

Submitted on 14 Feb 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**CENTRE DE RECHERCHES ITALIENNES**

Université Paris X - Nanterre

*Mélanges offerts à*  
*Marie-Hélène CASPAR*

*Responsable de la publication*

**Janine MENET-GENTY**

Novembre 2005

## DAL MELODRAMMA ALLA PARODIA, OVVERO DELLA VOLUTTÀ DI ESSER FISCHIATI, PER UNA CARMEN

Dieu merci notre art ne dure pas. Au moins n'ajoutons-nous rien au bric-à-brac des musées. La représentation d'hier est un échec aujourd'hui. Si nous l'acceptons, nous pouvons chaque fois partir de rien.<sup>1</sup>

Molto si è già scritto a proposito della *Carmen* di Mérimée, pubblicata per la prima volta nel 1845 nella *Revue des deux mondes*, poi ripresa nella celeberrima opera di Bizet, con libretto di Meilhac et Halévy, già coautori di successo per Offenbach. La prima della *Carmen* fu rappresentata all'Opéra Comique il 3 marzo 1875; il maestro Bizet morì pochissimi mesi dopo, senza immaginare l'incomparabile fortuna della sua *pièce*.

Poco utile qui ricordare e dilungarsi sulle già ben note discrepanze esistenti tra il racconto e l'opera: per esempio l'apparizione del personaggio di Micaela, inesistente nei cinque capitoli del testo originario, per non parlare delle trasformazioni applicate a Carmen che da libera gitana diventa sigaraia, smarrendo così parte della sua essenza zingaresca. Manca nell'opera il profondo bisogno di libertà espresso da Carmen nel racconto; nell'opera, viene altresì attenuata la carica sensuale quasi animalesca e diabolica che nel testo di Mérimée si esplicitava anche in un imprescindibile bisogno di emancipazione sentimentale e personale: "Lorsqu'on me défie de faire une chose, elle est bientôt faite"<sup>2</sup>, dice Carmen a José, con grande sfrontatezza; di fronte alla supplica di quest'ultimo, "ma Carmen ! Laisse-moi te sauver et me sauver avec toi"<sup>3</sup>, ella rimane impassibile, giacché anche da morta, "Carmen sera toujours libre"<sup>4</sup>. La bella gitana rivendica per se stessa addirittura la libertà di non amare nessuno, né Lucas né José, "Je n'aime plus rien"<sup>5</sup>: è sicuramente questa terribile verità, buttatagli in faccia insieme all'anello, a spingere José all'infame omicidio.

---

<sup>1</sup> P. Brook, *Points de suspension*, Paris, Seuil, (1987), 1992, p. 84.

<sup>2</sup> P. Mérimée, *Carmen*, Paris, Librio-Flammarion, p. 57.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 61.

<sup>5</sup> *Id.*

L'immagine della Carmen originaria, libera anche di non amare nessuno, si opacizza nella tradizione musicale successiva: è piuttosto il topos della donna sensuale, diabolica divoratrice di uomini, a dominare, in una letteratura melodrammatica tutta creata da uomini. Ecco che allora intorno a Carmen convergono belle figure di donne dal forte carattere, talvolta spregiudicate, quasi sempre sfortunate e infelici: si pensi alla *Turandot*, alla *Traviata*, *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Arianna a Nasso*, *Elettra*, *Salomé*, *Lulu*.

Anche la fortuna cinematografica dell'opera è singolarmente diffusa: si contano per esempio addirittura tredici versioni di *Carmen* all'epoca del muto, tra cui una piuttosto sorprendente e parodistica di Chaplin del 1916, di cui si parlerà più avanti, e una di Lubitsch del 1918; in epoca più recente vanno almeno citate le letture più originali di Otto Preminger, Peter Brook, Carlos Saura e Francesco Rosi<sup>6</sup>.

Prima di concludere questa rapida rassegna delle versioni di Carmen, occorre naturalmente anche ricordare almeno due versioni musicali, una di Horowitz del 1928, *Variations pour piano sur un thème de Carmen* ed una, del 1920, di Busoni, figura notevole e punto di riferimento importante per l'avanguardia, fin dai tempi del futurismo<sup>7</sup>.

Nel 1884, Busoni aveva assistito, in qualità di giornalista de *L'Indipendente* di Trieste, alla prima della *Carmen*. Il resoconto, firmato con lo pseudonimo Bruno Fioresucci, è commosso ed entusiasta:

Nella *Carmen* la purezza della forma musicale e la verità drammatica si accoppiano più perfettamente che nol si fece nelle opere antecedenti. Considerandola in questo punto, essa assume una importanza storica più accentuata di quella che le si suole attribuire. Bizet coglie sempre la giusta misura nell'estensione della forma; la sua musica ha bellezza architettonica, essa non è solamente drammatica, ma pur anche assoluta. Prova ne sia il fatto, che ne riceviamo la stessa impressione di bellezza nell'udirli anche fuori della scena. Non per questo neglige il Bizet la caratteristica: egli ci sa tradurre musicalmente il capriccio ed il dolore, come raramente lo udimmo. Lo stile del Bizet nella *Carmen*, per quanto influenzato sensibilmente da Meyerbeer e Gounod e svisato un po' dall'abuso musicale di nazionalità spagnuola, conserva però sempre una particolare originalità. [...] Un altro dei principali pregi del Bizet è la sua strumentazione. Anche in questa conserva sempre chiarezza e moderatezza artistica

<sup>6</sup> Per una rassegna completa, cf. *Il Mereghetti - Dizionario dei film 2004*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2004, pp. 403-405. Ringrazio Michael Andera per i preziosi suggerimenti sulla filmografia.

<sup>7</sup> Boccioni, a pochi mesi dalla morte, dipinse un ritratto del Maestro: cf. G. Agnese, *Vita di Boccioni*, Firenze, Camunia, 1996, pp. 357-365.

## Dal melodramma alla parodia, ovvero della voluttà di esser fischiati, per una Carmen

ed accoppia a queste originalità, piccanteria, caratteristica, varietà. Con pochi e semplici mezzi – ed in questo si dimostra veramente artista – egli raggiunge effetti non comuni.<sup>8</sup>

Ciò che più sembra aver colpito il musicista-giornalista è il duetto tra Carmen e Josè, alla quinta scena del secondo atto, quando Carmen promette di danzare per José proprio quando suona la ritirata:

[...]. Il duetto tra Carmen e Josè è forse la composizione più importante di tutta l'opera e non esito a dire, che il brano della danza di Carmen, durante il quale s'odono in lontananza i suoni della ritirata, è la cosa più ingegnosa che il Bizet abbia mai scritta, d'un'ingegnosità che non trova riscontro, che nelle partiture di Mozart.

Le interruzioni e le rotture che continuamente si susseguono, avrebbero potuto far temere una "mancanza di unità di carattere"; invece, osserva Busoni, il genio di Bizet "ha saputo interpretare musicalmente questa scena senza interrompere una sol volta il filo melodico, né periodico, [...]"<sup>9</sup>. Nel 1920, come appunto abbiamo già indicato, Busoni compone *Sonatina super Carmen*, ovvero una sua rilettura di vari momenti musicali dell'opera di Bizet, giustapposti in una straordinaria *unità di carattere*, senza *interruzione del filo melodico*: è curioso ed interessante notare che per commentare la sua personale sintesi musicale, si possano utilizzare le stesse formulazioni che Busoni stesso aveva espresso alcuni anni prima a proposito della musica di Bizet.

Questo lungo e certamente anche un po' ovvio prologo era necessario per introdurre e situare anche cronologicamente una piccola ma interessante *pièce* teatrale di un autore siciliano, Antonio Aniante – pseudonimo di Antonio Rapisarda – intitolata *Carmen 1929*, variazione sul *topos* di Carmen pressoché sconosciuta, rappresentata al Teatro degli Indipendenti di Bragaglia nel febbraio/marzo 1930, in collaborazione con Goffredo Petrassi per la parte musicale<sup>10</sup>. L'intento di questo mio studio è di presentare ed analizzare il testo di Aniante, mostrandone le specificità avanguardiste rispetto al melodramma originario e rispetto al contesto teatrale europeo nel quale Aniante si trova ad operare.

---

<sup>8</sup> In <http://www.rodoni.ch/busoni/cronologia/Note/notecronocr5.html>

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> Non è molto chiara la dinamica dell'elaborazione della *pièce*: una versione precedente a *Carmen 1929*, intitolata *Carmen Darling*, sarebbe stata rappresentata agli Indipendenti per la regia di Bragaglia, il 4 gennaio 1929.

Poche sono le notizie bibliografiche sull'autore: l'unica monografia consacrata ad Aniante risale al 1982 e risulta introvabile<sup>11</sup>; a parte *Carmen 1929*, pubblicata grazie all'incessante lavoro di Rita Verdirame, l'opera teatrale di Aniante è inedita.

Come sottolinea Anna Barsotti, l'Aniante frequentatore del catanese Caffè Brasile<sup>12</sup>, dopo numerosi soggiorni parigini effettuati fin dagli inizi degli anni 20, si forma essenzialmente *chez* Bragaglia, dove si fondono l'esperienza futurista, "l'*underground* bragagliesco" e il novecentismo bontempelliano, e dove il punto di riferimento è senz'altro il triangolo Pirandello-Rosso-Bontempelli<sup>13</sup>. Anna Barsotti considera Aniante un "surrealista siciliano"; in realtà mi sembra che Aniante si inserisca piuttosto in quell'ondata di rinnovamento teatrale segnata dal primo Futurismo e verso cui convergono "novecentisti, secondi-futuristi, avanguardisti di vario conio"<sup>14</sup>: è proprio in un contesto avanguardista in senso lato, a cavallo tra irrazionalismo e sperimentalismo, che viene a contraddistinguersi *Carmen 1929*, "opera lirica in 1 prologo, 3 atti, 2 intermezzi e 1 epilogo"<sup>15</sup>.

La costruzione della *pièce* è chiaramente improntata al metateatro pirandelliano e ciò lo si può riscontrare fin dall'elenco dei personaggi: compaiono infatti Carmen, naturalmente, ma anche Bizet, il Torero, il Direttore del Teatro dell'Oeuvre, il Decano dei Critici, un Critico d'avanguardia, due Spettatori-comparse per interpretare la parte del toro, un Buttafuori, un Maresciallo provvisorio, ventiquattro Spettatori e due Chitarristi. Vi sono altri personaggi, come Petronillito, sorta di alter ego di Petrolini<sup>16</sup>.

La *pièce* si apre sullo studio di Bizet, dove il Maestro compone musica discorrendo con la cameriera Carmen, quella che gli ispirò l'omonima opera. A sospendere la conversazione è il giovane scrittore Charles Bonheur, desideroso di illustrare al Maestro il suo personale rifacimento di *Carmen* e di "chiarire alcune situazioni" (p. 36) riguardanti questo suo lavoro. Bonheur, tra

<sup>11</sup> R. Verdirame, *Antonio Aniante*, Catania, Marino, 1982. È risultata ahimé introvabile anche l'autrice della monografia, docente all'Università di Catania.

<sup>12</sup> Cf. M. Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 26.

<sup>13</sup> A. Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 209-233.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 217.

<sup>15</sup> A. Aniante, *Carmen 1929*, Torino, Aragno, 2002. Tutte le citazioni – tratte da questa edizione – saranno seguite dall'indicazione del numero della pagina, tra parentesi.

<sup>16</sup> Sulla capacità di Petrolini ad interagire con il pubblico, creando uno spettacolo nello spettacolo, cf. G. Rocca, *La vampa della ribalta*, (a cura di G. Parano), Torino, Testo e Immagine, 2002, pp. 204-211.

Dal melodramma alla parodia, ovvero della voluttà di esser fischiati,  
per una Carmen

l'altro, vedendo la cameriera, vorrebbe che Carmen recitasse il ruolo di Carmen; di nascosto dal Maestro, la donna accetta.

Nell'intermezzo, il Direttore del Teatro ed il Decano dei critici discorrono a proposito dello spettacolo di Bonheur; gli spettatori sono accorsi numerosi ad assistere alle prove generali, il che rende Bonheur... felice – mi si conceda il facile gioco di parole, mentre Carmen, già vestita... da Carmen, attende impaurita l'inizio dello spettacolo. Comincia quindi il primo atto, quello in cui si recita e si canta il melodramma.

Nella didascalia, l'autore Aniante rammenta che i personaggi debbono ricordare le figure di Zuloaga il quale, a sua volta, nel 1901, era stato incaricato dall'Opera di Berlino della scenografia di una *Carmen*... una coincidenza? Impossibile rispondere al quesito. Fatto sta che, simile ad una figura di Zuloaga, apre il primo atto Petronillito, "malavitoso ventenne" (p. 53), nullafacente, completamente dedito al tabagismo, un vizio che egli pratica "con una voluttà da paradiso" (p. 54), anche perché Carmen, innamorata di lui, gli procura sigarette, sigari e trinciato sottratti al Monopolio di Stato.

Petronillo non ama Carmen, bensì la "languida, diciassettenne, ottocentesca" duchessina di Almerida, a cui in verità Petronillito fa orrore. Carmen è gelosa, e quando sorprende la conversazione tra i due, una conversazione in cui peraltro la duchessina rifiuta per l'ennesima volta Petronillito, interloquisce con tale violenza da indurre la duchessina ad una sdegnosa ritirata. Entra in scena allora il padre della duchessa, il duca di Almerida, innamorato di Carmen; ma proprio mentre le sta insegnando le regole base dell'igiene personale, arriva Bizet, stupito di vedere la sua cameriera sul palcoscenico; sopraggiunge anche un miope e zoppo Torero, pazzamente innamorato della sigaraia e per lei pronto a tutto, persino ad uccidere Bizet. Così, il povero Maestro è costretto dal Torero a fingersi morto ammazzato: "Vai a terra, per favore, o ti ammazzo davvero" (p. 64). Al momento della sconclusionata conclusione del primo atto, arriva un gendarme incerto su chi mettere in prigione e a chi mettere l'unico paio di manette: la scelta cade infine su Bizet, il finto morto, colpevole di aver voluto sfuggire "agli occhi di lince della polizia notturna" (p. 69).

"L'intermezzo secondo" si apre su Bonheur, perplesso a proposito delle reazioni del pubblico; giacché l'unico ad aver veramente apprezzato lo spettacolo è il Critico Giovane. Intanto Bizet chiede di poter riportare la sua Carmen a casa: la sostituirà una Madre Nobile, donna di mezza età sprovvista di talento artistico e di bellezza, ma grande appassionata di teatro. Lo spettacolo può finalmente riprendere dall'assolo di Carmen, rapidamente interrotto, però, giacché la voce della nuova Carmen non è affatto

soddisfacente, almeno per Bonheur; oltretutto è sopraggiunto il genero della Madre Nobile, anche lui pronto ad avanzare pretese da attore: sicché la Madre Nobile smetterà di recitare, il genero aspirante attore interpreterà il ruolo di Maresciallo e Carmen tornerà ad esser Carmen, a dispetto di Bizet.

Nel secondo atto ritroviamo Bizet al cospetto del nuovo Maresciallo, che ha obbligato il Maresciallo precedentemente in carica a rinunciare al ruolo, anche se si trattava di un vero Maresciallo. Si scopre che nel frattempo in prigione non c'è più nessuno: Bizet viene allora liberato e Carmen induce il nuovo Maresciallo a confessarsi innamorato di lei. Per evitare che costui possa eventualmente prendersela con Petronillito, Carmen invita il Maresciallo a trasformarsi in contrabbandiere e a partire immediatamente per i Pirenei, dove si troveranno un giorno, non si sa bene quando. Mentre i due cantano un duetto in cui si promettono di rivedersi nei Pirenei, arriva la moglie del Maresciallo.

Il "secondo intermezzo" – dopo un "intermezzo" ed un "intermezzo secondo" – si apre sull'alterco tra marito e moglie; i due sono poi a loro volta interrotti dai critici, che discutono di verità e finzione nell'opera teatrale. Mentre costoro dibattono, salgono sul palcoscenico due spettatori a chiedere di poter interpretare il ruolo del toro, per la corrida che avrà luogo nel terzo atto. Comincia allora la corrida, un po' stancamente; il Torero, miope e maldestro, invece di colpire il toro, nel giro di poche battute uccide il duca, Petronillito e mezzo toro. Sopraggiunge il Maresciallo, sempre innamorato di Carmen, a cui ella chiede di uccidere quel che resta del toro. Il Maresciallo si prepara a sparare, ma per errore colpisce mortalmente Carmen. Ritorna in scena il Torero che per vendicare Carmen uccide il Maresciallo; e siccome Carmen, prima di morire, gli confessa di non essere innamorata di lui, il Torero si suicida.

Nell'epilogo sorprendiamo Bonheur, completamente affranto, in procinto di abbandonare il teatro data la reazione del pubblico inferocito; lui e Carmen si danno romanticamente appuntamento sotto il busto di Voltaire, dopodiché Carmen chiede perdono a Bizet, mentre l'impresario del teatro annuncia pubblicamente che "La *Carmen* di Charles Bonheur non si darà" (p. 112). Il pubblico acclama la "vera *Carmen*", Bizet si inchina e l'orchestra intona le prime note di "Toreador" (p. 112).

La riflessione metateatrale ha evidentemente un'importanza fondamentale per Aniante, senz'altro convinto che l'autonomia del lavoro scenico permetta di estendere le possibilità offerte dal rapporto tra spazio rappresentato e spazio della rappresentazione. Qui, in effetti, le storie raccontate e messe in scena sono tre: la *Carmen* di Bizet che apre e chiude la vicenda, la *Carmen* di Bonheur recitata a teatro, e la *Carmen* di Aniante, che è la scatola contenitrice di tutto. La stessa figura di Carmen ha una triplice

Dal melodramma alla parodia, ovvero della voluttà di esser fischiati,  
per una Carmen

valenza, giacché è lei – la cameriera di Bizet – ad averlo ispirato, così come è lei a dare l'ispirazione a Bonheur ed è ancora lei a recitare: “Questa, questa vostra cameriera è la autentica Carmen, eccola l'attrice che fa per me, [...]” (p. 40). È proprio Bonheur ad introdurre nella *pièce*, fin dall'inizio, la questione dell'autenticità, prendendo chiaramente posizione a favore del teatro naturalista, capace di rappresentare il mondo esattamente com'è:

[...] io parto da questo principio che al mondo voglio mostrare la verità nuda e cruda, senza fronzoli, senza retorica, come l'ho vista nei bassi fondi di Siviglia, vivendo a contatto con la malavita nel quartiere ove ha vissuto la sigaraia. (p. 37)

Bonheur insiste a lungo sulla differenza tra la *Carmen* di Bizet, per esempio, artificialmente bella, e la sua *Carmen*, naturalmente – o naturalisticamente – bella:

Non lo voglio superare, si tratta semplicemente di una Carmen falsa, artificiale e di una vera, la prima molto bella perché protetta dalla retorica, la seconda non è bella, è come la vita di tutti i giorni ce l'ha data, ma è autentica, sincera. (p. 41)

Coerentemente con le sue idee, Bonheur ha sentito la necessità di recarsi a Siviglia: essendo “un povero idealista” (p. 36), egli intende creare un'opera intitolata *Carmen*, identica nel soggetto all'altra più famosa, ma rifatta “di sana pianta, ab imo” (p. 39). Il problema, secondo Bonheur, sta nel fatto che la *Carmen* di Bizet è troppo bella:

[...], ecco proprio qui sta l'errore di Bizet, di Mérimée, degli scenografi, del regista e degli interpreti, a voler dare cioè una Carmen troppo bella e quindi per niente affatto naturale, una favola e non un vero e proprio dramma rusticano quale io vedo. Carmen, la vera Carmen il tuo padrone ce l'ha tra i piedi da tanto tempo, e non si è accorto della sua presenza. Carmen sei tu, con i tuoi foruncoli in faccia e con il tuo nasino rosso [...]. (p. 42)

Naturalmente Bonheur è felice solo di nome: povero in canna, è perennemente attanagliato dai morsi della fame e invano nella casa di Bizet reclama una buona cena. Non ha nemmeno un tetto e quando la cameriera Carmen gli chiede dove abbia preso alloggio, egli le risponde: “Grand Hotel de Firmamento”. Il suo sogno è di diventare un famoso autore di teatro e di poter vivere così del suo lavoro di creazione, invece di scaricare le arance al mercato generale (p. 48): ritroviamo qui una chiara ed ironica allusione al manifesto futurista “La voluttà d'esser fischiati”:

Bisogna distruggere l'ossessione della ricchezza, fra i letterati, poiché l'avidità del guadagno ha spinto al teatro scrittori esclusivamente dotati delle qualità del critico o del cronista mondano.<sup>17</sup>

Non è questo un caso isolato, giacché i riferimenti diretti o indiretti all'apparato teorico futurista sono numerosi, in particolare quando, negli intermezzi, i critici, il direttore del teatro e l'impresario commentano l'operato di Bonheur. Il suo più grande e assiduo sostenitore è senz'altro il Critico Giovane, a cui Aniante mette in bocca parole e intenti futuristi, da *giovane artigliere in baldoria*<sup>18</sup>:

[...] sarà un successo fantastico e non mancherà la battaglia, una bella battaglia per il nuovo, per l'originale, per il trionfo della giovinezza, della verità soprattutto, perché tutto è questione di vero e di falso. (p. 48)

Poco dopo, sfidando le proibizioni fissate dai pompieri, il Critico Giovane invita Bonheur a fumare liberamente sul palcoscenico, "perché siamo la rivoluzione che non conosce leggi" (p. 49). Alla fine del primo atto, l'unico ad aver applaudito è ancora lui, il Giovane Critico: "Mi sono battuto come un leone, come una vera belva contro un pubblico che non capisce niente niente" (p. 73). Come in una serata futurista, come da copione pirandelliano e come immaginava Marinetti, la platea rumoreggia, "[...] il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea"<sup>19</sup>. Nella confusione dei ruoli e dei luoghi dello spettacolo si realizza un ideale estetico che in verità è poi proprio quello che determinerà il fallimento della *pièce* e il suo insuccesso di pubblico:

CRITICO GIOVANE: Ecco il nocciolo della questione, signori critici della vecchia guardia, ecco la forza dell'opera lirica di Charles Bonheur, ecco perché Charles Bonheur è un uomo di genio, proprio perché tutti indistintamente vorrebbero prenderci parte, perché su questo palcoscenico stasera si rappresenta la vita con le vicende autentiche, la verità che come una calamita attrae il commerciante che ha l'anima del Maresciallo e sua suocera e sua moglie entrambe aventi l'anima di Carmen, mentre il maestro Bizet per quanto musicista ha l'anima del finto morto e la sua cameriera è una autentica Carmen per quanto il suo mestiere noto sia quello della fantesca, se, o signori critici pedanti, il mio amico Bonheur avesse portato sulla scena questa sera la menzogna e non la verità, state certi che nessuno di questi attori improvvisati e volenterosi sarebbero accorsi e si sarebbero offerti gratis e con tanto

---

<sup>17</sup> F. T. Marinetti, "La voluttà d'esser fischiati" (11 gennaio 1911), in *Marinetti e i Futurismo* (a cura di L. De Maria), Milano, Mondadori, 1983, p. 33.

<sup>18</sup> F. T. Marinetti, "Il Teatro di Varietà" (21 novembre 1913), in *Teoria e invenzione futurista*, (a cura di L. De Maria), Milano Mondadori, 1968, p. 89.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp 83-84.

Dal melodramma alla parodia, ovvero della voluttà di esser fischiati,  
per una Carmen

coraggio per cimentarsi su questo palcoscenico dinnanzi ad un pubblico formato dalle più intelligenti persone di Parigi. (p. 96)

Il Critico Giovane scompare dopo aver minacciato i due aspiranti "tori" di romper loro il muso (p. 97), e l'articolazione tra verità e finzione si sposta verso altri versanti.

Esemplare in questo senso il personaggio di Carmen che, per allontanarsi dalla *Carmen* di Bizet, deve essere interpretata dalla fantesca di quest'ultimo, però truccata all'inverosimile, "butterata, stracciona, carica di foruncoli, spoetizzante" (p. 49), fino a diventare, come indicato nella didascalia, "una maschera sporca di cipria, belletto e bistro, irriconoscibile" (p. 49). Da qui emerge naturalmente un effetto di grande comicità, tanto più amplificato dal contrasto tra questa Carmen e l'immagine del *topos* Carmen:

Da quanti giorni non ti lavi le orecchie? E il collo? E i capelli? Il mattino quando ti alzi per recarti al Monopolio non fai toeletta? [...] mia figlia non ha torto di dirti che sei una sudiciona. [...] Emani un mortale fetore che per fortuna non è sgradevole. [...] guarda che unghie nere e non mi occupo dei piedi. (pp. 60-61)

È altrettanto inverosimile, rispetto al modello letterario, immaginare Carmen innamorata di un personaggio come Petronillito, sdentato, scioperato, puzzolente e con le viscere intrise di nicotina. Come già la Carmen di Mérimée, decisa a rinunciare a Lucas e a José, Petronillito, esasperato dalla scenata tra Carmen e la duchessina, rivendica la propria libertà di non amare nessuno, né Carmen, di cui in effetti non gli importa nulla, né la duchessina, "Basta, basta, io non appartengo a nessuno delle due" (p. 58).

Avrebbe potuto delinearci una situazione di triangolo dell'adulterio – violentemente criticato dal futurismo – e invece non solo qui l'adulterio non compare, ma in più nessun amore è felicemente ricambiato. Carmen resta ferocemente fedele al suo nicotinomane Petronillito e non si concede a nessuno dei suoi sgangherati ammiratori che, malgrado il *mortale fetore*, sono pronti a tutto pur di conquistarla: il duca, che la ama a dispetto della differenza di età, perché Carmen, "ignobile rosa" (p. 62) è "una donna con il complesso" (p. 61); il Torero, convinto che lui e Carmen si sposeranno presto, "ho per questo comprato i mobili della nuova casa" (p. 64); il Maresciallo potenziale contrabbandiere, innamoratosi di lei fin dal primo momento; non possiamo tuttavia dimenticare Bizet, che non sa vivere senza la sua Carmen, e Bonheur che, sia nel prologo, sia nell'epilogo, cerca di organizzare una tresca con la fantesca.

La messa in scena dell'artificio paradossale ed ironico riguarda la vita, l'amore e la morte, svuotata completamente della componente tragica e

drammatica, somigliante, per certi versi, proprio alla messa in scena di Chaplin, del 1916, laddove il gendarme Darn Hosiery – non molto dissimile dalla figura del Maresciallo – per Carmen uccide il suo superiore, poi uccide Escamillo che gli ha sottratto Carmen, poi si suicida. La spada però è finta e Darn, dopo aver fatto uno sberleffo al torero, se ne va con Carmen.

Anche nella *pièce* di Aniante, l'ecatombe è generale, giacché muoiono tutti: manca tuttavia il dramma, così come manca il dramma nel film di Chaplin. Nella *pièce*, i personaggi, man mano che muoiono, diventano manichini privi di vita e non cadaveri, coerentemente con quanto praticato nel contesto della sperimentazione teatrale avanguardista. Ecco allora che quando il Torero uccide il Duca, questi "cade sulla ringhiera del palco, come una marionetta, a mani ciondoloni, senza dar segni di vita" (p. 103); e il Torero commenta:

TORERO: Credetemi non l'ho fatto apposta, questi sono i capricci del destino, io sono davvero un torero disgraziato. Signor duca...

CARMEN: Se non è morto poco ci manca.

TORERO: Signor duca, mi dica almeno che si trova almeno almeno svenuto.

CARMEN: Magari. (p. 103)

Persino la morte di Carmen, solitamente investita da una grandissima tragicità, almeno in tutte le versioni a partire da quella originale, diventa un momento pressoché comico:

CARMEN: (*morente canta con formidabile timbro di voce*)

Ahi me sventurata  
pria di morir però  
vorrei farti una bella cantata  
oh sì mel dice il cuore  
che quasi molto probabilmente  
ne avrò per trentott'ore  
tempo sufficiente  
per dirti che il tuo sbaglio  
ti renderà bersaglio  
di chi in tutta fretta  
farà di me vendetta. (pp. 107-108)

Il Torero la vendica, in effetti, in molto meno di trentotto ore; poi si rivolge alla donna, chiedendole di rivelargli il suo amore: ancora una volta dalla spoeticizzazione della scena emerge la grottesca parodia:

TORERO: [...] Carmen, tu sei stata vendicata, or dimmi dimmi pria di spirare che io sono stato, sono e sarò il tuo unico e grande amore.

CARMEN: ma neanche per sogno. (p. 108)

Dal melodramma alla parodia, ovvero della voluttà di esser fischiati,  
per una Carmen

Una simile banalizzazione del senso tragico è significativa del fatto che Aniante, come abbiamo più volte sottolineato, intende senz'altro collocarsi sulla scia di una riflessione sul teatro capace di generare "il meraviglioso" (futurista)<sup>20</sup>; fin dal lontano 1913, nel quinto punto del succitato manifesto "La voluttà d'esser fischiati", Marinetti illustrava appunto l'inutilità della tragicità fine a se stessa:

[...] noi disprezziamo tutti quei lavori che vogliono soltanto commuovere e far piangere, mediante lo spettacolo inevitabilmente pietoso d'una madre a cui è morto il figlio, o quello di una ragazza che non può sposare il suo innamorato, o altre simili scipitaggini...<sup>21</sup>

L'arte drammatica, scrive Marinetti nel manifesto, ha come scopo quello di "strappare l'anima del pubblico alla bassa realtà quotidiana e di esaltarla in una atmosfera abbagliante d'ebbrezza intellettuale"<sup>22</sup>. E forse è proprio qui il nodo, il senso della pièce di Aniante: nella commistione dei generi, nel ribaltamento delle regole della logica, nel rovesciamento dei *topoi*, nell'autoreferenzialità, nell'opposizione evidente al teatro naturalista, nella messa in scena di un teatro nel teatro, nella sconsecrazione di un capolavoro "immortale" plagiato e parodiato – come scriveva Marinetti nel manifesto "Il Teatro di Varietà"<sup>23</sup> – c'è senza dubbio la volontà di Aniante di essere un legittimo ed esclusivo creatore di realtà. Anche la continua alternanza tra realtà e finzione, finzione nella finzione, teatro nel teatro, vero e falso, contribuisce o dovrebbe contribuire ad estendere le possibilità offerte da questo tipo di adattamento teatrale.

Proprio in tal modo egli realizza, *volens nolens*, una parte del programma del teatro futurista "atecnico, dinamico, simultaneo, autonomo, alogico e irrealista"<sup>24</sup>, e fondato sul grottesco, opposto in tutto e per tutto a quanto proposto dall'Impresario nella conclusione dell'epilogo:

IMPRESARIO: Quindi, riepilogando, io concludo col dire che *La Carmen* di Charles Bonheur non si darà. Avverto il mio Spettabile pubblico che domani sera ci sarà riposo e dopodomani si riprenderanno le recite di *Rosalinda orfanella disgraziata ovvero Ladro e gentiluomo*, l'emozionante e avvincente dramma in sette atti, un prologo e un epilogo, dovuto alla geniale magica penna di Henri de San Victor, il

<sup>20</sup> F. T. Marinetti, "Il Teatro di Varietà", *op. cit.*, p. 82.

<sup>21</sup> F. T. Marinetti, "La voluttà d'esser fischiati", *op. cit.*, p. 32.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> F. T. Marinetti, "Il Teatro di Varietà", *op. cit.*, p. 86.

<sup>24</sup> Settimelli, Corra, "Il teatro futurista sintetico" (gennaio/febbraio 1915), in *Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.*, p. 113-122.

Barbara Meazzi

drammaturgo che si profondo solco lascerà nel teatro dei posteri, dato che lo spettacolo dura sei ore precise, un po' più del *Parsifal*<sup>25</sup>, il pubblico è pregato di trovarsi in platea prima della cena. (p. 112)

Fa però difetto al grottesco di Aniante, basato sull'ambiguità fra comico, tragico ed incongruo, quello spessore che invece Pirandello seppe infondere alle deformazioni assurde, riuscendo a poetizzare e a *teatrare* – come diceva Bragaglia<sup>26</sup> – l'angoscia contemporanea. Lo sdoppiamento o il triplicamento di Carmen, in Aniante, il teatro nel teatro, sono certo dei tentativi avanguardistici di teatralizzazione della vita, nel senso dell'estetica marinettiana per cui "Tutto è teatrale quando ha valore"<sup>27</sup>, ma forse quel "tutto" in Aniante non sempre appare sufficientemente elaborato, al contrario per esempio di *Gelsomino d'Arabia*, del 1926, laddove verosimilmente lo sperimentalismo era stato più spinto.

*Carmen 1929* resta comunque la significativa e divertente espressione di un autore che sicuramente meriterebbe di essere conosciuto e pubblicato, nella sfera dei drammaturghi siciliani, insieme per esempio a Ruggero Vasari e al grande Rosso di San Secondo, con i quali condivide un simile oblio editoriale.

**Barbara MEAZZI**  
Université de Savoie

---

<sup>25</sup> Sicuramente si può riscontrare nell'intertesto un'allusione al manifesto di Marinetti, cf. F. T. Marinetti, « Abbasso il tango e Parsifal! » (gennaio/marzo 1914), in *op. cit.*, pp. 95-97. Tra l'altro, in questo stesso manifesto, Marinetti disquisisce sulla dentatura dei ballerini di tango: "Vi pare dunque molto divertente guardarvi l'un l'altro nella bocca e curarvi i denti estaticamente l'un l'altro, come due dentisti allucinati? Strappare?... Piombare?...", *ibid.*, p. 96. L'infelice dentatura di Carmen e di Petronillito viene più volte evocata, in particolare nel primo atto della *pièce* di Aniante.

<sup>26</sup> "Io sto teatrando una commedia significa estrarre le qualità teatrali di essa a favore della realizzazione scenica", in A. G. Bragaglia, *Prefazione polemica* al volume di commedie di Aniante, *I semidei della mafia locale*, Roma, Edizioni Tiber, 1930, in A. Barsotti, *Futurismo e avanguardie*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>27</sup> Marinetti, Settimelli, Corra, "Il teatro futurista sintetico", *op. cit.*, p. 117.