

MICHELE GIRARDI
Carmen, ou L'amour

«Mais Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elle mourra»

a Laila

Questo saggio è stato pubblicato in *Carmen* di Bizet, Venezia, Teatro La Fenice, 1997, pp. 89-96, ess. mus. (rist. Bergamo, Teatro Donizetti, Stagione lirica autunnale, 1999, pp. 3-13).

Pasa gunh/ kol oj eʃtin eʃkei d'agaqaj duw wɫraj:
Thh mián eʃ qal awwɫ, thh mián eʃ qanatwɫ

Questo distico suona così, nella traduzione di Ettore Romagnoli:

Ogni donna è un malanno: non ha che due buoni momenti:

quando l'adduci al talamo, quando l'adduci al tumulo

(Antologia Palatina)

I versi sopra riportati si leggono quale epigrafe del romanzo breve che Prosper Merimée dette alle stampe nel 1845, e mi sembrano una sorta di fulmineo *raccourci* della vicenda che egli si accinge a narrare. Oppure, meglio, potrebbero essere una traccia, quasi un programma stesso di *Carmen*, che Meilhac e Halévy insieme a Georges Bizet adattarono per le scene liriche. *Qal amoj* e *qahatoj*, vale a dire amore consumato nel letto coniugale e morte. Mi pare questa la prospettiva che, nel gioco delle parti, appartiene al protagonista maschile di questa vicenda, e non a quello femminile, per cui sarebbe più pertinente il sostantivo *eʃroj*, amore sensuale e morte, binomio presoché inscindibile in piena epoca romantica.

Vorrei verificare l'esatta consistenza di questa osservazione concentrandomi anzitutto sul *prélude* di *Carmen* che, come ogni simile brano nella tradizione dell'opera 'non' riformata, fu composto a posteriori per indicare allo spettatore il percorso del dramma. Bizet anticipa in questo inizio la musica del secondo quadro del terzo atto, ambientato nell'affollatissima *plaza de toros*. La prima sezione del

prélude (*Allegro giocoso*) fa riferimento, in estrema concentrazione, all'intera prima parte dell'ultima scena, vale a dire alla festa corale che contorna la corrida e che ha per protagonista il torero e la sua vittima, e dove la tragedia individuale piomba, con effetto devastante, sull'euforia collettiva. La prima sezione è tripartita secondo lo schema classico: una prima parte (*A*) in La maggiore di 66 battute, seguita dalla seconda (*B*) in Fa (50 bb.) e dalla ripresa abbreviata di *A* (20 bb.). Fino alla conclusione, dunque, non udremo più la prima melodia, mentre sentiremo nel secondo atto (e, per qualche istante, nel successivo) quella della sezione *B*, su cui Escamillo intona il ritornello dei suoi *coupléts* («Toreador, en garde!»), nella stessa tonalità del preludio. Nell'ultimo quadro dell'opera l'articolazione è molto complessa: il primo motivo in La maggiore funge da supporto alla folla di venditori e curiosi – ora il coro è in parlante, ora prorompe in interiezioni alternate a piccole isole di dialogo – come fosse il ritornello di un *Rondeau*, mentre la melodia della sezione centrale viene intonata dalla folla per accompagnare l'ingresso in scena di Escamillo nel fulgente vestito da *matador*. Oltre alle proporzioni, rispetto al preludio, varia la tonalità della sezione centrale, che qui rimane La: come se il clima della festa e l'euforia collettiva assorbissero anche il loro artefice, e il torero, nella dinamica oggettiva delle passioni, fosse pronto per vivere qualche istante d'amore fuggitivo tra le braccia di Carmen.

Torniamo al *Prélude*, e alla sua seconda sezione, *Andante Moderato*, dove appare una melodia in Re minore che allude alla protagonista. Essa risucchia, come un gorgo implacabile, le due precedenti, è sofisticata e complessa, fatta di due intervalli di seconda: minore (tra Re e Do_#), aumentata (Do_#-Si_b-Do_#: un tocco di esotismo 'arabico', dunque moresco), più una terza maggiore (Do_#-La), e comunica immediatamente un senso di oscura tragedia e di minaccia. Non è necessario che a un tema mettiamo i connotati ad ogni costo, come in una carta d'identità, pure è importante seguire per qualche istante più da vicino questa melodia in relazione alla trama, perché essa è l'unica che, fra altre melodie che vengono riprese come reminiscenza, assuma il ruolo di vero e proprio motivo conduttore, illuminando con la sua luce purpurea ogni fase del dramma. Non impiego il termine 'motivo conduttore' come traduzione di *Leitmotiv*,

visto che Bizet scrisse *Carmen* un anno prima che l'intera *Tetralogia* vedesse la luce a Bayreuth. Non poteva quindi avere l'idea esatta del reale funzionamento del sistema wagneriano del *Leitmotiv* nel *Ring*, l'opera dove esso si presenta alle orecchie rifinito in ogni dettaglio, anche se conosceva bene le opere precedenti, e nutriva per Wagner un sentimento di amore/odio. Pure credo che, nel trattare questa melodia – isolata per giustapposizione rispetto alle due della prima sezione del preludio –, Bizet abbia fatto qualcosa di simile a Wagner. Anzitutto esistono in cui essa si presenta: la prima è quella del preludio,

ESEMPIO 1

dove l'espressione tragica è senza oggetto, ma credo che nessuno si sentirebbe di affermare che questo canto straziato delle trombe, che guidano clarinetti fagotti e celli (uno dei tanti impasti da manuale, che di volta in volta cambiano il senso di ogni ripetizione del tema), sia un'espressione di tripudio.

Ora la seconda forma del tema. La differenza sta nel fatto che, mentre la prima attacca sul tempo forte, cioè in battere, la seconda taglia l'orchestra dall'alto in basso a partire dal tempo debole, dunque in levare. Una diversità che tutti possono intendere all'ascolto e allo sguardo:

ESEMPIO 2

«Mais nous ne voyons pas la Carmencita», dice la soldatesca impaziente, «La voilà», esclamano in coro al suo apparire gli infoiati giovinotti di Siviglia. Allora la melodia rappresenta Carmen? è significativo che il guizzo dei flauti si senta più chiaramente poche battute dopo, quando il tema viene premesso all'ultima affermazione prima dell'*habanera*: «Mais pas aujourd'hui ... c'est certain.». In parole povere: oggi non si fa credito. Bizet, e lo vedremo, è abilissimo, direi quasi infallibile, nel mettere in rapporto versi, che tratta quasi come una 'parola scenica' verdiana, e musica.

Abbiamo dunque due facce dello stesso motivo, una grave l'altra guizzante, una implacabile l'altra più fatua. In che modo rappresentano il personaggio? sono rispettivamente l'essenza tragica della gitana e il suo carattere volubile? il suo destino di morte e la sua strabocante sensualità? Io ritengo che siano l'espressione di un unico concetto, vale a dire che esse rappresentino l'amore visto dalla parte di Carmen, l'amore come sostanza e mèta della propria esistenza.

Un amore che è tutto leggerezza, che schifa noie ed impegni per la vita, proprio come fa Carmen all'inizio dell'atto successivo nella taverna di Lilas Pastia. La *chanson bohème* che la zingara canta e agisce insieme alle compagne è ricca di abbellimenti nella parte vocale. L'abbellimento è un tratto che connota l'anima gitana ed esuberante della protagonista, ed è perciò un segno distintivo del suo carattere. Se ci facciamo caso che altro è il tema del preludio, se non un abbellimento deformato, dove gli intervalli sono lievemente, ma significativamente allargati e tòrti? Il confronto tra il ritornello della canzone e il tema è molto eloquente:

ESEMPIO 3

Non sto ovviamente affermando che Bizet abbia rigorosamente agito sugli intervalli anticipando Anton Webern, ma neppure che il suo

processo creativo escludesse la possibilità di percepire coscientemente la qualità dei temi ideati e il loro rapporto con eventuali matrici, visto che siamo in presenza di uno dei più grandi e dei più originali narratori in musica. Dico solo che Bizet voleva comunicare l'idea di un amore fatale e fatuo, e che la tragedia scaturisce dal contrasto fra questo modo di esistere, di voler stare al mondo, che è di Carmen, e il mondo bigotto di Don José, di sua madre che lo perdona dalla chiesetta (e di che cosa? non sta facendo il buon soldato?), e che gli manda un bacio tramite la scherana Micaëla, che costui accetta di sposare. Un mondo che viene espresso tramite un colore orchestrale che sa di organo e di funzione religiosa:

ESEMPIO 4

E subito dopo la riflessione di José sul fiore d'acacia che Carmen gli aveva appena gettato mette questi due mondi a confronto: «Qui sait de quel démon j'allais être la proie», canta lui, e puntualmente Carmen si affaccia nel suo lato musicalmente più seduttivo:

ESEMPIO 5

Forse è il *Destino* che sta già cominciando a unire la zingara e il povero *dragon*, o è «le charme qui opère», cioè il fascino di lei, subito respinto dal pronto soccorso della mamma lontana che gli manda un bacio, e dal rimedio che tale tiranna propone al figlio: sposare Micaëla.

Torna poi la musica in stile chiesastico, e così seguita José:

Même de loin ma mère me défend,
Et ce baiser qu'elle m'envoie
Ecarte le péril et sauve son enfant

Mi è sempre parso evidente che queste parole del tenore altro non siano che un vano tentativo di autopersuasione. Ma nulla egli può contro la vita stessa che si fa, suo malgrado, ideale femminino. E lo sappiamo sin da quando, fra tutti gli uomini che affollano la piazza di Siviglia, Carmen getta il suo fiore d'acacia proprio a lui, che è l'unico a non guardarla, poi esce di scena lasciandolo a fissare con intensità il fiore. Il motivo conduttore viene qui esposto nella sua prima forma, quella fatale del preludio, ed è un ulteriore tassello per seguire la vicenda passo per passo:

ESEMPIO 6

(Les jeunes gens entourent Carmen. Celle-ci le regarde, puis regarde Don José. - Elle hésite ... paraît se diriger vers la manufacture ... puis revient sur ses pas et s'en va droit à Don José, qui est toujours occupé avec son épinglette)

Violons
Clar. Al. Vel
Cb (pizz. et div.)
Cors III et I
Trb I

p mais sonor et très expressif

Quel fiore rappresenta il destino di morte, dovuta a un amore sempre disatteso: i due non entreranno mai in una vera sintonia. Cercando immediatamente la prova di questo disegno d'autore dovremmo andare al momento in cui Carmen nel second'atto, dopo aver danzato in suo onore, insulta Don José, che intende tornare da bravo soldato alla sua caserma non appena ode lo squillo delle cornette. La disarmata, almeno per il momento, reazione dell'uomo è cavar fuori dalla giubba il fiore, rinsecchito nei due mesi passati in galera, e dedicarle una delle più belle dichiarazioni d'amore che mai uomo abbia rivolto a una donna. In queste pagine, e solo in queste, Don José è all'altezza della sua compagna:

ESEMPIO 7

Violons
Cor. Angl.
Trb I
Harpe

(Il tire de sa veste d'uniforme la fleur que Carmen lui avait jetée au 1er acte. Il montre cette fleur à Carmen)

pppp
p
cresc.
dim.
pppp
p

Al. Vel, Cb (pizz.)

Il motivo conduttore ce l'ha fatto sentire il corno inglese sul vibrato dei violini, coi fatali rintocchi degli altri archi. Ed è ancora nella prima forma, qui inserita in un contesto di armonie maggiori che suggeriscono un'illusoria speranza. Credo che, invece, il ricordo del fiore serva a rammentare il destino di morte, e che il modo maggiore abbia un effetto tragico ancor più straziante: è qui che amore e morte si ricongiungono, perché l'amore di Don José, purtroppo per Carmen, non può finire, e dura come quel fiore. Solo che, come quella *fleur de cassie*, è secco.

La seconda forma torna in quello che è forse lo scorcio nodale della drammaturgia di *Carmen*, vale a dire il trio delle carte nel terzo atto. Perché qui Bizet preferisce la melodia nel suo aspetto meno foriero di foschi presagi? Perché, in altri termini, la parola *morte* è annunciata dai flauti con gruppetti svolazzanti? Perché qui il tema conduttore introduce l'identificazione fra le carte e la sorte mortale. A che serve lottare per un destino diverso? «Carreau! Pique!»:

ESEMPIO 8

Fl I
Carmen

pp
f
ff
ppp

Carreau! Pique!
La mort! J'ai bien lui!

Subito il motivo conduttore torna con insistenza sinché Carmen ci spiega chiaramente come «La mort» attenda entrambi: la zingara è qui autentico personaggio di tragedia, perché accetta il proprio de-

stino, sa di aver turbato l'ordine 'naturale' del mondo, sia pure rimpicciolito nel letale microcosmo di Don José. Ovviamente non è e non può essere serena, ma non rifiuta la sfida, pur sapendo che il suo fato è ineluttabile, ed è scritto. Fino all'ultimo amerà di quell'amore di cui è capace. Magari accettando quel fatuo torero che la corteggia nella taverna come una sfida alla vita, per sbandierarlo in piazza come un *matador* fa nell'arena con una *muleta*, invitando quell'innocuo dragone, ora divenuto bandito, a ferire.

La prospettiva dell'opera, che il motivo conduttore determina con chiarezza, riflette in modo mirabile la fonte letteraria, su cui ora tornerò per qualche riga. Se apriamo il romanzo troviamo moltissimi passaggi prelevati di peso dai librettisti, sia nelle parti cantate, ma soprattutto in quelle dialogate all'uso dell'*opéra-comique*. Ecco, ad esempio, come la gitana espone i suoi sentimenti a Don José, che ode, da lontano, i richiami dalla caserma e freme per rientrare:

– Sais-tu, mon fils, que je crois que je t'aime un peu? Mais cela ne peut pas durer. Chien et loup ne font pas longtemps un bon ménage.

Meilhac e Halévy trasportano questo momento nel terz'atto, quando i due rimangono soli per qualche istante, e utilizzano la stessa massima: «Chien et Loup ...». I dialoghi parlati nella versione originale, soprattutto, sono infiorati da espressioni tolte di peso dal romanzo. C'è la considerazione sul fiore d'acacia – «Cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait» –, la vibrante descrizione dello stupore dei sensi che coglie il soldato alle profferte amorose di lei – «j'étais comme un homme ivre» –, fino allo spunto per la romanza del fiore, unito a una frase utilizzata altrove:

je sentais la fleur de cassie qu'elle m'avait jetée, et qui, sèche, gardait toujours sa bonne odeur ... S'il y a des sorcières, cette fille-là en était une.

Il rapporto assai più stretto che esiste fra la versione *opéra-comique* del capolavoro di Bizet e la *Carmen* di Merimée è uno dei tanti motivi perché oggi – e della cosa, lo spero vivamente, si cesserà presto di discutere: speriamo sia entrata o stia per entrare nella

coscienza collettiva e nei pensieri dei direttori artistici – si esegua la versione originale. La fedeltà a Merimée non è questione di lana caprina. Vi sono soggetti, in qualsiasi genere, che una volta divenuti opera lirica impallidiscono, schiacciati sotto il peso della musica, come accade ai raccontini di Murger con la *Bohème* di Puccini, ad esempio, e persino alle *Merry Wives* di Shakespeare col *Falstaff* di Boito e Verdi. In questo caso è incredibile che un racconto in prosa si presti tanto bene alla scena, e tenterò di motivarlo in due parole. Merimée, funzionario dello stato francese preposto al patrimonio museale, uomo erudito e poliglotta, ebbe il coraggio, tipico del dandy *ante litteram*, di trattare un dramma dal contenuto scottante, improntato alla pura sensualità, impiegando uno stile letterario di alto lignaggio – e lo provano, oltre all'epigrafe, mille altri passaggi. Siamo a livello, fatte le dovute proporzioni, di Stendhal, amico intimo dello scrittore, di Balzac, e di altri prosatori francesi della prima metà dell'Ottocento. Merimée racconta la più scabrosa delle vicende con molto stile ed ironia, mettendo una distanza solo apparentemente stranante, che diviene poi partecipazione attiva, e potentemente comunicata in quanto tale al lettore.

Nella versione *opéra-comique* di *Carmen* accade qualche cosa di simile. Abbiamo il quintetto mozartiano dei contrabbandieri nel second'atto, trasparente, leggerissimo, dove si dicono cose imbarazzanti col sorriso dell'ironia sulle labbra. Uguale grazia e fattezze classiche animano anche il quintetto con coro «Quant au douanier, c'est notre affaire»: le donne debbono distrarre il doganiere dalle sue abituali occupazione, onde consentire il traffico illecito – s'intende che ogni mezzo è consentito. E prima vi è la piazza di Siviglia, dove soldati annoiati invitano la giovane e graziosa Micaëla a un *rendez-vous* all'interno della caserma, e possiamo solo immaginare che succederebbe se lei accettasse. E poi il coro delle sigaraie, che si mettono a loro agio quando fa caldo, e considerano l'amore alla stregua di una boccata delle loro sigarette. E una protagonista che dichiara, *apertis verbis*, di preferire gli uomini, siano belli o brutti, che aprano bocca il meno possibile, l'importante è che li scelga lei. E via di questo passo.

Sotto la guida di Bizet stesso, Meilhac e Halévy risolsero in modo brillantissimo il problema di lavorare su una fonte non destinata alle

scene, scrivendo una vera *pièce* dove tutto è teatro. E chiudo la parentesi rammentando una delle trovate più felici, cioè l'invenzione del personaggio di Micaëla a partire da un particolare del romanzo, quando Don José ripensa con nostalgia al suo paese:

je ne croyais pas qu'il y eût de jolies filles sans jupes bleues et sans nattes tombant sur les épaules.

Osserva giustamente Winton Dean che per valutare appieno l'eccentricità ci vuole un centro, e Micaëla assolve egregiamente lo scopo, oltretutto regalandoci una delle più straordinarie arie per soprano lirico di tutta l'opera, «Je dis que rien ne m'épouvante».

Mille altri temi ci sarebbero, ma vorrei concludere rileggendo qualche breve estratto da quelle pagine famose in cui il filosofo Friedrich Nietzsche, pur col deplorabile scopo di dare addosso a Wagner, dedica al capolavoro di Bizet, preso come antitesi al maestro brumoso della redenzione nel segno di Parsifal. Nietzsche vide l'opera per la prima volta a Genova, il 27 novembre 1881 al teatro Politeama. Era la versione realizzata da Guiraud, che il pubblico ha visto più spesso sino a pochi anni fa, dunque non quella che ho preso in considerazione: meno bella, meno interessante, ma più opera nel senso europeo del termine, senza il parlato a cui i pubblici non francesi non erano avvezzi. Nietzsche, comunque, riuscì a cogliere più di chiunque altro lo spirito del lavoro:

Questa musica invece [quella di Wagner, al contrario lo fa «sudare in maniera fastidiosa» – *n.d.r.*] mi sembra perfetta. Si avvicina leggera, morbida, con cortesia. [...] è malvagia, raffinata, fatalistica: malgrado ciò essa resta popolare - ha la raffinatezza di una razza, non quella di un individuo. [...]

Anche quest'opera redime; non soltanto Wagner è un «redentore». Con essa si prende congedo dall'umido *Nord*, da tutti i vapori dell'ideale wagneriano. Da tutto questo già ci redime l'azione. Essa ha ancora di Merimée la logica nella passione, la linea più breve, la dura necessità.

Ma la conclusione è il punto più alto, nonostante il filosofo erutti la

sua rabbia contro Wagner, e a lui rivolga i suoi strali:

Finalmente l'amore, l'amore ritradotto nella natura! Non l'amore di una «vergine superiore»! Nessun sentimentalismo tipo Senta [si riferisce alla *Erlöserin* del *Fliegende Holländer* – *n.d.r.*]! Sibbene l'amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele - e appunto in ciò natura! L'amore che nei suoi strumenti è guerra, nel suo fondo è l'odio mortale dei sessi! – Non conosco alcun altro caso, in cui la tragica ironia che costituisce l'essenza dell'amore si sia espressa in maniera tanto rigorosa, abbia trovato una formulazione tanto terribile, come nell'ultimo grido di Don José, con cui si chiude l'opera:

«Sì ! Io l'ho uccisa
io – l'adorata mia Carmen!».

– Una tale concezione dell'amore (l'unica che sia degna del filosofo –) è rara: essa mette in risalto tra mille un'opera d'arte. Giacché in media gli artisti fanno come tutti, e anche peggio – essi *misconoscono* l'amore. Anche Wagner l'ha misconosciuto. Credono di essere disinteressati in esso per il fatto che vogliono il vantaggio di un altro essere, spesso contro il proprio vantaggio. Ma in cambio vogliono possedere quest'altro essere ... Perfino Dio non fa eccezione a questo proposito. Egli è lontano dal pensare «e si ti amo, a te che importa?».

Il riferimento finale al *Wilhelm Meister* di Goethe corona degnamente queste pagine. Sono davvero parole illuminanti, parole che colgono sino in fondo l'essenza di *Carmen*: la libertà in amore vissuta dalla protagonista sino in fondo. A questo anelito lei dà voce nel duetto del secondo atto:

ESEMPIO 9

Carmen

Et sur — tout la chose e — ni — vran - te: la li — ber - té! — la li — ber — té! —

Questa sezione viene poi ripresa alla fine dell'atto, e sarà l'ultimo esempio musicale che propongo all'attenzione del lettore:

ESEMPIO 10

The image shows a musical score for two vocal parts. The top part is for 'Frasquita, Mercedes, Carmen' and the bottom part is for 'Dancairo, Remendado'. Both parts are in 2/4 time and feature lyrics in French. The lyrics are: 'Et sour-tout la chose e-ni-vran-te: la li-ber-té! La li-ber-té!' and 'sour-tout la chose e-ni-vran-te: oui! La li-ber-té!'.

Sacha Guitry ci ha lasciato una massima che suona press'a poco così:

inutile vendicarsi di una donna, lascia fare al tempo.

Niente di più lontano da Bizet, dove agisce una donna finalmente libera, fatale, imbarazzante talora, ma capace di parlar chiaro, come abbiamo visto, sin dall'inizio. Colpa del suo uomo, perciò, vivere la passione che prova per lei in modo profondamente distorto. Ma è una colpa a cui neppure lei può sottrarsi. Questo perché il destino la trascina su una strada che ha un percorso praticamente obbligato. Lei dovrà seguirlo fino a incontrare la punta di quel coltello che le squarcia il corpo bellissimo.

«T'avea il cielo per l'amor creata»: Aida e Radames non possono fare all'amore, ma solo sperare che esista un cielo dove ritrovarsi, proprio come Don Carlo ed Elisabetta e come tanti altri personaggi di Verdi. «Ora di baci è questa» sussurra, prossima a spirare, la Manon di Puccini, che invece ha fatto dell'amore sensuale la sua unica ragione d'esistere. Ma, prima di lei, Carmen si era presentata così al pubblico operistico mondiale:

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

L'amore di Carmen va di pari passo con la vita e chi la incontra non può fare altro che accoglierlo. Ai tempi di oggi i maschi sono forse più disposti ad accettare che la donna possa scegliere il proprio compagno, di una notte o per sempre. Stiamo andando, dunque, verso

quel *domani* promesso dall'affascinante gitana? Non lo so, ma credo che *quel domani* sia stato, e sia il motivo dei favori immensi che il capolavoro di Bizet gode presso il pubblico di tutto il mondo.

NOTA DELL'AUTORE:

il lettore giunto sin qui si sarà reso conto che non era nelle mie intenzioni redigere un tradizionale saggio d'introduzione a un'opera, col suo dotto corredo di note. Voglio ulteriormente precisare che queste mie riflessioni scritte sull'amore, visto dalla parte di Carmen, traggono spunto da una vicenda personale, e sono state esposte a Torino (ottobre 1996) e perfezionate a Lecce (febbraio 1997) in due conferenze sul capolavoro di Bizet. Ho tratto gli esempi musicali dalla partitura curata da Fritz Oeser (Kassel, Alkor, 1964), trascrivendo le parti degli strumenti traspositori in suoni reali, i passi di Merimée da Carmen et autres nouvelles (Paris, Brodard et Taupin, 1993), e del Caso Wagner dal vol. VI, tomo III delle Opere di Friedrich Nietzsche, ediz. italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1970.

Lascio infine la parola a Merimée per il termine «Calli»:

Les caractères physiques des Bohémiens sont plus faciles à distinguer qu'à décrire [...]. Leur tint est très basané, toujours plus foncé que celui des populations parmi lesquelles ils vivent. De là le nom de *Calés*, les noirs, par lequel ils se désignent souvent.

Parma-Lucca, 31 marzo 1997