



Stampa oleografica realizzata attorno al 1900, che ritrae Marcello e Musetta intenti a litigare presso la Barriera d'Enfer mentre Rodolfo e Mimi si abbracciano

— Michele Girardi —
La poetica realtà della Bohème*

Eh bien, je dis que nous ne devons plus ni l'un ni l'autre songer à ces créatures; que nous n'avons pas été créés et mis au monde uniquement pour sacrifier notre existence à ces Manons vulgaires, et que le chevalier Desgrieux qui est si beau, si vrai et si poétique, ne se sauve du ridicule que par sa jeunesse et par les illusions qu'il avait su conserver. A vingt ans, il peut suivre sa maîtresse aux îles sans cesser d'être intéressant; mais à vingt-cinq ans il aurait mis Manon à la porte, et il aurait eu raison.¹

Illica, Giacosa e Puccini

Fin dalla primavera del 1891 s'erano avuti i primi contatti fra due letterati destinati a formare una delle più famose coppie di librettisti che mai un compositore abbia avuto al suo servizio. L'uso era comune nel mondo francese (basti pensare a Barbier e Carré per *Faust* e *Contes d'Hoffmann*, o a Meilhac con Halévy per *Carmen*, e con Gille per *Manon* di Massenet, per limitarci a pochi casi); ma Puccini e Mascagni furono gli unici a praticarlo sistematicamente in Italia. Da Illica e Giacosa il lucchese ebbe i suoi tre migliori libretti, *Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*; e anche dopo la morte di Giacosa (1905) cercò di riprodurre quella situazione.²

* Questo saggio è la versione italiana del capitolo IV (“*La Bohème*”: *The Poetic Reality*) della mia monografia *Puccini: His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, pp. 99-144; essa è, a sua volta, traduzione aggiornata e riveduta dell'edizione originale, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995¹, 2000² (pp. 109-147). In questa veste, ulteriormente aggiornata, questo saggio è perciò inedito in italiano. Gli esempi musicali sono tratti dalla partitura di *La bohème*, Milano, Ricordi, © 1920, P.R. 110 (rist. 1977): ad essa andranno i riferimenti nel testo, nelle note e negli esempi musicali, individuati mediante la cifra di richiamo, il numero di battute (in lettere) che la precedono o la seguono e ove occorra l'indicazione dell'atto; ho personalmente realizzato la riduzione dalle partiture trascrivendo in suoni reali e utilizzando le chiavi di basso e violino. Nel testo impiego le seguenti sigle: CARNER = MOSCO CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth, 1958; trad. it.: *Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961; GARA = *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958; MARCHETTI = ARNALDO MARCHETTI, *Puccini com'era*, Milano, Curci, 1973 (il riferimento, in questi due epistolari, va al numero della lettera citata e alla pagina).

¹ HENRI MURGER, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Gallimard, 1988, p. 376.

² In una lettera a Tito Ricordi del 4 febbraio 1915 Puccini testimoniò la sua latente nostalgia: “Mi sono abboccato con Simoni, e anche Illica lo accettava per complice. Mi era sembrato di rivivere un po' del connubio giacosiano” (CLAUDIO SARTORI, *Puccini*, Milano, Nuova Accademia, 1958, rist. 1978, p. 128). In tutte le opere posteriori a *Butterfly* Puccini si valse di almeno due collaboratori, le uniche eccezioni furono *Schicchi* e *Angelica* di Forzano, visto che per la *Rondine*, firmata da Adami, utilizzò uno scenario di Willner e Reichert, e che fece ritoccare il *Tabarro* dal drammaturgo Dario Niccodemi. Mascagni si era servito della coppia Targioni-Tozzetti assieme a Menasci per i libretti di sei delle sue quindici opere.

Nato a Castell'Arquato, in provincia di Piacenza, Luigi Illica (1857-1919) rivestì nel campo dell'opera italiana *fin de siècle* un ruolo simile, nonostante una fecondità minore, a quello che Scribe ebbe per il *grand-opéra*. Produsse una decina di lavori in prosa, alcuni dei quali in collaborazione con Ferdinando Fontana, prima di dedicarsi esclusivamente ai libretti. Ne scrisse trentacinque, e fra questi si contano alcuni dei maggiori successi di Catalani (*Wally*, 1892), Franchetti (*Cristoforo Colombo*, 1892, *Germania*, 1902), Smareglia (*Nozze istriane*, 1895), Giordano (*Andrea Chénier*, 1896, *Siberia*, 1903), Mascagni (*Iris*, 1898, *Le Maschere*, 1901, *Isabeau*, 1911). Egli dette un contributo fondamentale all'affermarsi di un gusto drammatico di stampo naturalista, anche se il suo eclettismo lo portò a trattare gli argomenti e le atmosfere più diverse, dall'esotismo sino alla fantascienza.

Questa inclinazione di Illica, abilissimo nel creare drammi vitali, ove però latitava il gusto per il bel verso, trovò il suo *pendant* nelle attitudini di Giuseppe Giacosa (1847-1906), poeta e drammaturgo fra i più importanti dell'Italia del tempo. Quest'ultimo aveva già avuto modo di dimostrare la sua elegante vena decadente con *Partita a scacchi* (1873) e *Trionfo d'amore* (1875), drammi in versi martelliani d'ambientazione medievale, per accostarsi poi al realismo con la commedia in prosa *Tristi amori* (1887) e il dramma *La signora di Challant* (1891, scritto in italiano per Eleonora Duse, e ripreso in francese da Sarah Bernhardt). In questi lavori, cui si sarebbe aggiunto il capolavoro *Come le foglie* nel 1900, Giacosa fece compiere un salto di qualità al teatro italiano di critica sociale, portandolo nell'orbita della drammaturgia decadente europea del suo tempo.³

Il raffinato dominio di ogni questione metrica e l'eleganza poetica furono lo specifico contributo di Giacosa alla coppia, mentre Illica portò in dote un formidabile intuito drammatico e una straripante ricchezza di idee. Questa combinazione era l'ideale per Puccini, che a sua volta possedeva in giusta percentuale le qualità dell'uno e dell'altro collaboratore. Venne così a crearsi un metodo di lavoro perfettamente funzionale. La priorità andava allo schema drammatico sul quale Puccini basava le prime idee musicali (che a loro volta fornivano una traccia per la versificazione), secondo uno schema fisso:

1. riduzione del dramma	Illica, Puccini
2. abbozzi musicali, con indicazioni per i versi	Puccini
3. versificazione	Giacosa
4. composizione e orchestrazione	Puccini
5. ritocchi drammatici	Illica, Puccini
6. ritocchi poetici	Giacosa, Illica, Puccini
7. ritocchi musicali	Puccini

³ Illica elaborò un libretto ambientato nel 3001, che non venne musicato. Sui due letterati si vedano PIERO NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, 1949; MARIO MORINI, *Luigi Illica*, Piacenza, Ente Provinciale per il Turismo, 1961; BICE SERAFINI, *Giacosa e i libretti*, in *Critica Pucciniana*, Lucca, Provincia di Lucca-Nuova Grafica Lucchese, 1976, pp. 116-32; ANNA BARSOTTI, *Giuseppe Giacosa*, Firenze, La Nuova Italia, 1973; REINER A. ZONDERGELD, *Ornament und Emphase. Illica, d'Annunzio und der Symbolismus*, in *Oper und Operntext*, a cura di Jens Malte Fischer, Heidelberg, Winter, 1985, pp. 151-66; SUSANNA FRANCHI, *Tematiche e strutture nei libretti di Luigi Illica*, Diss., Università degli studi di Torino, a. a. 1985-86.

Puccini attribuiva una grande importanza al metro poetico, e frequentemente chiedeva ai suoi collaboratori di aggiustare un verso sulla base delle proprie esigenze, che differivano da quelle tradizionali di un compositore d'opera ottocentesco. Dallapiccola ha potuto brillantemente dimostrare che in un'aria Verdi tendeva a realizzare un crescendo emozionale sempre sul terzo verso o sulla terza coppia di versi.⁴ Nonostante partecipasse attivamente alla riduzione dei soggetti discutendo l'articolazione drammatica sin nei dettagli, il maestro di Busseto sviluppava sugli schemi poetici la propria idea della forma di un brano musicale, e normalmente richiedeva un determinato metro ai suoi librettisti prima di accingersi a comporre. Il caso di *Falstaff*, dove risulta evidente il distacco dall'opera a numeri grazie anche alla versificazione, è dovuto a una piena convergenza d'intenti con Boito, il quale approntò una struttura drammatica e metrica in grado di stimolare Verdi (merito che il maestro gli riconobbe sobriamente scrivendogli di aver terminato il primo atto "senza nissun cambiamento nella poesia"⁵).

Per Puccini invece era l'idea musicale che richiedeva un determinato metro. Questa esigenza trovava le sue motivazioni sia nella naturale propensione del toscano a crearsi anzitutto un'immagine sonora del soggetto, sia nella sua tendenza a distaccarsi progressivamente dalle strutture formali precedenti, che riappaiono svuotate del loro carico normativo originale, come scarni telai da riempire di nuovi contenuti. Il differente ruolo del verso in questo mutato contesto è stato ben colto da Daniela Goldin:

Lo stesso Illica dichiarava che il verso non era più il criterio di giudizio di un libretto, o perlomeno non era più l'unità significativa. Anche il famoso "cocoricò-cocoricò-bistecca" che Puccini indicava come traccia per i versi di Musetta ("Quando men vo ..."), mi pare dimostrino che per la musica di Puccini i versi valevano non tanto come successione quantitativamente definita di sillabe, ma come serie di accenti e di timbri.⁶

L'epistolario è pieno di esempi che dimostrano come per Puccini il metro rivestisse un ruolo subordinato rispetto all'invenzione compositiva. Durante il lavoro su *Manon* egli aveva fornito a Illica un modello maccheronico per "sei versi tronchi", giacché aveva un "tema ritmico che non posso cambiare perché efficace" (GARA, 60, p. 64). Si trattava di un piccolo *a parte* di Des Grieux, inserito nella struttura del finale secondo, basato su un tema in 6/8: in partitura Puccini

⁴ LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica nel melodramma*, nel suo *Appunti Incontri Meditazioni*, Milano, Suvini-Zerboni, 1970, pp. 5-28. Cfr. anche STEVEN HUEBNER, *Lyric Form in "Ottocento" Opera*, "Journal of the Royal Musical Association", 117/1, 1992, pp. 123-47.

⁵ *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, vol. I, 142, 17 marzo 1890, p. 163. Sul problema del rapporto fra verso e musica nel teatro musicale italiano si veda PAOLO FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987-1988, vol. VI, pp. 163-233, e specificamente l'illuminante paragrafo dedicato in particolare a Boito, Verdi e Puccini (*L'asimmetria come programma*, pp. 219-30).

⁶ DANIELA GOLDIN, *Drammaturgia e linguaggio della "Bohème" di Puccini*, nel suo *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 357-8.

adattò a proprio piacimento i quinari tronchi sui due accenti della battuta.

Senza essere un fanatico difensore dei diritti della poesia come Fontana, Illica non sempre accettava queste situazioni senza discutere, e almeno all'inizio tentò di far valere le proprie ragioni presso Ricordi. Ma invano. Sul suo tavolo di lavoro piovvero un'infinità di richieste come questa (GARA, 126, p. 116):

Siccome faccio canticchiare Musetta nell'interno [all'inizio del quadro III], ho bisogno di alcuni versi (per risposta al canto di Musetta) per il coro che gavazza nell'osteria. Musetta canta sulle parole del 2° atto. Il *coretto* deve essere su questo metro: quinari tronchi. Quattro versi. Per esempio:

Noi non dormiam
sempre beviam
facciam l'amor
sgonfiam trattor.⁷

In seguito entrambi i letterati si abituarono agli estri dell'artista, rassegnandosi ai suoi repentini cambi d'idea. Mentre stava versificando il libretto di *Tosca* Giacosa scrisse a Ricordi:

Rinnovo solenne promessa di darvi o stasera o domattina una gran copia di lavoro compiuto. Salvo le modificazioni che proporrà il Puccini! Per cui si ricomincerà da capo (6 luglio 1896; GARA, 166, p. 149).

Se Illica era estremamente veloce nel lavoro, Giacosa amava scrivere con agio, limare ogni dettaglio. Si sfogò spesso con Ricordi per essere stato costretto a "rifare, ritoccare, aggiungere, correggere, tagliare, riappiccicare, gonfiare a destra per smagrire a sinistra" (GARA, 123, p. 115), e per tre volte minacciò di ritirarsi dal lavoro. L'editore giunse fino a suonare per lui in anteprima gran parte dello spartito di *Bohème*, pur di convincerlo che le sue fatiche non erano state vane. E ogni amarezza sparì quando il drammaturgo, alla sua prima esperienza di librettista, comprese quale musica aveva contribuito a far nascere:

Puccini ha sorpassato ogni mia aspettativa! ... e capisco adesso la sua tirannia di versi e accenti (Giacosa a Ricordi, 20 giugno 1895; CARNER, p. 137).

Il segreto di questo piccolo gruppo di lavoro fu la sincera stima che ogni membro nutriva per l'altro. Su tutto vigilava, come sempre, Giulio Ricordi, che garantì in ogni situazione il mantenimento del necessario equilibrio fra tutti i componenti. Poté quindi legittimamente rivendicare il suo ruolo:

Abbiamo tutti la coscienza tranquilla; abbiamo lavorato di cuore, senza preconcetti, serenamente avvolti nella pura atmosfera dell'arte: mi scusi se dico noi e non loro. A me pare che questa bellissima *Bohème* sia, se non un po' mia figlia, almeno un tantino figlioccia (Ricordi a Illica, 15 febbraio 1896; GARA, 157, p. 143).

⁷ Che divennero in partitura "Trallerallè ... / Trallerallè ... / Eva e Noè ...".

Una querelle fra editori

Subito dopo *I Medici*, lo stesso maestro [Leoncavallo] metterà in scena un'altra opera *La Bohème*, il cui soggetto è tratto dal romanzo omonimo del Mürger [*sic*].

Quest'opera, alla quale il valente maestro lavora da vari mesi, sarà data nel prossimo anno 1894 ("Il Secolo", 20-21 marzo 1893).

Il maestro Leoncavallo tiene a far noto che aveva fatto un contratto per la nuova opera e che fino da allora lavora alla musica di questo soggetto (*Bohème*). [...] Il maestro Puccini, al quale or son due giorni il maestro Leoncavallo dichiarò che stava componendo *Bohème*, ha confessato che solamente tornando da Torino pochi giorni fa ebbe l'idea di musicare *La Bohème*, e che ne parlò ad Illica e Giacosa, i quali a suo dire non hanno ancora finito il libretto. Resta dunque affermata indiscutibilmente la precedenza del maestro Leoncavallo per quest'opera ("Il Secolo", 22-23 marzo 1893).

La dichiarazione su "Il Secolo" di ieri del Maestro Leoncavallo deve aver fatto comprendere al pubblico la mia completa buona fede [*excusatio non petita* – n.d.r.]; perché è certo che se il Maestro Leoncavallo, al quale da tempo sono legato da vivi sentimenti di amicizia, mi avesse confidato prima quello che improvvisamente mi ha fatto sapere l'altra sera, io non avrei allora pensato alla *Bohème* di Mürger.

Ora – per ragioni facili a comprendersi – io non sono più a tempo a voler essere cortese come vorrei all'amico e al musicista. Del resto, cosa importa al Maestro Leoncavallo di questo? Egli musichi, io musicherò.

Il pubblico giudicherà.

La precedenza in arte non implica che si debba interpretare il medesimo soggetto con uguali intendimenti artistici.

Tengo solo a far sapere che da circa due mesi, e cioè fino alle prime rappresentazioni di *Manon Lescaut* a Torino, ho lavorato seriamente alla mia idea, e non ne ho fatto mistero ad alcuno ("Corriere della Sera", 24 marzo 1893).

Più di qualsiasi altro documento quest'ultima lettera firmata da Puccini in data 23 marzo, fa capire il clima di concorrenza artistica in cui nacque *La Bohème*. Per catalogare tutte le opere del teatro lirico e di prosa che in ogni tempo sono state scritte sullo stesso soggetto, sovente in aperta sfida estetica e professionale fra i rispettivi autori, non basterebbero tomi ponderosi. Perciò non ci sarebbe di che stupirsi se Puccini e Leoncavallo avessero pensato proprio nello stesso tempo alle *Scènes de la vie de Bohème* di Henri Mürger, argomento che, in piena fase di affermazione del 'verismo' nel melodramma, era particolarmente adatto a riscuotere il massimo successo (si trattava, fra l'altro di un'opera d'attualità per la scena italiana di allora, che viveva col consueto ritardo situazioni artistiche che altri paesi avevano già sorpassato).

Esistono comunque parecchi motivi per supporre che le cose fossero andate in modo abbastanza simile a quello descritto da Leoncavallo al "Secolo", giornale di casa Sonzogno, allorché rivendicò la sua priorità nella scelta del soggetto:

durante un incontro in Galleria a Milano fra i due artisti, avvenuto probabilmente il 19 o il 20 marzo, il compositore napoletano descrisse il suo progetto a Puccini, che colse la palla al balzo per dichiarare uguali intenzioni, fingendo di cadere dalle nuvole. Non è improbabile che il toscano, lettore onnivoro, avesse già preso in considerazione il lavoro di Murger, ma quasi certamente non aveva ancora preso la decisione, come Leoncavallo, di musicarlo. Anche in quella circostanza scattò l'impulso per la competizione di cui si è detto a proposito della *Manon* di Massenet, e su cui torneremo ancora.

La battaglia fra artisti e loro referenti entrò subito nel vivo. Grazie all'abilità di Edoardo Sonzogno la sua ditta era divenuta davvero concorrenziale, pubblicando gli spartiti e promuovendo le rappresentazioni di molte opere francesi e di gran parte degli autori veristi. Ne nacque una vera guerra d'impresе editoriali che si protrasse fino a *Butterfly*, l'ultima opera di Puccini che fu data in prima assoluta in un teatro italiano vivente l'autore.⁸ Non mancarono i colpi bassi da parte del musicista e di Ricordi. Mentre si occupava di coordinare le smentite giornalistiche Giulio si era già informato circa i diritti d'autore del lavoro di Murger, onde ottenerne l'esclusiva per poi far recedere dall'impresa Leoncavallo. Ce ne informa Puccini stesso in una lettera indirizzata a Illica, da cui si apprende anche che quest'ultimo aveva già preparato la risposta, con ogni probabilità il comunicato apparso sul "Corriere", che dunque Puccini si limitò a firmare. Il documento non è datato ma è ipotizzabile che risalga al 22 marzo:

Carissimo,

il sig. Giulio è del parere di nulla rispondere – Io avrei ribattuto – Però ha aggiunto che quando avremo avuto risposta da Parigi e se sarà favorevole, risponderemo e spareremo grosso – Dimmi il tuo parere *subito*.

E se sarai per la ribattuta immediata, tu, appena ricevuta questa mia, domattina *passi da me* e andiamo ensemble [*sic*] da Ricordi e al Corriere – per la pubblicazione.

Io credo che a tacere è dar vinti – per lo meno *loro* e il pubblico crederà così – La risposta tua è nobilissima, e quella dopo il responso di Parigi, parrebbe a base di astio e pungente.⁹

Molto probabilmente Illica in quel momento aveva già terminato un ampio schizzo drammatico della nuova opera, tant'è vero che Giacosa, subito invitato a collaborare al progetto, in quello stesso 22 marzo poté complimentarsi con lui:

⁸ Per inchieste più dettagliate sugli scontri fra opposte fazioni e le rispettive *clagues* si veda MICHELE GIRARDI, *Fu vero fiasco? oppure ... Qualche osservazione sulla "Butterfly" scaligera nel 1904*, in *Verso Butterfly*, Pavia, Cardano, 1997, pp. 73-88.

⁹ Questa lettera, insieme a molti altri inediti provenienti dalla Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza (PCC - Fondo Illica - Puc 101) è stata pubblicata da JÜRGEN MAEHDER, *Immagini di Parigi - La trasformazione del romanzo "Scènes de la vie de Bohème" di Henry Murger nelle opere di Puccini e Leoncavallo*, "Nuova rivista musicale italiana", XXIV/3-4, 1990, pp. 402-56. A questo studio si rimanda per ulteriori informazioni circa la genesi dei due lavori e il rapporto con la fonte, e per una puntuale indagine critica sulla partitura del compositore napoletano. Per l'esatta datazione dei precedenti comunicati apparsi sui giornali milanesi cfr. ANGELO FOLETTO, *La guerra degli editori. "La Bohème", un caso emblematico di ordinaria concorrenza*, in *La bohème*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 23-47 (programma di sala del Teatro Comunale di Bologna, stagione 1989-90).

Carissimo Illica,
ho letto e ti ammiro. Hai saputo trarre una azione drammatica da un romanzo che a me parve sempre squisito ma poco sceneggiabile. I primi atti sono composti stupendamente. L'ultimo non lo vedo ancora o lo vedo troppo simile a molti altri. Ma lo si può trovare. Mi sorride l'idea di collaborare con te, spirito agile e largo (GARA, 82, pp. 82-3).

Il comportamento di Leoncavallo fu indubbiamente più leale. Non riuscì neanche a serbare troppo a lungo il suo rancore. Pochi giorni dopo l'esplosione della controversia Puccini informava Illica che

È arrivato il telegramma da Parigi per la *Bohème*. Ma con mio dispiacere il romanzo è libero essendo morto Murger senza eredi. La commedia è ancora sotto la salvaguardia *degli autori*. Hai riletto il romanzo? Fatti venire l'edizione in francese. Mi raccomando a te: adesso la sfida è lanciata e l'impegno preso. Leoncavallo mi scrive da Venezia che *lui* dovrà lottare contro due colossi: tu e Giacosa e che ora va a studiare l'ambiente del "Quartier Latin!!!" (GARA, 83, p. 83).¹⁰

Non c'era dunque modo di evitare la competizione, ma Leoncavallo portò a termine il suo lavoro con notevole ritardo, oltre un anno dopo il suo rivale. Sonzogno mise a sua disposizione per la prima La Fenice di Venezia, che aveva appaltato nella stagione di primavera del 1897, ma non solo: propose proprio allo stesso direttore della *Bohème* pucciniana (e allora direttore musicale del Regio di Torino), Arturo Toscanini, di scortare con autorevolezza al debutto anche l'opera sorella di Leoncavallo, insieme al *Werther*. Ma il 25 febbraio 1897 Toscanini scrisse alla futura moglie "Alla metà d'aprile andrò con Piontelli a Venezia per dirigere la *Bohème*":¹¹ si trattava, però, di quella di Puccini, che doveva essere data al Rossini e poi al Malibran. Il 10 aprile tornò a scriverle:

[Polo] è incantato da Venezia, ed io non lo sono meno di lui [...]. Iersera ho cominciato le prove ... L'orchestra è buona ma il teatro è sordo come una zucca. Ci sono tre teatri d'opera contemporaneamente. La Fenice col *Werther* e *Bohème* di Leoncavallo il Malibran colla *Manon* di Massenet e l'*Amico Fritz* e il Rossini colla nostra compagnia Bohémiens.¹²

Non è difficile immaginare che Ricordi si fosse accordato col fido Piontelli per tendere una bella imboscata al rivale Sonzogno. Data la differenza qualitativa tra le due opere l'esito era quasi scontato, e così riferisce Toscanini

¹⁰ La data ivi proposta dal curatore, "febbraio 1893", è un errore di stampa che va corretto in: "marzo 1893". In quel mese Sonzogno aveva in appalto ben due teatri per la Stagione di Quaresima a Venezia, la Fenice e il San Benedetto, e Leoncavallo probabilmente si trovava lì per sovrintendere. Queste righe affettuose, nonostante l'ironia, dimostrano che i rapporti privati fra Puccini e Leoncavallo erano rimasti cordiali.

¹¹ *The Letters of Toscanini*, compiled, edited and translated by Harvey Sachs, New York, Alfred Knopf, 2002; trad. it.: *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, a cura di Harvey Sachs, Milano, Garzanti, 2003, p. 92.

¹² *Ivi*, p. 97. Il violinista Enrico Polo sarebbe divenuto il cognato di Toscanini, mentre *La Bohème* di Puccini non fu rappresentata al Malibran, a causa di contrasti fra i cantanti.

l'esito della *première*, il 18 aprile 1897:

Cariss. *La Bohème* ha ottenuto iersera un successo sbalorditivo – tale da far registrare alla stampa, tutta, di Venezia un gran trionfo ... Nota che la stampa è stata comperata da Sonzogno e che sarebbe stata volentieri contraria al nostro spettacolo. Il teatro era zeppo – la nobiltà veneziana era accorsa – forestieri – gli applausi si mutavano in vere entusiastiche ovazioni ... Quando alla fine d'atto venivo fuori cogli artisti era un urlo generale ... Davvero che a Venezia non si è mai visto tanto entusiasmo [...] Ed ora ecco preparato bene il terreno per l'opera di Leoncavallo ... Povero disgraziato!....¹³

Oggi la *Bohème* di Leoncavallo, che pure contiene qualche pagina vitale, è soltanto un documento del gusto d'epoca, mentre l'altra domina fin dal suo debutto il repertorio internazionale. Come scriveva e tacitamente auspicava Puccini, il pubblico, chiamato a giudicare, si era pronunciato in suo favore, chiudendo per sempre la controversia.

Da un romanzo d'appendice a un libretto

Per *La Bohème* Puccini ricorse per la terza volta di fila a una fonte letteraria francese. Le *Scènes de Bohème* di Henri Murger appartenevano al genere della narrazione d'appendice, e furono pubblicate a puntate sulla rivista parigina "Le Corsaire Satan" dal marzo 1845 all'aprile 1849. Ottennero un notevole successo, tanto che il drammaturgo Théodore Barrière, insieme all'autore, legò alcuni di questi brevi episodi l'uno all'altro ricavandone una *pièce* in cinque atti, *La Vie de Bohème*, rappresentata il 22 novembre 1849 al Théâtre des Variétés alla presenza di Luigi Napoleone e di tutti i più celebri esponenti del mondo letterario parigino, da Arsène Houssaye a Théophile Gautier. Per Murger, appena ventisettenne, fu il successo che valse a congedarlo definitivamente dalla miseria, la stessa noiosa compagna dei protagonisti delle sue storielle; un successo poi incrementato da un contratto col celebre editore Lévy per dar forma di romanzo alla sua fatica letteraria. Questo uscì nel 1851 col titolo *Scènes de la Bohème*, e su questa fonte, non soggetta a diritti d'autore, dichiararono di essersi basati Puccini e i suoi librettisti.¹⁴

Il lavoro si presentava particolarmente difficile, poiché occorreva ricavare da una narrazione episodica una concisa azione operistica, che con una scansione

¹³ *Ivi*, p. 98. *La Bohème* di Leoncavallo andò in scena con scarso successo alla Fenice di Venezia il 6 maggio 1897. Venuto a conoscenza dell'esito della prova Puccini dette prontamente sfogo alla sua gioia improvvisando qualche verso a beneficio della sorella Ramelde: "Il Leone fu trombato, / il Cavallo fu suonato, / di *Bohème* ce n'è una ... / tutto il resto è una laguna" (11 maggio 1897; MARCHETTI, 214, p. 227).

¹⁴ La prima edizione del romanzo di Murger, che apparve come *Scènes de la Bohème* (Paris, Michel Lévy, 1851), acquisì il titolo *Scènes de la vie de bohème* alla terza edizione (1852) e, tradotto da Felice Camerone, fu pubblicato nel 1872 da Sonzogno per poi essere ristampato nel 1890 (una prima edizione italiana, gravemente mutila, era apparsa nel 1859 col titolo *Scene della vita d'artista*). Leoncavallo, cresciuto artisticamente nell'ambiente francofilo del suo editore dopo aver vissuto molto tempo a Parigi e sposato M.me Berthe Rambaud, dedicataria della sua *Bohème*, doveva avere più dimestichezza col soggetto. La sua competenza linguistica gli consentì peraltro di lavorare sul testo originale.

drammatica coerente rimanesse al tempo stesso fedele allo spirito del romanzo, basato su impressioni appena delineate nell'arco di ben ventitrè quadretti. Cinque i personaggi maschili principali – Illica ci risparmiò la conoscenza dell'aspirante *bohémien* Carolus Barbemuche –, due quelli femminili, più una fidanzata per Schaunard (Phémie) e Colline, oltre ai molti amoretto di Rodolphe (la *grisette* Louise, l'attricetta Sidonie, Laure, modista, la mantenuta Séraphine, Juliette). L'intervento più radicale Illica lo fece trasformando in una ragazza romantica “mademoiselle Lucille, surnommée mademoiselle Mimi”,¹⁵ che nel romanzo è sposata con Rodolphe, ma lo tratta male e gli è spesso infedele, sia per necessità sia per puro piacere.

Il librettista fu poi attentissimo ai dettagli, anche se non quanto Leoncavallo. Spunti importanti o minimi furono estratti da undici capitoli, dal nome della rivista di cui Rodolfo è redattore (“Le Castor”) al Café Momus, sede del gruppo, fino al Bal Mabille frequentato da Benoît. Vi sono poi il manoscritto del dramma *Le Vengeur* di Rodolphe che arde in più riprese (capitolo nono), il titolo del quadro di Marcello (*Le passage de la mer Rouge*), e molte frasi o brevi brani tradotti in modo pressoché letterale, come il secondo *couplet* declamato scherzosamente dal pittore nel racconto conclusivo *La jeunesse n'a qu'un temps*, da cui vengono i versi del baritono di Puccini nella ripresa del concertato del quadro II:

- Non ma jeunesse n'est pas morte,	(La giovinezza mia non è ancor morta
Il n'est pas mort ton souvenir;	né di te morto è il souvenir ...
Et si tu frappais à ma porte	se tu battessi alla mia porta
Mon cœur, Musette, irait t'ouvrir.	t'andrebbe il mio cuore ad aprir. ¹⁶

Da *Le manchon de Francine*, diciottesimo capitolo, viene il particolare della candela spenta da un soffio di vento, del successivo smarrimento della chiave e l'idea del manicotto per riscaldare le mani intirizzite della malata. Solo nella costruzione del finale ultimo Illica ricorse alla *pièce*. Nel ventiduesimo capitolo di Murger, la protagonista viene condotta all'ospedale, dove muore in solitudine. Ma nel quinto atto del lavoro teatrale (sc. 5-10) ella torna improvvisamente da Rodolphe, Musette manda Marcel a impegnare i suoi gioielli, accende poi la candela mentre l'amica dorme, Colline baratta il suo cappotto per trenta soldi e un vestito di Nanchino (mentre nel romanzo si limita a vendere i suoi amati libri); e infine Mimì s'accascia morta sulla poltrona prima che cali il sipario.¹⁷ Questo finale era più adatto all'opera, prevalentemente basata su scene collettive, per il resto era molto più conveniente non prendere in considerazione la

¹⁵ MURGER, *Scènes*, cit., p. 215.

¹⁶ *Ivi*, p. 395; *LA BOHÈME* / [...], TEATRO REGIO – TORINO / *Carnevale-Quaresima 1895-6*, Milano, Ricordi, s.d. [1896], p. 42. Diversa la lezione della partitura per il primo verso: “Gioventù mia, tu non sei morta” (II, otto dopo 25), ed è ritocco decisivo, poiché rende soggetto la “Gioventù” in luogo di Musetta.

¹⁷ Ha ragione DANIELA GOLDIN (*Drammaturgia e linguaggio* cit., p. 365) che ritiene il lavoro di Illica e Giacosa basato prevalentemente sul romanzo, ma non quando afferma che la somiglianza della conclusione dell'opera e della *pièce* sia una semplice coincidenza. *La Vie de Bohème*, “pièce en cinq acts mêlée de chant” uscì in *Le théâtre contemporain illustré*, Paris, Lévy, 1853, pp. 1-116.

commedia, scartando una soluzione normalmente adottata da chi riduceva un soggetto per le scene liriche.

Nella *Vie de Bohème* il giovane, ma già esperto autore di *vaudevilles*, Barrière aveva aiutato Murger a costruire il suo successo personale, sopprimendo ogni elemento scabroso dell'originale e creando una struttura drammatica sulla falsariga del romanzo *La Dame aux Camélias*, apparso nel 1848 e ridotto nei mesi successivi a "pièce en cinq acts mêlée de chant". Lo scartafaccio di Alexandre Dumas *fils* – da cui Piave trasse *La traviata* per Verdi –, ritenuto immorale, venne bloccato dalla censura e dovette attendere sino al 1852 prima di essere pubblicato, ma nel frattempo circolava in tutti le società letterarie parigine. Il calco realizzato da Barrière è così evidente da risultare incontestabile: Mimì, cortigiana piena di buon cuore, malata, sacrifica i suoi sentimenti per Rodolfo e se ne va a vivere con un visconte onde consentire l'unione dell'amante con Césarine de Rouvre, una giovane e rispettabile vedova. Questo matrimonio è fortemente voluto per amor di convenienza dall'uomo d'affari Durandin, zio di Rodolphe – lo "zio milionario" evocato da Rodolfo nell'opera, che come Germont-*père* è causa della separazione fra il nipote e la giovane *grisette*. Nella scena finale ogni equivoco viene chiarito, ma solo nelle ultime battute Durandin tenta di rimediare al male che ha fatto a Mimì, e benedice il matrimonio proprio quando la ragazza muore.

Se Barrière e Murger possono precedere Dumas in un ambiente dove trame topiche vengono ampiamente sfruttate, Puccini non poté né volle mettersi in concorrenza con *Traviata*: nel mondo dell'opera si dovevano evitare i calchi troppo evidenti. Del resto seguire il dramma voleva dire accettare la logica in cui s'inseriva come prodotto *standard* in una tematica di successo (e si pensi al capostipite Musset e alla sua Mimì Pinson). Peraltro nella riduzione del mondo composito del romanzo andò forzosamente smarrita una peculiarità dell'originale, e cioè il preciso riferimento, nei brevi ritratti dei protagonisti, a noti personaggi della cultura e dell'arte parigina del tempo, fra cui Charles Baudelaire e il pittore Champfleury. Questa perdita fece sì che l'opera di Puccini fosse meno vincolata a fatti contingenti e dunque si volgesse a una rappresentazione di tipo simbolico. Da questa universalità il pubblico di tutto il mondo sarebbe poi stato affascinato, anche perché s'identificò con i protagonisti di Puccini: a una simile mèta Murger mai avrebbe potuto tendere. Anche i personaggi del romanzo conquistano alla fine, come il loro creatore, un miglior tenore di vita, il che li induce persino a pronunciare amare considerazioni sul loro passato prossimo, e a identificare con lucido distacco la *Bohème* con la giovinezza appena trascorsa.

Il merito specifico della riduzione drammaturgica delle *Scènes* va attribuito a Luigi Illica, che ebbe subito da Ricordi l'incarico di sceneggiare il romanzo. Egli agì con abilità in tempi strettissimi, come abbiamo visto. Poi il lavoro dei due librettisti cominciò a tempo pieno. Il progetto originale prevedeva una struttura differente da quella attuale. Il quadro I era diviso in due scene, intitolate *In soffitta* e *Al quartiere latino*; il secondo, *La barriera d'Enfer*, divenne poi l'attuale quadro III; il quarto, ancora *In soffitta*, concludeva l'opera così come la conosciamo. Fra questi due, come terz'atto si trovava un episodio intitolato *Il cortile della casa di via La Bruyère 8*, in cui i librettisti, per giustificare il definitivo addio fra

Mimi e Rodolfo, avevano sviluppato uno spunto del sesto capitolo del romanzo – *Mademoiselle Musette* – immaginando una gran festa da ballo offerta da Musetta, sfrattata dal protettore, nel cortile di casa. In essa il visconte Paolo – le cui uniche tracce rimaste nell'opera sono la frase di Rodolfo nel quadro III (“Un moscardino / di Viscontino / le fa l'occhio di triglia”) e quella di Musetta nel successivo (“Intesi dire che Mimi, fuggita / dal Viscontino era in fin di vita.”) – conquista i favori della volubile Mimi causando la furiosa gelosia del suo amante. Ma tale scena, che fu messa in musica da Leoncavallo,¹⁸ offese l'implacabile senso formale di Puccini, che la volle eliminare contro il parere dei librettisti. A suo avviso una festa in quel punto avrebbe ricalcato lo schema del Quartier Latino, producendo un doppione intollerabile per le proporzioni dell'opera. Così le due scene iniziali vennero separate, e si creò l'armoniosa bipartizione tra la prima spensierata coppia di episodi, seguita dai due lancinanti quadri conclusivi.

La messa a punto dell'opera fu un lavoro di cesello a quattro mani, con Giulio Ricordi che spesso interveniva per fornire pareri illuminanti. Fu lui, ad esempio, a suggerire che Musetta, nel quadro III, cantasse da fuori scena il valzer precedentemente intonato davanti ai tavoli del Caffè Momus; inoltre insistette perché Illica, animato da autentica passione per il trovarobato, eliminasse i troppi dettagli e le molte precisazioni realistiche di cui aveva infarcito le prime stesure, permettendo all'opera di guadagnare quella proverbiale stringatezza che la contraddistingue.¹⁹ Illica, dal canto suo, ebbe una parte determinante nelle scelte drammatiche. Data la difficoltà che presentava il quadro del Quartier Latino, giunse perfino a preparare una pianta della scena, inviata a Ricordi in allegato all'abbozzo di un rifacimento del libretto richiesto da Puccini, “onde isolare i *bohèmes*” (5 gennaio 1894; GARA, 98, p. 96): il problema della posizione scenica non era certo di facile soluzione, poiché bisognava mettere in risalto, all'interno del tessuto di massa, i singoli ma significativi episodi vissuti dai protagonisti in mezzo alla folla.

Tutto doveva risultare credibile, dunque, ma Illica si accorse di un'ultima inverosimiglianza a lavoro già concluso. Nel quadro II l'allegra brigata prende posto ai tavoli esterni del Caffè, e filosofeggia tranquilla nonostante il freddo della vigilia di Natale. Rimediò a questa mancanza di realismo aggiungendo la seguente didascalia al libretto:

(Marcello, Schaunard e Colline entrano nel Caffè Momus, ma ne escono quasi subito sdegnati di quella gran folla che dentro si stipa chiassosa. Essi portano fuori una

¹⁸ Costituì il secondo atto, intitolato “15 aprile 1838. – Il cortile della casa abitata da Musette a rue La Bruyère”. Leoncavallo, oltre ad adottare diversi registri vocali per i protagonisti scelse un'articolazione formale differente rispetto a quella di Puccini, come mostrano i titoli degli altri atti: I “Il 24 dicembre 1837 a sera. – Réveillon. – La sala al primo piano del Caffè-Momus”; III “Ottobre 1838. – La soffitta di Marcello”; IV “Il 24 dicembre 1838 a sera. – Réveillon. – La soffitta di Rodolfo”. Il quadro soppresso fu pubblicato da MARIO MORINI, *La Bohème: Opera in quattro atti (cinque quadri): l'atto denominato “Il cortile della casa di via Labruyère 8” di Illica e Giacosa*, “La Scala”, IX/1, 109, dicembre 1958, pp. 35-49; ora più facilmente reperibile in *Giacomo Puccini. La bohème*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1986, pp. 147-81. L'idea del viscontino Paolo che corteggia Mimi viene invece dal dodicesimo capitolo di Murger, *Une réception dans la Bohème*, in cui egli fa piedino alla ragazza sotto la tavola.

¹⁹ Cfr. lettera di Ricordi a Puccini datata 30 giugno 1895 (CARNER, p. 135).

*tavola e li segue un cameriere per nulla meravigliato di quella loro stramberia di voler cenare fuori [...]).*²⁰

Questo errore non ha mai infastidito il pubblico che non fosse a conoscenza del libretto, ma è interessante leggere la motivazione degli scrupoli di Illica:

Coi nemici e i critici in malafede del giorno, questo nostro accontentarci è un po' troppo ingenuo, creda! e lasciare quasi tutto un atto seduti a un tavolino i *bohèmes* a cenare così senza che nel libretto *neppure una parola* venga a giustificarne il perchè, creda anche, è troppo buona arma perchè quei tali signori non debbano adoperarla (a Giulio Ricordi, 7 dicembre 1895 [?]; GARA, 147, p. 134).

Ma il librettista arquatese era stato addirittura decisivo quando aveva insistito per modificare la prima idea di Puccini, che avrebbe voluto cominciare l'ultimo quadro dell'opera

Colla Mimì in letto, Rodolfo al tavolino a scrivere e un mozzicone di candela a illuminare la scena. Cioè niente separazione [dopo il terzo quadro] fra Rodolfo e Mimì! Orbene così davvero non vi è più la *Bohème*, non solo, ma non vi è più la Mimì di Murger!

La motivazione di Illica, nel prosieguo della lettera, anch'essa rivolta a Giulio Ricordi, è del tutto ineccepibile:

Ora io dico che è già un errore che la separazione di Rodolfo e Mimì non avvenga avanti agli occhi del pubblico [causa la soppressione del quadro di Via La Bruyère], figuriamoci se non dovesse avvenire in nessuna maniera! Poiché la essenza del libro di Murger è appunto in quella grande libertà in amore (suprema caratteristica della *Bohème*) colla quale agiscono tutti i personaggi. Pensi quanto più grande e più commovente può essere quella Mimì che – potendo oramai vivere con un amante [il Visconte Paolo] che *le passa* della seta e del velluto – sentendosi uccidere dall'etisia va a morire nella desolata e fredda *mansarde* pur di morire nella braccia di Rodolfo. Mi pare impossibile che Puccini non ne voglia comprendere la grandezza (febbraio 1894; GARA, 101, pp. 99-100).

Puccini, drammaturgo di razza, non faticò a capire le buone ragioni di Illica, e accettò la sua proposta. Intanto nell'aprile 1894, colto da dubbî, aveva ripreso in considerazione una novella di Verga, intitolata *La lupa*, per ricavarne un'opera, forse allo scopo di rivaleggiare coi successi recenti di Mascagni (*Cavalleria* viene da Verga ed è ambientata in Sicilia) e Leoncavallo (la vicenda di *Pagliacci* ha luogo in Calabria). Egli giunse al punto di recarsi in Sicilia per parlare con Verga e studiare l'ambiente. L'infatuazione durò fino al luglio successivo, quando si persuase che “la ‘dialogicità’ del libretto spinta al massimo grado, i caratteri

²⁰ *LA BOHÈME* / [...], TEATRO REGIO cit., p. 37. Apprendiamo da questa fonte, il primo libretto a stampa, oltre che da alcune lettere di Illica, che il consigliere di stato che accompagna Musetta al suo ingresso si chiama Alcindoro de Mitonneux (p. 40).

antipatici, senza una sola figura *luminosa*, simpatica che campeggi”²¹ non gli permettevano di dar corso alle sue intenzioni. Per comprendere la sua estraneità alla temperie verista, basti sapere che la stessa melodia lirica con cui Rodolfo si presenta al pubblico (“Nei cieli bigi”) viene dagli abbozzi della *Lupa*, in cui serviva ad inneggiare all’incantevole cielo di Sicilia e alle meraviglie dell’Etna.

All’inizio del 1895, dopo stesure e rifacimenti numerosi, Puccini si dichiarò finalmente soddisfatto del telaio drammatico del libretto, che per essere perfezionato aveva bisogno degli ultimi ritocchi poetici di Giacosa, eseguiti mentre il musicista stava già orchestrando le parti del testo portate a termine. Un gran numero di aggiustamenti, gli ultimi, furono compiuti nell’ottobre 1895. Per troppo tempo Puccini aveva insistito nel voler musicare un brindisi fra gli amici, con relativo *ensemble*, proprio nel momento che avrebbe dovuto immediatamente precedere l’arrivo di Musetta e Mimì nel quadro finale, allo scopo di caricare ulteriormente il contrasto fra l’euforia dei *bohémien*s e l’imminente tragedia. Ma si accorse dell’inutilità dell’idea, poiché, come scrisse a Ricordi, la scena era creata

Solamente per il contrasto e [...] non giova all’azione, non facendole fare un passo di più. Io metto la massima allegria nel pranzo dell’aringa e nel ballo Musetta piomba in piena gazzarra ed è raggiunto lo scopo. Tanto so per prova che far della bella musica accademica all’ultimo atto è cosa dannosa (ottobre 1895; GARA, 139, pp. 126-7).

Nulla della complessa e travagliata gestazione dell’impianto drammatico traspare nella musica di Puccini. Nel suo capolavoro tutto scorre in un lampo e passa in fretta, come la giovinezza dei protagonisti, un gruppo di amici che vive in stretta simbiosi. Per questo, alla prima assoluta (Teatro Regio di Torino, 1 febbraio 1896),²² egli non volle divi, ma professionisti tali da formare sulla scena un complesso omogeneo, da Cesira Ferrani (Mimì) a Camilla Pasini (Musetta), Evan Gorga (Rodolfo), Tieste Wilmant (Marcello), Michele Mazzara (Colline), Antonio Pini-Corsi (Schaunard). Nella presenza del ventiseienne Toscanini quale concertatore, il musicista ebbe un’insperata garanzia che l’insieme fosse coordinato al meglio delle possibilità, e al tempo stesso l’occasione di verificare la necessità di alcuni cambiamenti alla partitura – fra cui spiccano soprattutto l’aggiunta di una breve scena nel quadro II, l’attuale n. 15 della partitura, e l’intervento sul successivo finale concertato – che apportò nel corso delle numerose repliche che si susseguirono in Italia e all’estero. Ora che l’opera

²¹ Puccini a Ricordi, 13 luglio 1894; GARA, 106, p. 102. Il progetto di musicare *La lupa* risaliva all’anno precedente (cfr. biglietto di Puccini a Verga dell’8 aprile 1893, “Quaderni pucciniani”, v, 1996, p. 258: “Adesso lavoro alla *Bohème* – ma spero che sarà un lavoro rapido – dopo o contemporaneamente desidero mettermi alla *Lupa* – alla quale penso già da tanto tempo”). Sull’argomento cfr. MATTEO SANSONE, *Verga, Puccini and “La lupa”*, “Italian Studies”, XLIV, 1989, pp. 63-76; LUCIANO GHERARDI, *Puccini, Verga e “La Lupa”*. *Cronaca di una collaborazione mancata*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d’Amico*, a cura di Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1991 (“Quaderni della Rivista italiana di musicologia”, 25), pp. 541-50.

²² In realtà la scelta di Torino non trovò Puccini particolarmente entusiasta “prima perché il teatro è sordo, 2° non *bis* in *idem*, 3° troppo vicino ai milanesi. [...] *Non sono niente contento che per la prima volta si dia a Torino, proprio nulla!*” (a Ricordi, ottobre 1895; GARA, 137, p. 125).

è riconosciuta come una fra le più popolari di tutti i tempi, riesce difficile comprendere le resistenze dei critici della prima torinese al Teatro Regio. Fra essi Carlo Bersezio (“Gazzetta Piemontese”) giunse a profetizzare che “*La Bohème* [...] non lascerà grande traccia nella storia del teatro lirico”.

Una capanna a Torre del Lago

Al contrario di Leoncavallo, Puccini non aveva alcun bisogno di andare a Parigi, città per cui nutriva una sorta di amore/odio, al fine di trovare i contorni più veritieri al clima della sua nuova opera. Se si consulta un qualsiasi dizionario italiano alla voce “Bohème”, senza tener conto che il vocabolo è francese vi si potrà leggere una definizione simile a questa: “vita alla giornata di individui non ben inseriti nella società e specialmente di artisti poveri e anticonformisti”. E Puccini aveva potuto sperimentare di persona questa anticonformistica povertà negli anni di studio al Conservatorio di Milano (1880-83), in piena Scapigliatura, e in quelli immediatamente seguenti,²³ come si può evincere dalla lettura di una supplica indirizzata allo ‘zio milionario’ Nicolao Cerù onde ottenere un aumento della piccola rendita di cui disponeva:

I miei studi vanno bene e lavoro. Il freddo quassù è straordinario ed è maggiore degli anni scorsi: sono perciò a pregarla di un favore che spero troverà giusto. Debbo studiare e come sa io studio specialmente di sera tardi fino a notte inoltrata e avendo una camera fredda fredda mi abbisognerebbe un po' di fuoco. Io non ho denari, perché, come sa, quelli che lei mi manda sono per il puro necessario, perciò avrei bisogno di qualche cosa per comprarmi una di quelle stufe economiche da brace che fanno assai caldo.

La spesa per la stufa non è grande ma quel che mi dà a pensare è il carbone che costa tanto e in capo al mese monta qualche soldo. Ho scritto queste cose alla mamma e così vedano se mi possono rimediare qualcosa fra tutti e due perché il tempo stringe e si va più nel freddo. Gli anni passati ho fatto quasi senza fuoco, cioè il primo anno assolutamente senza perché fu inverno temperatissimo e il II° ci avevo il caminetto e qualche volta l'accendevo, però anche nel II° anno non era quel freddo che è ora che siamo al principio dell'inverno (6 dicembre 1882; MARCHETTI, 8, p. 31).

Nel 1891 Puccini poté poi permettersi di prendere in affitto una casetta sulle rive del lago di Massaciuccoli, in località Torre del Lago. Questo posto sarebbe divenuto il suo intimo rifugio dagli obblighi mondani impostigli dal successo, il luogo in cui poteva ritirarsi a scrivere musica nelle sue condizioni preferite, dalle dieci di sera alle quattro del mattino e oltre, il luogo dove sfogare tutte le sue passioni, dalla caccia alle folaghe all'amore di spiaggia e palude.

²³ Suggestiva e condivisibile l'osservazione di CLAUDIO SARTORI (*Puccini cit.*, p. 170), che mette in rilievo la provenienza del tema d'apertura dell'opera (cfr. es. 2.1) dal *Capriccio sinfonico* del 1883, saggio di diploma di Puccini, come “un ripiegare su una propria espressione, sull'unica espressione possibile per lui di uno stesso clima spirituale”.

Quando arrivò lì s'inserì subito in un *milieu* sociale che riveste notevole importanza per le sorti della *Bohème*. Sulle rive del lago, sito alle pendici delle Alpi Apuane, si era installato un manipolo di pittori appartenenti alla corrente dei macchiaiuoli. Loro credo estetico era che l'arte dovesse riflettere "le infinite bellezze della natura", come diceva Ferruccio Pagni, fra tutti i pittori quello più legato a Puccini tanto da dedicargli uno dei primi libri biografici apparsi dopo la morte del Maestro.²⁴ Per far capire meglio il riferimento alle bellezze della natura a chi conoscesse soltanto la situazione attuale, occorre precisare che a quel tempo il paesaggio nei dintorni del Massaciuccoli era quasi incontaminato. Non esisteva nemmeno la villa di Puccini, che fu costruita alla fine del secolo, e sull'acqua si affacciavano soltanto le capanne in legno col tetto di frasche in cui abitavano i pescatori. Si può comprendere come non soltanto il precursore Pagni, ma altri e più celebri macchiaiuoli fra cui Fattori e Lega, sporadici frequentatori del luogo, ne fossero incantati. All'epoca del suo arrivo Puccini trovò i pittori già felicemente innestati nella realtà locale e, anche se non aveva acquistato ancora la sua immensa notorietà, il suo fascino di grande artista fece subito presa nel piccolo ambiente.

Pagni e Puccini divennero presto amici e, nonostante la naturale ritrosia, il musicista cominciò a frequentare insieme al pittore la "capanna di legno, col tetto di falasco" di Giovanni Gragnani. Era questa la sua abitazione, che egli utilizzava in molti modi, da laboratorio di calzolaio a bettola per gli amici alla sera, frequentata prevalentemente dal gruppetto di artisti. Dopo essere andato con loro a caccia e a pesca, Puccini infliggeva ai suoi pittori solenni punizioni ai giochi di carte più popolari, ricevendo quadri e bozzetti a saldo dei debiti contratti. Nei primi tempi, infittendosi gl'impegni di lavoro, Puccini fu spesso lontano da Torre, ma rimase in contatto con Pagni scrivendogli lettere in cui la nostalgia si cela dietro la *koinè* del dialetto toscano più vivo:

Buone feste a Lei, a tutti i torrelaghesi, a Venanzio, a Lappore, a Diego, a Boccia, a Stinchi, alle folaghe, ai mestoloni, Dio boffice, un mi ci fa' pensare ... Al sor Ugenio e signora Ida, se sono ancora lì. Noi stiamo tutti benone. Spero nel marzo fare una visita costì. Ciccia al tondo con patate alle marchese del cimbraccolo (22 dicembre 1892; MARCHETTI, 153, p. 171).

²⁴ Pagni ci dette la più preziosa testimonianza riguardante la vita di Giacomo Puccini in quegli anni, dettata a un amico del musicista di recente acquisizione, Guido Marotti. Il libro, intitolato *Giacomo Puccini intimo*, uscì per la prima volta, coi nomi dei coautori, nel 1926 per i tipi della casa editrice Vallecchi di Firenze. Nella prima ristampa (1942) il nome di Pagni scomparve: tale ingiusta omissione crea inutili confusioni al lettore poiché la prima parte dell'opera, attribuibile al pittore, va fino al 1905 e narra in prima persona fatti biografici di genuina provenienza. Essa riveste più interesse della seconda, scritta *ex novo* da Marotti, la quale, più che alla biografia, aspira a una critica, spesso farraginoso e dilettesca. In questo libro viene inoltre riportato (pp. 49-50) un ricordo relativo alla polemica fra Puccini e Leoncavallo riguardante la priorità sul soggetto della *Bohème*. Il breve passo conferma la precedenza del napoletano, ma la sua validità è non poco infirmata da inesattezze varie. Altra fonte biografica di prima mano è il volumetto di RINALDO CORTOPASSI *I Bohémiens di Torre del Lago*, edito da Vallerini a Pisa nella ricorrenza del secondo anniversario della morte di Puccini, il 29 novembre 1926, e ristampato nell'occasione della celebrazione pucciniana del 1930, col titolo "*La Bohème*" *ritorna dove nacque*. In questa circostanza l'opera venne eseguita sotto la direzione di Mascagni. Su questa fonte e sul *Giacomo Puccini intimo* si basano, oltre alla presente, anche altre ricostruzioni del *milieu* artistico di Torre del Lago.

Non è arbitrario sostenere che questo ambiente abbia esercitato una notevole influenza sulla scelta del soggetto di *Bohème*, o perlomeno abbia contribuito ad alimentare l'entusiasmo di Puccini per la vicenda. Davvero singolari le coincidenze tra questa realtà toscana e il prodotto artistico finito, che cominciano dalla condizione dei personaggi dell'opera: nessuno dei macchiaiuoli 'torrelaghesi' colse definitive affermazioni e relativa agiatezza. Ma tutti erano pronti all'amore di tutti i giorni, e a trasformarlo in romantica attitudine. Per l'artista agiato, qual era Puccini, ma ancora sensibile al ricordo immediato del suo passato prossimo, era come avere un modello reale per la sua drammaturgia, l'invocata *tranche de vie* pronta per essere rivestita di note.

Nel 1894, quando il povero Gragnani, come molti italiani in quell'infausto periodo, dovette emigrare in Sudamerica (pochi anni dopo Pagni avrebbe fatto lo stesso), fu proprio Puccini a proporre l'acquisto della sua baracca che fungeva da taverna per fondarvi un club privato, battezzato "Club *La Bohème*", doveroso atto d'omaggio al romanzo e all'opera allora in gestazione. È lo stesso Pagni che fa un'importante precisazione:

Quell'opera era anche un poco nostra. Cecco era "Marcello", io "Colline", Giacomo, manco a dirlo, "Rodolfo", e gli altri ... "la gaia compagnia".²⁵

Quel "Cecco" nominato da Pagni era il pittore Francesco Fanelli, che conviveva a Torre con una giovane vedova litigando in continuazione e scambiandosi epiteti quali "rospo", "vipera", "imbianchino", che ritroveremo alla fine del quadro III dell'opera. Sicuramente il risultato dell'arte condizionò i ricordi di Pagni, ma prima il rapporto amoroso di Fanelli aveva probabilmente stimolato la fantasia di Puccini nel determinare qualche tratto dei personaggi di Marcello e Musetta. Sempre restando nel campo delle suggestioni, anche le piccole rivolte inscenate dai *bohémien*s dell'opera contro la società 'borghese', rappresentata dall'affittuario Benoît e dall'amante di Musetta, Alcindoro, trovano spunto nell'indole giocosa e incline a ogni sorta di burla che animava i frequentatori del Club, fra cui c'era un pedante, il conte Eugenio Ottolini, come pedante è il filosofo Colline, incline a latineggiare anche sui tavoli del Caffè Momus.

Rispettosi del lavoro di Murger i due librettisti Illica e Giacosa chiamarono le quattro parti in cui l'opera è divisa "quadri" anziché atti. Il palese riferimento all'arte pittorica contenuto in Murger rivive dunque in questa definizione formale, che mette in essere, del resto, anche il rapporto autentico coi pittori. Nel riprodurre particolari del romanzo con la fedeltà della fantasia Puccini attuò un contatto poetico con la realtà che è una di quelle caratteristiche che rende la sua arte più vicina al pubblico di tutti i tempi, e che ci permette di intuire di quale importanza immediata sia stato per lui il contatto coi *bohémien*s di Torre del Lago. Un solo esempio, relativo al musicista Schumann, che all'inizio del romanzo, mentre compone su un pianoforte con un Re stonato, esclama "il est faux comme

²⁵ MAROTTI-PAGNI, *Giacomo Puccini* cit., p. 62. Questa affermazione contiene una buona dose di verità, che va al di là del facile senno di poi e dell'inevitabile agiografia.

²⁶ MURGER, *Scènes* cit., p. 46.

Judas, cet *Ré*.²⁶ Nel quadro II di *Bohème* il musicista pronuncia una frase analoga – “Falso questo Re!” – mentre prova un corno che vuole acquistare: Puccini dispose – le parti d’orchestra sopra una dissonanza di settima minore e seconda maggiore fra Mi bemolle e Re bemolle, per dare un tocco di realistica pittura sonora (II, da tre dopo 4).

Pagni ci racconta il momento in cui *La bohème* fu conclusa:

Quella notte, mentre noi si giocava,²⁷ Giacomo era alle ultime battute.

- Silenzio, ragazzi, - disse a un tratto - ho finito!

Lasciammo le carte, ci accostammo a lui ...

- Ora vi faccio sentire, rimettetevi a ... *ceccia!* Questo finale è buono....

Attaccò dall’ultimo canto di “Mimi”: “*Sono andati...*”

Via via che Puccini suonava e cantava, quella musica fatta di pause, di sospensioni, di tocchi lievi, di sospiri, di affanno, pervasa da una malinconia sottile e da un’intensità drammatica profonda ci prendeva, e vedevamo la scena e tutto sentivamo quell’umano tormento, poichè ivi veramente la espressione è tornata alle origini, alla sua sostanza eterna: il Dolore. Quando caddero gli accordi laceranti della morte, un brivido ci percose e più nessuno di noi seppe frenare le lacrime. La soave fanciulla, la nostra “Mimi” giaceva, fredda, sul povero lettuccio e più non avremmo udito la sua voce tenera e buona. La visione ci apparve: “Rodolfo”, “Marcello”, “Schaunard”, “Colline” erano le nostre figure o noi le loro reincarnazioni, “Mimi” la nostra amante di un tempo o di un sogno, e tutto quello strazio il nostro strazio stesso.²⁸

Questo modo di sentire, anche se infiorato da una inevitabile dose di retorica, testimonia un rapporto autentico tra la fantasia e la realtà, e rivendica al gruppo una certa dose di paternità sulla vicenda dell’opera. Puccini aveva già trascorso la sua scapigliata *Bohème* negli anni milanesi, e ora l’aveva rivissuta, ma con gli occhi distaccati dell’artista, insieme ai suoi amici pittori. Dopo una festa mascherata con loro per festeggiare la fine del lavoro a tavolino, Puccini partì – era il dicembre 1895 – alla volta di Torino per preparare la messinscena della prima assoluta. Fanelli e Pagni morivano dalla voglia di assistere alle prove o a una recita ma il compositore, anche se cortesemente, non lo consentì:

In quanto a venire voi a Torino ... son dolori! Come si fa? ... Tra l’altro, ora vi trascurerei certamente, tanto sono preso. Verrete dopo, a Napoli o a Roma, meglio ancora. Là starò tranquillo e potrò starmene con voi (gennaio 1896; GARA, 154, p. 139).

Dopo aver fissato la *Bohème* coi mezzi dell’arte in modo indelebile, Puccini stava allontanandosene per rivolgere nuove attenzioni alla cantante Floria Tosca e alla perversa atmosfera della Roma papalina ai principi dell’Ottocento.

Il “Club La Bohème” era finito.

²⁷ Era abitudine di Puccini comporre circondato dalla confusione, consuetudine comune anche a Richard Strauss, e che aveva avuto in Mozart il più illustre dei predecessori.

²⁸ MAROTTI-PAGNI, *Giacomo Puccini* cit., pp. 72-3.

Alla conquista di un nuovo stile

I versi e le peculiarità drammatiche del libretto della *Bohème* imponevano alla musica di aderire con la massima naturalezza a un'azione prevalentemente priva di episodi statici, salvo le espansioni sentimentali dell'incontro tra Rodolfo e Mimì e il loro duetto sul letto di morte di lei. Trovare un nuovo rapporto fra un'articolazione serrata del dramma e le tradizionali necessità liriche era un problema che tutti i colleghi di Puccini si erano posti, da Mascagni a Leoncavallo a Giordano. Alla fine del XIX secolo in Italia non esistevano più confini rigidi fra commedia, farsa e tragedia, e riusciti esempi di commistione si potevano già ritrovare in alcune opere di Verdi, dal *Ballo in maschera* (l'elemento brillante di Oscar e Riccardo), alla *Forza del destino*, vasto affresco animato da figure di contorno fra cui spiccano Preziosilla, il grottesco Fra' Melitone e il sordido rivendugliolo Trabuco.

L'esempio della *Traviata*, fino a quel momento rimasta un *unicum* nel melodramma, aveva già fatto capire a Puccini come l'elemento attuale e quotidiano potesse venire stilizzato senza forzature all'interno del codice melodrammatico, ma fu guardando a *Falstaff* che poté trarre spunti decisivi per realizzare in *Bohème* la sua poetica visione della realtà, pur nell'ambito di un genere differente. La musica dell'ultimo capolavoro verdiano descrive l'azione nei minimi particolari evitando ogni forma di naturalismo, e ingloba nella dimensione umana anche un momento magico come la scena delle fate.

La risposta dei musicisti della cosiddetta "Giovane Scuola" al legato più sconvolgente di tutta l'arte di Verdi nacque da un fraintendimento. Credendo di allontanarsene, in realtà recuperarono tutti, a diversi livelli, la sostanza della vecchia opera coi suoi singoli 'numeri' musicali, che divennero occasione per ostentare melodie oramai prive di una vera originalità. Ne derivò un effetto d'enfasi, perché nel canto non vi erano più freschezza e inventiva ma solo l'idea di aderire alla vita eccitando la corda più altisonante del sentimento. Al tempo stesso la melodia del numero si distaccò in modo nettissimo dal tessuto connettivo dell'opera e, quale che fosse l'abilità del compositore nel condurlo, il recitativo, ovunque identificabile come tale, venne modellato sempre più sul parlato. Il *Falstaff*, al contrario, presenta un'azione che scorre velocissima senza un attimo di sosta, le parole suggeriscono invenzioni musicali che rompono sovente i legami con la strofa, mantenendone di esilaranti con la rima, per seguire la realtà drammatica che evolve rapidissima. Si passa dal dialogo al monologo, a insiemi che oppongono in contrappunto uomini e donne, a duettini amorosi, che tutti scorrono con la velocità del fulmine, quella del tempo reale degli accadimenti, senza mai far cogliere in un tal prezioso ordito la rassicurante presenza del numero chiuso.²⁹

Dall'ultimo capolavoro di Verdi, praticamente costruito su una mobile successione di recitativo e arioso, Puccini ebbe probabilmente la definitiva

²⁹ Nel *Falstaff* si possono identificare brani della partitura corrispondenti agli schemi tradizionali (si vedano i monologhi di Falstaff e Ford, il sonetto di Fenton e tutti i concertati), ma la loro conduzione, come accadrà in *Bohème*, si articola, con l'unica, riuscitissima eccezione del fulmineo "Quand'ero paggio" del protagonista,

conferma di quale fosse il modo migliore di evadere dalle costrizioni dell'opera divisa in arie, duetti e concertati rimanendo all'interno della propria tradizione, per creare un organismo unitario e coerente. Nella *Bohème* egli doveva trattare un'azione legata al quotidiano, dove ogni gesto rispecchiasse la vita di tutti i giorni. Al tempo stesso mediante il concatenarsi delle situazioni, doveva conquistare un livello narrativo più alto, comunicando per metafora l'idea di un mondo in cui il tempo fugge, e di cui la giovinezza è protagonista (prospettiva già chiaramente indicata, anche se risolta con una punta di cinismo, nell'ultimo capitolo del romanzo di Murger). Nella *Bohème* un ironico disincanto è sempre immanente anche nei momenti più intensamente poetici. La frase appassionata "O dolce viso di mite circondato alba lunar" precede un esplicito invito all'amore ("Sarebbe così dolce restar qui"), ma i due momenti sono fusi in un unico afflato. Così accade anche quando Rodolfo, nel quadro ii, dispiega tutta la sua enfasi nel presentare Mimì alla compagnia, ottenendone una beffarda risposta in latino. Il lato sentimentale sorge senza soluzione di continuità da un meccanismo che ha necessità di natura concreta, e ad esso ritorna trasformato in emblema.

Nei primi due quadri dell'opera, particolare mai sottolineato a sufficienza, l'elemento comico ha larga parte e convive con quello sentimentale. A *Falstaff* guardano anche certi dettagli di pittura sonora: il piccolo 'incantesimo del fuoco' (I, 5) e il lieve spruzzo d'acqua con cui Rodolfo bagna il volto di Mimì colta da malore (violini in pizzicato coi flauti raggruppati in una seconda maggiore, cinque prima di 26), producono una sensazione quasi fisica – com'è per l'assottigliarsi della pancia di Falstaff, descritto da violoncelli e ottavino a quattro ottave di distanza, e per "l'aria che vola" evocata nel successivo monologo dell'onore (da flauti, ottavino e violoncelli). Anche il temino puntato dell'inizio di *Bohème*, che nel corso dell'opera torna sovente per ricordare come l'amore sia solo uno fra i tanti momenti dell'esistenza, verrà trattato con una concezione simile a quello esposto nelle tre battute iniziali del *Falstaff*, una quartina in staccato che ricorre a ritmo indiatolato per tutta la prima parte dell'atto d'apertura.

Se in *Manon Lescaut* è ancora percepibile la divisione in numeri chiusi, nonostante il coordinamento di intere sezioni della partitura tramite dissimulati

su presupposti più consentanei a una dialettica di tipo strumentale e sonatistico. Si veda, in proposito, la discussione sulla struttura sonatistica del primo quadro dell'opera di Verdi, riassunta da JAMES HEPOKOSKI nel suo *Giuseppe Verdi. Falstaff*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983 ("Cambridge Opera Handbooks"), pp. 90-91. L'impianto formale è così sintetizzabile (le tonalità sono tutte maggiori):

<i>Esposizione</i>	1. A, 1-24, C, Do	"Falstaff – Olà"
	2. B, 25-34 (10 bb.), C, Mi	"Ecco la mia risposta"
<i>Sviluppo</i>	3. A', 35-60 (16 bb.), C, La	"Non è finita – Al diavolo"
	4. B', 61-65 (5 bb.), Si	"Pistola – Padrone"
	5. A"+B", 66-73 (8 bb.), La	"Certo fu lui"
<i>Ripresa</i>	6. A, 74-84 (11 bb.), Do	"Vi smentisco"
	7. B', 85-96 (12 bb.), Do [Mi]	"Bardolfo!"
<i>coda</i>	8. A", 97-131 (36 bb.), Do [Mi]	"L'odi? Se ti capaciti – Amen"

espedienti sinfonici, con l'opera successiva Puccini si volge ad uno stile musicale differente, basato su un *continuum* sonoro modellato sulle specifiche esigenze drammatiche del soggetto. Un dispositivo di cui l'ultimo Verdi aveva disvelato le possibilità.

Una conversazione in musica

Tutto il quadro iniziale della *Bohème* è un esempio compiuto della nuova via battuta dal compositore. Per fissare un ritratto individuale e collettivo del gruppo di artisti squattrinati Puccini coordinò in scioltezza diversi parametri: estese melodie liriche, agili cellule motiviche, tonalità in funzione semantica, colori lucenti e vari in orchestra. Il telaio dell'azione poggia comunque su temi che animano i diversi episodi in cui i protagonisti rivelano il proprio carattere. Guardando alla tecnica narrativa applicata in *Manon Lescaut*, è facile constatare l'abilità con cui venivano fusi il retaggio italiano della reminiscenza e la tecnica del *Leitmotiv* (cui *Manon* risulta più vincolata). L'avvio di *Bohème* ci consente altresì di verificare come Puccini andasse prendendo le dovute distanze da Wagner, configurando un suo mondo peculiare. Evitò spesso, ad esempio, di dare una connotazione univoca alle melodie, per ricavare ulteriore funzionalità drammatica tramite rimandi polivalenti, ricorrendo frequentemente a strutture intervallari, o a schemi metrici, che apparentano motivi a prima vista irrelati.

Per limitarci a un caso, consideriamo la relazione dei seguenti profili melodici:³⁰

ESEMPIO 1.1 – I, sette dopo 32 (P)



ESEMPIO 1.2 – I, 18 (H)



La prima appassionata melodia dà inizio alla retorica dichiarazione d'amore di Rodolfo (es. 1.1), e quando riapparirà all'inizio dell'*a due* con Mimì (I, 41) il contatto emotivo verrà stabilito con un'immediatezza maggiore. Ma la si confronti

³⁰ Il confronto fra queste melodie è attuato nello stimolante saggio di WILLIAM DRABKIN, *The Musical Language of "La Bohème"*, in *Giacomo Puccini. "La bohème"* cit., pp. 84-5 (trad. it: *Il linguaggio musicale della "Bohème"*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino 1996, p. 103). Peraltro lo studioso inglese ritiene che certi processi non obbediscano a una logica drammatica, ma a necessità compositive *tout court*.

col motivo che domina la scena in cui gli amici ricevono il padrone di casa (es. 1.2), e che dunque appare per primo. L'affinità non è opinabile, a parte il differente fraseggio, e difficilmente Puccini poteva non esser cosciente di questo come di altri casi analoghi – la melodia del duetto tra Rodolfo e Marcello all'inizio del quadro IV presenta anch'essa somiglianze con l'es. 1.1. Ambivalenza non vuol dire però mancanza di giustificazione sotto il profilo della logica drammatica: la sottile coesione fra un tema e l'altro rafforza l'impressione che un'aura comune avvolga i personaggi e le loro azioni, tutti quanti parte di un'unica *bohème* – si vedano oltre gli esempi 2.2 e 2.3 relativi a Colline e Schaunard: due frasi in 6/8 (come 1.2), che presentano ulteriori legami fra loro (2.2 *z* e 2.3 *z*¹, una figura che ricorre in molti altri momenti).

Fissiamo ora la nostra attenzione sulla struttura della prima parte di questo quadro, sinteticamente tratteggiata nel seguente schema:³¹

Quadro I (bb. 1-762, fino a 24)

I sez., 1-333	II sez., 334-520	III sez., 521-677	IV sez., 678-762
Marcello, Rodolfo, Colline	entra Schaunard	entra Benoît	Ma., Ro., Co., Sc.
<i>A</i> (t 1), 1-86, Do	<i>E</i> (t 4), 334-90, Re	<i>G</i> , 521-47	<i>F</i> , 678-709, Sol
<i>B</i> (t 2), 87-110, Sib	<i>E</i> ¹ , 391-406, Mib	<i>H</i> , 548-57, Solb	<i>B</i> , 710-24, Solb
<i>A</i> , 111-95	<i>E</i> , 407-31	<i>I</i> , 557-64	<i>A</i> , 724-62
<i>B</i> , 196-211, Sib	<i>E</i> ¹ , 432-44, Re	<i>H</i> , 565-9	
<i>A</i> , 211-22	<i>E</i> , 444-53, Re	<i>I</i> , 570-580	
<i>B</i> , 222-38, Do	<i>E</i> ¹ , 453-74, Re	<i>J</i> , 580-606, do#	
<i>C</i> (t 3), 239-55	<i>F</i> (t 5), 475-504, Fa	<i>H</i> , 606-15, Reb	
<i>A</i> , 255-85	<i>E</i> , 505-20, Fa	<i>I</i> , 616-42	
<i>D</i> , 286-333, Solb		<i>H</i> ¹ - <i>I</i> ¹ , 643-77, si-Re	

In questo avvio ogni personaggio è caratterizzato da un tema – c'è persino un motivetto per Benoît (*I*) – salvo Marcello. Il motivo iniziale (*A*, es. 2.1), che prende avvio da fagotti, celli e contrabbassi e si propaga rapidamente guadagnando nel giro di dieci battute il cielo della quinta ottava, frammentato in tutte le sezioni, si lega invece alla vita di *bohème*, come dimostra una visione d'insieme dell'opera:

³¹ Le lettere maiuscole in corsivo identificano sottosezioni dominate da un tema (qualora ricorra in altre parti dell'opera viene numerato in grassetto fra parentesi: t 1 = primo tema), seguono il numero di battute e le tonalità, con iniziale maiuscola quelle in modo maggiore, e minuscole quelle in minore (si tratta in ogni caso solo di tonalità d'impianto). Nei due schemi successivi (*Quadro I*, bb. 763-1126, *Quadro II*) gli stessi elementi vengono provvisti di *incipit* vocale per agevolarne la lettura. I dati seguono l'ordine diacronico: il ripetersi di una lettera indica che nella sezione viene utilizzato lo stesso materiale della sua corrispondente, e se ci sono varianti di rilievo vengono segnalate dal numero in apice.

ESEMPIO 2.1 – I, prime bb. (A)

The musical score for Example 2.1 consists of two systems. The first system is in 3/8 time and features a complex orchestral texture. The upper staff is for woodwinds (VI, Cr, Cl, Ob) and strings (Vle, VI II, Cr). The lower staff is for strings (Vlc, Fg, Db) and brass (Trbn, Cb). Dynamic markings include *ff* and *p*. The score includes articulation marks like accents and slurs, and is divided into sections labeled 'x' and 'y'. The second system continues the orchestral texture with woodwinds (VI, Cl, Ob) and strings (Vlc, Fg, Cr) playing *ff* dynamics.

ESEMPIO 2.2 – II, dodici dopo 15

The musical score for Example 2.2 shows a vocal line for Mimi and a piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time and includes the lyrics "coi miei ca - pel - li bru - ni ben si fon - de." The piano accompaniment is in 2/4 time and features a melodic line for woodwinds (Vle, Fg) with a *p* dynamic marking.

ESEMPIO 2.3 – III, sei prima di 35

The musical score for Example 2.3 shows a vocal line for Mimi and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time and includes the lyrics "Vor - rei che e - ter - no du - ras - - se il ver - no!". The piano accompaniment is in 3/4 time and features a melodic line for woodwinds (Ob I) with a *p* dynamic marking and triplet markings.

La sua concisione lo rende particolarmente adatto alle più diverse circostanze, poiché ne facilita variazioni e sviluppo mantenendone la riconoscibilità, e rendendolo un efficace veicolo di significati: dalla cellula costitutiva (x) nasce il suo rovescio (y), quasi che una parte dell'orchestra ponesse una domanda e l'altra gli rispondesse, come faranno i due amici a colloquio. Puccini inserì il

motivo all'interno di squarci recitati (la rovinosa discesa delle scale, I, 24), ma soprattutto lo impiegò per collegare tra loro momenti lontani. Nessun accostamento manca di pertinenza: la cuffietta rosa è un pegno prezioso, lo vedremo, ma di scarso impegno economico (es. 2.2), l'incontro fra Mimì e Marcello davanti al Cabaret (III, dieci prima di 8), così come il successivo risveglio di Rodolfo (III, due dopo 15) sono frammenti di quel vivere alla giornata. Mentre il rimpianto del passato è cifra del desiderio di Mimì nel momento di separarsi dall'amante (es. 2.3), ma anche il sentimento di Marcello e Rodolfo all'inizio dell'ultimo quadro, dove il motivo tornerà più volte durante gli abbandoni ludici dei quattro che precedono il ritorno di Mimì in soffitta.

La melodia di "Nei cieli bigi" (B, es. 3.1) che Rodolfo intona con slancio caratterizza assai bene sia la sua vitalità appassionata ed esuberante che la sua tenerezza, cantata dai flauti (I, una dopo 5) quando il suo ampolloso dramma viene sacrificato per ravvivare il fuoco nel caminetto. Infine due temi caratterizzati dai corni accompagnano l'ingresso di Colline (C, es. 3.2) e quello di Schaunard (E, es. 3.3):

ESEMPIO 3.1 – I, diciotto prima di 2 (B)

Rodolfo

Nei cie-li bi-gi guar-do fu-mar dai mil-le co-mi-gno-li Pa-ri-gi

ESEMPIO 3.2 – I, 6 (C)

Fl, Ob, Cl

ESEMPIO 3.3 – I, una dopo 10 (E)

Legni e archi

Ob, Cl, Fg, Cr, Vle, Vlc

Ob, Cl, Fg, Cr

La prima parte del quadro termina con l'uscita degli amici verso il Quartier Latino: ci si volga ad osservarne la struttura e apparirà chiara una partizione in quattro sezioni determinate da una logica musicale aderente alle ragioni del dramma, ma quasi del tutto svincolata da criteri tradizionali. I temi sorgono tutti in orchestra tranne la melodia di Rodolfo (B): nella mobile dialettica fra i "cieli bigi" evocati dal canto del poeta e il motivo della *bohème* (A) è già attuato, in termini musicali, un cangiante scambio fra ideale e reale, e l'alternanza delle sottosezioni è regolata da una rigorosa logica formale al servizio della narrazione. Ad essa danno un contributo determinante il colore orchestrale e la tavolozza armonica: quando brucia il manoscritto del primo atto, mentre il flauto commenta

l'azione con la melodia del poeta, l'arpa crea l'illusione del continuo movimento delle fiamme. Dopo questo squarcio in Do maggiore i temi *C* e *A* portano a Sol bemolle. Due battute in fortissimo ci danno subito dopo la sensazione dell'impatto del secondo scartafaccio con le fiamme (*D*), accordi pungenti (triadi con la *sixte ajoutée*: Sol bemolle e Do bemolle maggiore, trombe e legni, archi e corni) che si dilatano subito nel tenue bagliore di un mobile e variegato accompagnamento ostinato. Temi e melodie scompaiono quasi del tutto, per lasciare spazio a timbro e armonie: figure staccate con leggerezza dagli strumentini e dall'arpa, triadi dei violini divisi cui manca l'appoggio dei bassi, tocchi di triangolo e carillon. Questo prezioso tessuto sonoro, solo brevemente rotto da intrusioni del motivo della *bohème* (*A*), fa da sfondo ai commenti dei tre amici su moduli di recitativo-arioso, chiacchiere che ognuno farebbe di fronte a un caminetto. L'illusione di una vera conversazione davanti a un fuocherello crepitante non potrebbe essere più forte.

L'impressione di un *continuum* e le stesse qualità valgono per la seconda sezione, dedicata al racconto di Schounard, la cui melodia in orchestra sorregge la colorita narrazione, secondo la tradizionale tecnica del *parlante*. Il tema del musicista si alterna a un'idea secondaria (*E'*) con grande regolarità: su questo oliato meccanismo poggia l'*ensemble*. In questo scorcio non si tratta di esprimere sentimenti particolari, ma soltanto di coordinare le azioni del famelico gruppetto, che incurante di Schounard si affaccenda intorno al camino e alla tavola. Il gioco viene interrotto da una cantilena di triadi parallele in Fa maggiore, che sa d'organetto, su cui il musicista decanta con trasporto i pregi del Quartiere Latino (*F*):

ESEMPIO 4 – I, 16 (*F*)

Arpa, Fl, Cl

pp

a

Schaunard

p

[leccor] - ni - e? Quan - do un o - lez - zo di frit - tel - - le

==

b

Fl, Cl

— im - bal - sa - ma le vec - chie stra - - de? Là le ra - gaz - ze

b *bl* *p* *mf* *c*
 Ob., Cl., Fg., Arpa
cresc. *tr*
 Ott.
 Tr.
 Schaunard
 (Colline, Marcello, Rodolfo)
 Sch.
 cantano con - ten - te La vi - gi - lia di Na - tal! Ed han per e - co o - gna uno stu - den - te!

È un'importante prolessi: quando tornerà all'inizio del quadro successivo in veste di gioiosa fanfara (es. 4: *a*) nella stessa tonalità, fra i rumori della gente in festa, l'effetto di caratterizzazione sarà aumentato dal riascolto, quasi che la musica abbia anticipato un viaggio nel tempo. Inoltre la sua estesa articolazione fornirà un elemento in più a Puccini per sostenere la lunga elaborazione dell'*ensemble* e i suoi echi nei quadri successivi con preciso riferimento alle parole (si veda nuovamente l'es. 4: *c*, richiamato nell'aria "Donde lieta usci", cfr. es. 11.1).

Il successivo episodio di Benoît presenta i quattro finalmente riuniti nel risolvere uno scottante corollario al problema della povertà, il pagamento dell'affitto arretrato. Anche qui si alternano due temi, la melodia in guida di filastrocca con cui gli amici invitano al brindisi il loro padrone di casa (*H*, es. 1.2), a sua volta rappresentato da un motivo in minore, poco più di una cellula caratterizzata da una figura puntata (*I*, nove dopo 18). La frase in Do diesis minore con cui Marcello inizia a raggirare l'indesiderato ospite ("Dica: quant'anni ha", *I*, due dopo 19), pur se detta con marcata intenzione ironica, ha un fondo di malinconica verità, e l'amaro sapore di una nostalgica meditazione sugli anni che passano.

Fino a questo momento ogni sezione ha espresso propri temi, ma dalla quarta e conclusiva Puccini adotta la tecnica della reminiscenza. Il tema del Quartier Latino (*F*) ricorda la metà dei quattro rimettendo in moto l'azione, subito dopo la melodia dei "cieli bigi" (*B*) porta l'attenzione su Rodolfo, e anticipa l'imprevisto carattere sentimentale della sua sosta in casa, mentre la conclusione simmetrica dell'intera prima parte avviene con il risuonare festoso del dinamico temino della *bohème* (*A*) quando i tre scendono le scale. Il coordinamento fra gli episodi viene dunque completamente garantito da parametri formali: un tema principale determina un tessuto connettivo fittissimo fra tre episodi bitematici, una coda contiene il riepilogo. Ma all'ascolto l'artificio non si sovrappone all'immediatezza della ricezione, bensì esalta la naturalezza narrativa che anima questo sfaccettato esordio.

Anche l'incontro amoroso di Mimì e Rodolfo, materia della seconda parte del quadro, non esce dal clima precedente: vi prevale una logica musicale articolata per sezioni, ognuna di queste corrispondente a uno stato d'animo. Il seguente schema mostra peraltro la perfetta ambivalenza della struttura: dal lato sinistro

la forma viene analizzata con gli stessi criteri impiegati per la prima parte, da quello destro si fa vedere come questa corrisponda per grandi linee all'impalcatura tradizionale, di derivazione ottocentesca.³²

Quadro I (bb. 763-1126, da 25)

<i>K</i>	“Non sono in vena”, Rodolfo (t 6), 763-73, Si	<i>scena</i>
<i>L</i>	“Scusi”, Mimi (t 7), 774-831, Re, Sol	
<i>M</i>	“Sventata” (t 8), 831-911, Sib	<i>tempo d'attacco</i>
<i>N</i>	“Che gelida manina”, Rodolfo, (t 9), 912-47, Reb	<i>Adagio</i>
<i>O</i>	“Chi son?!” , 947-56	1. cantabile di Rodolfo
<i>B</i>	“In povertà mia lieta”, 956-64, Lab	
<i>P</i>	“Talor dal mio forziere” (t 10), 964-83, Lab	
<i>L¹</i>	“Sì mi chiamano Mimi”, Mimi, 984-97, Re	2. cantabile di Mimi
<i>Q</i>	“Mi piaccion quelle cose” (t 11), 997-1008, Re	
<i>L¹</i>	“Mi chiamano Mimi”, 1009-13	
<i>R</i>	“Sola mi fo” (t 12), 1014-31, Re	
<i>S</i>	“Ma quando vien lo sgelo”, 1032-42, Re	
<i>Q</i>	“Germoglia in un vaso una rosa”, 1042-54, Re	
<i>A</i>	“Ehi! Rodolfo”, Marcello, 1055-82	<i>tempo di mezzo</i>
<i>P</i>	“O soave fanciulla”, Rodolfo, 1083-106, La	<i>cabaletta</i>
<i>L-N</i>	“Che? Mimi!”, Rodolfo, 1106-26, Do	<i>coda</i>

Puccini, da uomo di teatro, tenne conto delle esigenze del pubblico. In ogni caso la situazione rendeva necessario canalizzare l'espansione lirica. Ricevuta una prima stesura del libretto tracciata da Illica, per i due pezzi solistici prefigurati Giacosa conì il termine “auto-descrizioni” (GARA, 104, p. 102): era l'ovvia funzione di un'aria di sortita, ma Puccini immise in questi brani un impulso di evoluzione narrativa da canto di conversazione. La traccia tradizionale funge da necessario pretesto per un'inventiva tematica che si sviluppa copiosamente: s'impiegano qui ben sette fra motivi e melodie, con relative varianti, ponendo le premesse per i quadri successivi.

“Che gelida manina” è divisa in quattro parti: nella breve sezione in stile recitativo (“Chi son”) ricompare la prima melodia del poeta (*B*) alle parole “In povertà mia lieta scialo da gran signore”, altisonante similitudine riferita all'aver appena buttato le sue fatiche letterarie nel fuoco. Questo rimando a un evento precedente può essere letto anche in chiave simbolica, saldando nuovamente la logica formale ciclica, con la ripresa del tema, al procedere del racconto. La parte conclusiva è la più lirica (*P*, es. 1.1), con tutti gl'ingredienti tradizionali, compreso il Do acuto del tenore, quasi un madrigalismo poiché

³² Adotto qui, e altrove, la griglia analitica proposta da HAROLD S. POWERS (“‘Melodramatic Structure’. Three Normative Scene Types”); cfr. “*La solita forma*” and “*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), e particolarmente la tavola 1, p. 106. Ho aggiornato questo schema sulla base delle considerazioni espresse da David Rosen in un saggio (*Traces of ‘solite forme’ in Puccini Operas?*) di prossima pubblicazione sulla rivista “*Studi pucciniani*” 3, dedicata agli atti del convegno su “*L’insolita forma*”: strutture e processi analitici per l’opera italiana nel tempo di Puccini, svoltosi a Lucca nel 2001.

corrisponde alla parola “speranza”.

Più sfaccettata la struttura dell'aria di Mimì, la cui frase iniziale (*L*¹, cfr. es. 13.1) era stata anticipata dai clarinetti (*L*)³³ nel momento in cui la ragazza aveva bussato alla porta. Anche questa importante melodia nasce quindi in orchestra e solo in seguito diviene l'elemento di sutura fra le diverse sezioni in guisa di rondò. Puccini la fa intonare sempre sulla nona di dominante di Fa, prima di adagiarla sulla dominante della tonalità d'impianto, Re maggiore. Un tocco d'eccentricità che conferisce il necessario rilievo al *Leitmotiv* della protagonista, isolandolo dal contesto dei buoni sentimenti professati sommestamente nelle varie sezioni: “Germogli in un vaso una rosa” risponde all'analoga “Mi piacciono quelle cose” basata sulla stessa melodia, “Sola mi fo” è un fugace stacco gaio, mentre nel momento centrale, “Ma quando vien lo sgelo”, la voce prende, per contrasto, uno slancio lirico indimenticabile. Tutte le sezioni dell'aria che identificano un particolare lato del carattere di Mimì verranno riprese nei quadri III e IV con la semplice funzione di dolorosa reminiscenza della vita quotidiana, mentre al *Leitmotiv* spetterà l'ingrato compito di mostrarci il suo progressivo cambiamento, dovuto all'implacabile incedere della malattia (cfr. es. 13.2).

La combriccola ha un bel deridere da fuori scena la “poesia” di cui si circonda il loro amico: nel breve *a due* conclusivo (il corrispettivo di una cabaletta), condotto sulla melodia più appassionata dell'aria di Rodolfo (*P*, es. 1.1), l'amore romantico è assoluto protagonista, e assorbe ogni sentimento piccino nell'anelito all'ideale, sia dell'uno che dell'altra.

È dunque evidente come la tradizionale organizzazione per numeri non sia che un veicolo di comprensione adottato da Puccini per accentuare l'universalità del messaggio, e come ben più raffinata struttura formale governi, in realtà, questo quadro iniziale. Il senso di dilatazione psicologica del tempo, tipico dell'innamoramento, è prodotto grazie a quest'abile stilizzazione, e perciò acquista tratti così veritieri.

Lascito della primitiva impostazione, in cui era saldato al primo, il quadro II è l'immediata prosecuzione del precedente, tanto che se si potessero evitare i problemi tecnici dovuti al cambio di scena, e saltare quindi l'intervallo, l'azione risulterebbe condotta pressoché in tempo reale. Puccini aveva già affrontato e risolto con innegabile maestria i problemi formali del grande concertato d'azione nella conclusione del terzo atto di *Manon Lescaut*, ma qui le difficoltà erano indubbiamente maggiori, dato che dovevano essere composti circa venti minuti di musica. L'azione è preceduta, a sipario chiuso, dalle stesse triadi parallele udite quando Schauvard aveva decantato i pregi del Quartier Latino, affidate alla fanfara delle tre trombe (*F*, es. 4: *a*): anche questo accorgimento ribadisce l'assoluta continuità rispetto al quadro precedente. Il coro attacca, diviso in vari gruppi, mentre la tela si alza mostrando il brulicare della folla, un colpo d'occhio

³³ La musica che nel prosieguo di questo scorcio descrive il breve malore della protagonista verrà accennata, poi ripresa per esteso nel quadro III, 26 (“Donde lieta usci”) e nel IV.

che normalmente riscuote l'immediato applauso del pubblico.

Il modello scenico e formale di Puccini era senza dubbio la prima parte del quarto atto di *Carmen*, svelato non solo dal trattamento di coro misto e di ragazzi, con i solisti in *parlante* su temi in orchestra, ma anche dalla massiccia presenza nei versi di oggetti quotidiani. Si confrontino i due inizi, affidati a gruppi di venditori ambulanti:

À deux cuartos! À deux quartos!	Aranci, datteri! Caldi i marroni!
Des éventails pour s'éventer!	Ninnoli, croci. Torroni! Panna montata!
Des oranges pour grignoter!	Caramelle! La crostata! Fringuelli,
Le programme avec les détails!	passeri! Fiori alle belle!
Du vin! De l'eau! Des cigarettes!	
À deux cuartos! Voyez! à deux quartos!	
Señoras et caballeros!	

Rispetto a Bizet Puccini riuscì a coordinare una maggior quantità di eventi, affidati a piccoli gruppi corali e ai solisti, e lo fece assicurando al contempo le opportune sincronie e una fulminea rapidità, con un taglio quasi cinematografico. Gli amici che fanno compere alle bancarelle trovano un loro spazio musicale che li isola quasi avessero un riflettore puntato addosso, e così pure Rodolfo e Mimì che avanzano fra la gente parlando d'amore, coi bambini che si sparpagliano in qua e in là rincorsi dalle mamme e le grida dei venditori che si sovrappongono. In questo complesso concertato non c'è un solo episodio che perda di rilievo, da Schaunard che compra una pipa e il corno stonato, a Colline che riempie di libri la zimarra appena acquistata dopo averla fatta rammendare, Marcello che scherza con le donne, Rodolfo che regala una cuffietta rosa a Mimì domandandole "Sei felice?" mentre il tema d'amore (*P*) puntualmente ricompare. Finalmente il gruppo si siede all'esterno del Caffè e comincia a ordinare. La prima breve pausa lirica, permette a Rodolfo di presentare con passione Mimì agli amici (*U-Q*), intonando una variante del suo tema (*B^I*: "Dal mio cervel sbocciano i canti"), un peana enfatico che consente a Colline e Schaunard di sfoggiare il loro latino da caffè. Il breve inserto del venditore di giocattoli Parpignol (II, 12) è un altro tocco di raffinato colore orchestrale: accompagnamento dei violini divisi, che toccano le corde col dorso dell'arco alla parola "tamburel", staccati rapidi di xilofono, tamburo e triangolo, e corni e trombe in sordina. "O bella età d'inganni ed utopie" la definisce Marcello alla ripresa del dialogo: è la frase della realtà, contro l'euforia dell'amore, ma tradisce al tempo stesso la nostalgia di quel sentimento che di lì a poco avrà occasione di dimostrare.

Fino a questo punto lo schema tracciabile sulla falsariga del precedente rivela una struttura articolata in sezioni (come nella prima parte del quadro I), dominate dalla fanfara che simboleggia il Quartier Latino (*F*) – presentata sovente in forme variate – e dall'affabile melodia utilizzata per mettere in rilievo i dialoghi dei protagonisti (*T*). Inoltre il tema della *bohème* (*A*) s'inserisce nello squarcio dedicato alla cuffietta, nel momento in cui il romantico pegno d'amore provoca l'amareggiata reazione di Marcello ("Secondo il palato è miele o fiele"):

Quadro II (bb. 1-699)

<i>F</i>	“Aranci, datter!” coro, 1-87, Fa	<i>cori con pertichini</i>
<i>F</i>	“Falso questo Re!”, Schaunard, 88-103	<i>e canto</i>
<i>T</i>	“È un poco usato”, Colline (t 13), 104-21, Lab	<i>di conversazione</i>
<i>F¹</i>	“Ninnoli, spillette”, coro e soli, 122-39, Mi	
<i>T</i>	“Ho uno zio milionario”, Rodolfo, 140-47, Lab	
<i>F²-F</i>	“Ah, ah, ah”, coro, 148-63, mod-Fa	
<i>T¹-P</i>	“Chi guardi?”, Rodolfo, 164-83, Lab	
<i>U-Q-B¹</i>	“Due posti”, Rodolfo, 184-217, mi-Mi	
<i>F³</i>	“Parpignol, Parpignol!”, coro e soli, 218-87, Fa-Re-La	
<i>V-A-C¹</i>	“Una cuffietta a pizzi”, Mimì, 288-369, La	
<i>W</i>	“Oh! Essa! Musetta”, coro e soli (t 14), 370-98, Lab	
<i>X-W</i>	“Il suo nome è Musetta”, Marcello (t 15), 399-415	<i>tempo</i>
<i>W</i>	“Ehi camerier”, Musetta, 416-26	<i>d’attacco</i>
<i>X</i>	“Voglio fare il mio piacere”, Musetta, 427-31	
<i>W</i>	“Guarda, guarda chi si vede”, coro, 432-52, Lab-mod. “Sappi per tuo governo” Rodolfo, 453-69, mod.	
<i>Y</i>	“Quando m’en vo”, Musetta (t 16), 470-516, Mi	<i>concertato: A</i>
<i>F-W-T</i>	“Marcello un di l’amò”, Rodolfo, 517-49	<i>B</i>
<i>Y</i>	“(Gioventù mia.)”, Marcello, 550-63	<i>A</i>
<i>Z</i>	“Marcello – Sirena”, Musetta, Marcello, bb. 564-638	<i>tempo di mezzo</i>
<i>Z¹</i>	Marcia militare (<i>E-W-F-F³-F</i>), soli e coro, 639-99, Sib	<i>stretta</i>

L’episodio di Musetta e del suo riavvicinamento a Marcello, a differenza dell’incontro tra Rodolfo e Mimì, non comporta una vera e propria divisione del quadro in due metà ma s’inserisce fluidamente nel contesto generale della scena concertata di massa. Puccini piegò con estrema abilità un materiale melodico piuttosto omogeneo a varie funzioni. Dal tema mosso, che si ode nel momento in cui la ragazza fa il suo ingresso (*W*, es. 5.1), ricavò la capricciosa melodia che caratterizza la sua frivolezza (*X*, es. 5.3), destinata a ricomparire più volte in stretta relazione con le parole con cui Musetta la intona (“Voglio fare il mio piacere”), mentre dedicò una variante per tratteggiare l’ansimante Alcindoro, quasi fosse un’appendice di lei (es. 5.2):

ESEMPIO 5.1 – I, 16 (*W*)

Ott. Fl.
Ob. Cl.

Marcello
Rodolfo
Schaunard
Colline

tos - si - co! Oh! Es - sa! Muset - ta!

uomo.³⁴ Davvero impossibile resistere più a lungo a tanta grazia, e dopo l'ironico concertato, Marcello riprende la melodia della ragazza ("Gioventù mia"), doppiato dall'orchestra al massimo volume, con la sonorità che poi passa di colpo al più che pianissimo per consentire il disincantato commento di Schaunard ("Siamo all'ultima scena!"). Su questo soffuso clima sonoro s'innesta il suono della banda proveniente dalle quinte di destra: il concreto richiamo degli ottoni che attraversano il palcoscenico, una "ritirata francese", scuote presenti e spettatori dallo statico incanto dell'idillio di un attimo.³⁵ Come di consueto, nella coda Puccini applica il principio della reminiscenza, e al tema principale affidato alla banda sovrappone o giustappone i temi che ricordano le varie azioni precedenti: *E* quando Schaunard si rovescia invano le tasche per trovare i quattrini per pagare il conto, quello dell'entrata di Musetta (*W*), la principale trasformazione del tema del Quartier Latino (*F*³), la fragorosa ripresa della fanfara delle tre trombe (*F*), sigla sonora dell'intero quadro. A proposito di quest'ultima, è difficile pensare che Stravinskij non l'avesse in mente quando scrisse molta musica della prima parte di *Pétrouchka*.

Oggetti e quotidianità

Molti oggetti popolano le scene d'opera ottocentesche: essi appartengono a un *décor* ancora immerso nell'aura del romanticismo, e fungono da corredo araldico della trama, in certi casi rappresentandola alla stregua di un'aria celebre, mentre nel mondo di *Bohème* gli oggetti servono a denotare e a connotare un'azione quotidiana.

Scorrendo libretti e disposizioni sceniche si fatica a trovare dei precedenti per il capolavoro di Puccini. Uno scorcio della grande scena dell'accampamento nel terzo atto della *Forza del destino* è occupato dalla mercanzia di Trabuco, rivendugliolo ambulante, che offre "Forbici, spille, sapon perfetto" e vari "oggetti di meschino valore" a chiunque passi di lì. La merce non viene caratterizzata, poiché quel che conta è la compravendita, inserita nel più generale meccanismo devastante della macchina bellica. Le analogie con quel che accade nel Quartier Latino della Parigi pucciniana sono più apparenti che reali. Verdi mette sotto il fuoco dei riflettori un personaggio che si arrangia come può, speculando sulla sfortuna di chi patisce, e gli dedica un episodio fra i tanti di un romanzesco

³⁴ L'aria fu ricavata da un *Piccolo valzer* per pianoforte pubblicato nel periodico "Armi e arte" (Genova, Montorfano, settembre 1894), in un numero che celebrava la consegna della bandiera da combattimento alla corazzata *Umberto I* (cfr. ROBERTO IOVINO, *Genova e la musica - Un valzer di Puccini*, "Musicaa!"/1, 199, pp.12-3). Per questo brano Puccini inviò a Giacosa i versi maccheronici "cocoricò-cocoricò-bistecca" onde suggerirgli il metro poetico di cui aveva bisogno.

³⁵ La partitura recita: "Fanfara dell'epoca di Luigi Filippo. Ritirata francese" (p. 121). SARTORI (*Puccini* cit., p. 155) sostiene che il tema sia di Grétry: non è improbabile che sia così, visto che di solito Puccini si documentava scrupolosamente per ricreare un'atmosfera. L'impiego della banda in funzione realistica è una vera e propria costante del melodramma nel XIX secolo, e vi fecero ricorso specialmente Donizetti e Verdi. Cfr. JÜRGEN MAEHDER, "Banda sul palco" - *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen*, in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kongressbericht Stuttgart 1985*, a cura di Dietrich Berke e Dorothee Hanemann, Kassel, Bärenreiter, 1987, vol.II, pp. 293-310.

medaglione sfaccettato, mentre Puccini ritrae un moderno mondo metropolitano, dove tutti comprano in preda a una vera e propria frenesia, ad esso dedicando un intero quadro.

Anche il quarto atto di *Carmen* porta alla ribalta una folla di venditori intenti a reclamizzare la loro mercanzia. Ma la *plaza de toros*, color locale sparso a piene mani, è inserita nel consueto meccanismo drammatico in cui l'allegria collettiva funge da mobile sfondo sonoro che catalizza l'evento tragico, l'assassinio compiuto da don José. Il frequente ricorso ad elementi che possono denotare e connotare la vita di tutti i giorni nella *Bohème* deve invece essere inquadrato nell'ambito generale di una maggiore attenzione rivolta nella seconda metà del secolo dagli artisti di tutta Europa alla rappresentazione della realtà nei propri lavori. Occorre peraltro tener sempre presenti i confini fissati da Carl Dahlhaus, entro cui

Come categoria artistica, il realismo non si può definire rappresentazione di una qualche realtà, ma dev'essere inteso come tentativo di elevare uno squarcio di realtà che prima non era considerato "degno dell'arte" a oggetto di pittura, poesia o musica.³⁶

Questa 'realtà' permea tutta la *Bohème*, particolarmente nel colorito affresco del secondo quadro, dove gli oggetti contribuiscono a definire un mobile tessuto di quotidianità che quasi assorbe i personaggi: il Quartier Latino postula un'articolazione drammatico-musicale diversa da quella tradizionale, fatta di un unico blocco concertato con piccoli episodi solistici, poiché l'ambiente prende parte attiva nel dramma, non si limita ad essere color locale, come gli aranceti olezzanti di Mascagni o le campane che toccano il vespero nella pia Calabria di Leoncavallo. Anche per questa peculiarità, e per la scaltrita tecnica con cui fu realizzata, *Bohème* rimase un *unicum* in Italia, mentre sulla stessa linea di Puccini si stava muovendo Charpentier, che completò in quegli anni la sua *Louise*. È ancora Dahlhaus che nota come

La vera protagonista di *Louise* – e in fondo anche della *Bohème* – non è l'eroina, di cui l'opera illustra il destino tragico, ma la metropoli stessa, Parigi, che in Charpentier e in Puccini assume veste sonora. Che sia una cucitrice a irretirsi in una tragedia [...] è la contropartita di una struttura drammaturgica in cui il *milieu* della metropoli non è soltanto "ambiente" ma anche "attore" e partecipa agli eventi in modo tangibile [...]. Nelle scene di strada di *Louise* e della *Bohème* la scena non è in funzione dell'*ensemble* dei personaggi, ma è vero piuttosto l'inverso.³⁷

Il repertorio di oggetti della *Bohème* è vastissimo: essi compaiono in scena, o vengono evocati nei discorsi dei protagonisti, oppure identificati dalla folla nelle vetrine dei negozi o sui banchi degli ambulanti in quella sorta di bazar che è

³⁶ CARL DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980; trad. it.: *La musica dell'Ottocento*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia 1990, p. 375.

³⁷ CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982; trad. it.: *Il realismo musicale*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 129.

la piazza antistante il caffè Momus. Ogni oggetto acquista un'identità a seconda delle circostanze, ma in un rapporto di reciprocità cede un po' di se stesso al personaggio o alla situazione. A cominciare dalle cose che identificano i personaggi nella loro professione, dai libri di Colline al quadro e al pennello di Marcello, dal corno di Schaunard fino al calamaio e alla penna di Rodolfo.

Il cibo, nei suoi più diversi aspetti, è il termometro per misurare l'andirivieni della buona e cattiva sorte nella vita dei quattro amici: giunge come un dono imprevisto da parte di Schaunard nel quadro I, e rappresenta il segno della loro temporanea agiatezza. Ad esso si sostituiscono gli scudi guadagnati dal musicista, che permettono al gruppetto di accedere a una tavola ancor più ricca nel quadro successivo, ma non bastano a coprire l'ammontare del conto. Da lì torna ad incombere lo spettro della miseria, che prende nuovamente forma concreta nell'aringa salata procacciata da Colline nell'ultimo episodio. Allora il cilindro del filosofo diviene un ottimo secchiello per contenere un'acqua che si muta nello "Sciampagna", mentre alare e molla si trasformano nel "ferro" da sguainare nel burlesco duello, aulico utensile che materializza l'unico bene rimasto loro, la fantasia. Un piccolo capitale, ma il meno adatto ad evitare la tragedia.

L'argomentazione potrebbe continuare a lungo: si vedrebbe comunque che gli oggetti delimitano i contorni di un mondo di affetti, affetti che a loro volta tornano verso qualcuno degli oggetti, caricandolo di nuovi significati emotivi. Questo mutuo scambio è uno dei tratti specifici che qualifica il meccanismo narrativo nella *Bohème*.

Puccini adottò una precisa tecnica di narrazione musicale per infondere la vita anche in quegli oggetti, trasfigurandoli in una poetica realtà. Nella *Bohème* il compositore torna deliberatamente a usare la reminiscenza. Impiega cioè sequenze melodiche e armoniche di piena e immediata riconoscibilità, perché poco o nulla variate o sviluppate, che applica, come tante etichette, a situazioni, personaggi e anche a oggetti. Esse hanno la funzione di richiamare alla mente dello spettatore il passato prossimo che torna continuamente col suo carico di ricordi ed esperienze nell'azione presente. Questa strategia della reminiscenza ha la sua precisa ragion d'essere drammatica, poiché Puccini non ritrae personaggi che evolvono, ma solo una realtà – che è al tempo stesso un concetto, quello della *Bohème* – nei suoi più variopinti risvolti, entro cui i protagonisti si dispongono quasi come emblemi. I quattro artisti s'identificano nelle azioni spicchie della vita di tutti i giorni, dove l'amore non è che una breve parentesi biologica, poiché nell'arco delle quattro scene liriche dell'opera si racconta per metafora di un periodo dell'esistenza vissuto in gruppo. *La giovinezza non ha che una stagione* – *La jeunesse n'a qu'un temps*, intitola Murger l'ultimo capitolo del suo romanzo –, e il reticolo di motivi di cui è intessuta l'opera ha il solo scopo di rendere percepibile il tempo che passa e non ritorna. Gli oggetti dividono con i personaggi il flusso di questa vita, e hanno il compito di vincolarli alla realtà di tutti i giorni, prosaica o poetica che sia.

Quando Mimì racconta di sé e delle proprie inclinazioni a Rodolfo nell'aria del quadro I, fa subito riferimento a degli oggetti: "a tela e a seta" ricama "in casa

e fuori”, per svagarsi fa “gigli e rose”, e soprattutto le “piaccion quelle cose che han sì dolce malia”. Questa melodia (es. 6.1) ricorda la sua inclinazione a trasfigurare nella fantasia la realtà, elevandola al rango di ideale. Essa verrà poi ribadita alla fine dell’assolo e tornerà molte volte nel corso dell’opera, in particolare pochi istanti dopo la sua morte, quasi come un laico segno della fine, quasi fosse un sereno ritorno al mondo delle cose inanimate.

Nella seconda aria “Donde lieta uscì”, che segna il momento del temporaneo addio a Rodolfo sul finire del quadro III, Mimì elenca le cose che tornerà a riprendersi, come usan fare gli amanti che se ne vanno di casa. La piccola lista inizia col “cerchietto d’oro e il libro di preghiere”, entrambi metaforicamente involti “in un grembiale” dalla melodia della prima aria che, come un lampo fuggevole (violino e flauto, es. 6.2), mostra il suo attaccamento per questi oggetti:

ESEMPIO 6.1 – I, 36

Mimì

Mi piac - cion quel - le co - se

ESEMPIO 6.2 – III, 28

Mimì

Invol - gi tut - to quan - to in un grembiule e manderò il por - tie - re ...

VI I (solo)
Fl I

Q

Subito dopo la ragazza nominerà la cuffietta, l’oggetto più importante di tutta l’opera, perché simboleggia il tempo della felicità amorosa, un tempo passato che i due s’illuderanno di poter fermare. I contorni dell’indumento erano stati tratteggiati all’inizio del quadro II da una frasetta di Mimì – sette note in tutto: cfr. es. 7.1 – che chiedeva all’amante un dono tanto agognato, mentre i due si muovevano felici, aprendosi un varco musicale fra la folla. La musica stabilisce poco dopo un chiaro rapporto fra la cuffietta e chi la indossa, quando Rodolfo apprezza la giusta armonia tra il color bruno dei capelli e quello rosa dell’oggetto: lo stesso passo d’accompagnamento (violini, es. 7.2) tornerà nell’ultimo quadro, per richiamare alla mente dello spettatore quell’istante di spensieratezza. Il filo di sentimentalità che cuce la cuffietta al complimento dell’amante esalta in quel tocco (legni, es. 7.3) l’amaro sapore del rimpianto per la perdita bellezza di

Mimi:

ESEMPIO 7.1 – II, dodici dopo 4

Mimi

An- diam per la cuffiet - ta?

ESEMPIO 7.2 – II, sei prima di 6

Rodolfo

Sei bru - na e quel co - lor ti do - na

ESEMPIO 7.3 – III, cinque prima di 28

Mimi

Rodolfo

Tu non mi la - sci? No! No!

Torniamo ora a guardare con maggiore attenzione al momento in cui la cuffietta appare nella seconda aria, dopo aver scoperto una delle tante esche emotive che la musica è nascostamente in grado di offrire alla nostra sensibilità. Puccini passa enarmonicamente dalla tonalità di Re bemolle maggiore, in cui venivano ricordati i precedenti oggetti, a La maggiore: la rottura è lieve, ma suggerisce il senso di un'esitazione, come di chi rammenti improvvisamente qualcosa. Mimi menziona la cuffietta con la stessa frase che aveva usato nel quadro precedente (es. 8, X: cfr. es. 7.1); questo motivo futile che ripiega su se stesso, perfetta traduzione in musica della lingua di tutti i giorni, prepara e amplifica lo slancio melodico che proietta verso l'acuto la linea di canto del soprano. Un gesto di

puro lirismo che segna la momentanea rottura del quotidiano:

ESEMPIO 8 – III, cinque dopo 28

Mimi

Ba - da ... sot - to il guan - cia - le ____ c'è la cuf - fiet - ta ro - sa. Se

3

X

v

vuoi, ____ se vuoi, ____ se vuoi ser - - bar - la al ri - cor - do d'a - mor! ____

Da questo momento l'oggetto, e insieme a lui l'emozione che genera il suo ricordo, è fissato per sempre nella nostra memoria, proprio perchè non lo vediamo, ma udiamo quale passione possa scatenare grazie a quella frasettina di sette note associata in un unico afflato a quella estesa, emozionante melodia lirica.

All'inizio del quarto quadro la cuffietta ricompare poi tra le mani di Rodolfo, ed egli la stringe al cuore come avesse la sua donna fra le braccia, dedicandole un toccante cantabile (fra le gemme melodiche dell'intera opera). Dopodichè ripone l'indumento in una tasca della giacca, da cui lo trarrà nel finale per mostrarlo alla sua compagna, raggrinzita sul lettuccio. Questo scorcio è commentato dal ricordo musicale della cuffietta, cioè la frase più volte iterata da violini e flauti (es. 9, X e X'), ed è questo gesto che avvia il meccanismo del ricordo del primo incontro, col riepilogo della musica che aveva accompagnato l'ingresso di lei in soffitta:

ESEMPIO 9 – IV, cinque dopo 23

V11

X

X

X©

Mimi

mf

p Fl, V11

V11

pp

La mia cuf-

- fiet - ta ... la mia cuf - fiet - ta ... Ah! Te lo ram - men - ti

Amaro rimpianto del tempo felice, emozione legata a un momento di effimera gioia, frazione del quotidiano: la cuffietta rappresenta tutto questo. Una continuità che viene spezzata dal manicotto ch'ella riceve in dono, un oggetto comodo ma privo di passato, che nel momento in cui soddisfa un desiderio annuncia la morte della protagonista.

*Adieu, va t'en, chère adorée,
Bien morte avec l'amour dernier;
Notre jeunesse est enterrée
Au fond du vieux calendrier
Ce n'est plus qu'en fouillant la cendre
Des beaux jours qu'il a contenus,
Qu'un souvenir pourra nous rendre
La clef des paradis perdus.*³⁸

Se nei primi due quadri della *Bohème* l'allegria regnava sovrana, tutto nei secondi due parla di nostalgia, dolore e morte. Analoga l'articolazione musicale per sezioni tematiche, e la disposizione recitativo-ariosa del canto. Mimì, alla disperata ricerca di Rodolfo, compare dopo che la musica ha descritto l'alba in un paesaggio invernale ai confini doganali di Parigi, presso la Barriera d'Enfer: un capolavoro di 'tinta' sonora, dove l'orchestra viene impiegata a simulare la caduta dei fiocchi di neve. L'effetto è ottenuto mediante una frase discendente per gradi congiunti di flauti e arpa in staccato, che eseguono bicordi di quinte vuote parallele sopra a un analogo pedale vibratissimo dei violoncelli, cui si aggiungono poi gli altri archi. Lo stesso schema è poi mantenuto con cangianti disposizioni timbriche.

All'interno del *cabaret* la voce di Musetta, che intona la melodia del valzer lento (*Y*, diciassette dopo 3), rallegra gli ultimi nottambuli: i bicchieri tintinnano mentre già passano i lavoratori dell'alba. La citazione del tema di Mimì, che accompagna l'entrata della ragazza, ci riporta al momento del suo ingresso nella soffitta (*L*) e al suo temporaneo malore, là dove la musica aveva suggerito per la prima volta la sua fragilità fisica. Puccini tronca bruscamente il prosieguo conservandolo per il quadro successivo, quando la malattia si sarà definitivamente impadronita dell'eroina, ma intanto meno di cinque minuti di musica hanno definitivamente congedato ogni eco spensierata della felicità perduta. Pochi gesti chiave confermeranno questa disposizione. Risuona il tema della *bohème* (*A*) e Marcello invita la ragazza a entrare all'interno. La sua risposta è una domanda "C'è Rodolfo?": solo quattro note sussurrate con dolcezza, una triade di Si bemolle maggiore subito rotta dalla prima disperata espansione lirica ("Marcello aiuto"), poi il passaggio al minore, quasi come un nodo che le serrasse la gola.

Il risveglio di Rodolfo è annunciato dalle sue melodie (*B e P*, III, 14) combinate in contrappunto e seguite dal tema della *bohème* (*A*): questo insieme di rimandi concentrato in pochissime battute comincia a prefigurare il clima del ricordo, della separazione, del distacco dall'amore. Ma ecco che poco dopo l'amore torna: l'"Invan, invan nascondo", frase lacerante (es. 10.2), sconfessa la disinvoltura con cui poco prima Rodolfo, sulla stessa melodia (es. 10.1), aveva cercato di motivare a Marcello la sua fuga di casa:

³⁸ MURGER, *Scènes cit.*, p. 396.

ESEMPIO 10.1 – III, 19

Rodolfo *(con amarezza ironica)*

Mi - mî è u - na ci - vet - ta _____ che fra - scheg - gia con tut - ti.

ESEMPIO 10.2 – III, una prima di 20

Rodolfo

In - van, in - van na - scon - do _____ la mia ve - ra tor - tu - ra ... _ A - mo Mi -

- mî so - pra o - gni co - sa al mon - do,

In quell'intervallo cambiato (da seconda minore, *x*, a quarta, *y*), appena un dettaglio, sta l'infinito potere della musica di condizionare il clima emotivo, narrando il sentimento al di là della parola. La sezione successiva in *La bemolle maggiore*, “Una terribil tosse”, incrementa il senso di desolazione che diventa bruciante quando le voci di Mimì e Marcello si uniscono a quella di Rodolfo, che intona l'ultima tragica metafora (“Mimì di serra è fiore”). Solo a questo punto i singhiozzi e la tosse rivelano la presenza di lei: Marcello rientra nel *cabaret*, richiamato dalle risate di Musetta, contrappeso umoristico di breve durata, mentre Mimì tenta di prendere congedo da Rodolfo con la sua seconda aria. “Donde lieta uscì” è il primo saggio completo di musica della memoria nella *Bohème*: la linea vocale si snoda sul tema di Mimì nella prima sezione (*L*, da 26), nella seconda (“Ascolta, ascolta”) la melodia è contrappuntata da echi del Quartier Latino (*F*, es. 11: cfr. es. 4: *c*) e della prima aria, nelle due sezioni che evocavano gli aspetti più semplici della sua personalità (*R*, quattro prima di 27, e *Q*, es. 6.2, uno spunto che risentiremo ancora in un momento chiave del finale):

ESEMPIO 11 – III, 27

Mimì *rit.*

A - scol - ta, a - scol - ta. Le po - che ro - be a - du - na che la - sciai spar - se

F: c (vedi es. 4)
pp leggerissimo

I tre temi richiamati in queste poche battute ci mostrano come Mimì viva ginel ricordo, e solo nell'ultima sezione la voce s'innalza in uno slancio lirico

non è specificato, si sarebbe quasi tentati di dire che non ne sia passato dall'inizio dell'opera, oppure che si viva già nell'eterna primavera del ricordo. La netta impressione del *déjà vu* viene confermata dalla ripresa del tema con cui l'opera iniziava; ma in orchestra non c'è più la frammentazione dell'avvio, bensì il timbro impastato degli strumenti, che introduce concretamente un discorso già iniziato. Questo accorgimento si può leggere in chiave formale, come momento di amplificato riepilogo in una forma ciclica; ma è del pari evidente che l'esasperata dinamica produce una sensazione di enfasi quasi a voler nascondere la nostalgia, sentimento dominante di questa scena.

Rodolfo e Marcello stanno tentando di lavorare, ma il ricordo delle amanti, evocate dalle rispettive melodie (*W-Y, L¹*) lo impedisce. Puccini anche qui si rivela piuttosto preciso, ad esempio nel citare solo la frase iniziale di "Mi chiamano Mimì" evitando il tema così come è presentato all'ingresso della fanciulla in soffitta: in questo momento, infatti, Marcello sta evocando l'immagine di una Mimì lontana dalla malattia, che gira "in carrozza, vestita come una regina". Il motivo del flauto infine torna per smascherare la loro incapacità di lavorare (*K, da 2*), com'era accaduto a Rodolfo nel primo atto, solo che ora nessuna donna varcherà la soglia della soffitta. Con questa premessa comincia il duetto "O Mimì tu più non torni". Mentre scorre la musica, pian piano ci si accorge che le parole di Rodolfo sono il fulcro dell'opera "O Mimì, mia breve gioventù. [...] Ah! vien sul mio cuor; poichè è morto amor!...": la fine dell'amore è anche il termine della giovinezza che non può più tornare.

Prima del finale Puccini scrisse ancora una scena di gruppo, che inserì all'interno della forma quasi in funzione di Scherzo: lo scopo è di creare il massimo contrasto con la conclusione, riunendo i quattro amici nell'ultimo gesto d'allegria. Rientrano Schaunard e Colline, ma stavolta l'unico bottino per il pranzo è un'aringa. Non rimane che scherzarci sopra, improvvisare qualche buffonata, uno squarcio che diventa una piccola recita privata per non pensare ai bisogni materiali. Dopo aver commentato l'azione coi temi del primo quadro l'orchestra s'impegna con infinita grazia in una microscopica *suite* di danze: gavotta (minuetto e pavanella sono solo evocate nelle battute dei *bohémiens*), fandango, infine una quadriglia affidata alla coppia Rodolfo-Marcello, conclusa dal burlesco duello fra Schaunard e Colline, armati della pala e delle molle del caminetto, ovviamente spento.

È ancora in corso la vivacissima azione, in tempo estremamente mosso, quando la porta si spalanca improvvisamente e compare Musetta: sulla tonalità di Si bemolle maggiore piomba improvviso un accordo di Mi minore, in relazione di tritono, tenuto dal tremolo della piena orchestra. Mimì, come voleva Illica, è tornata per morire vicino a Rodolfo. Si confronti la forma che prende il suo *Leitmotiv* nel momento in cui la ragazza torna nella soffitta (es. 13.2) con la frase iniziale della prima aria (es. 13.1).³⁹ È come se la linea melodica e

³⁹ Legittimamente DRABKIN (*Il linguaggio musicale della "Bohème"* cit., p. 114) ritiene questa ricorrenza "l'unico vero caso di sviluppo wagneriano della *Bohème* [...]". Gli accordi di settima di terza specie e diminuita (e il corno inglese in evidenza) sono riferimenti innegabili al mondo sonoro del *Tristan*."

vengono riproposti. Mentre Mimì viene adagiata sul letto scorre la musica del primo incontro con Rodolfo nel momento del malore (*L*, “Là. Da bere”), poi la seconda sezione della sua prima aria a commento del racconto di Musetta (*Q*, da 14, “Dove stia?”), che si scioglie, con esito lancinante, nel tema d’amore (*P*, sette dopo 15, “Ancor sento la vita qui”).

Puccini non tralascia un dettaglio: a commento della frase “Ho un po’ di tosse” (es. 14.2) una cadenza plagale ci riporta al momento del terzo quadro in cui Mimì confessa a Marcello che Rodolfo è fuggito da casa (es. 14.1). E prosegue con precisione implacabile dopo che la protagonista ha portato il suo messaggio di riconciliazione a Marcello e Musetta, citando minuti echi del secondo quadro (cfr. es. 7.1-2), con un segnale sottilissimo, quasi indirizzato all’inconscio di chi ascolta: il rimpianto della sua bellezza bruna.

ESEMPIO 14.1 – III, tre prima di 13

Mimì

È fi - ni - ta!

VI, Vle., Arpa
pizz.
f

Vle., Db
f

ESEMPIO 14.2 – IV, quattro dopo 16

Mimì

Ho un po' di tos - se! Ci so - no av - vez - za.

Arpa
Db
pizz.
pp

Primo momento di musica nuova è la “Vecchia zimarra” di Colline, un’arietta commovente ed essenziale perché questo oggetto rappresenta musicalmente, nella conclusione dell’opera, l’emozione e la pietà di tutti i protagonisti. Gli orecchini che Musetta si accinge ad impegnare per ottenere un cordiale e soddisfare l’ultimo desiderio di Mimì non hanno lo stesso valore del pastrano che nel frattempo Colline si è tolto di dosso. Intanto perché l’oggetto ha un passato ai nostri occhi – abbiamo assistito all’atto dell’acquisto da parte del filosofo –, ma soprattutto perché l’indumento non serve solo a riparare dal freddo il proprietario, sul cui fisico allampanato sembra essersi modellato, ma ad ospitare nei suoi capaci risvolti i libri che simboleggiano la sua passione per la cultura. Il rapporto fra il filosofo e la zimarra che, resa antropomorfa per virtù retoriche, ascende i gradini del Monte di pietà, si può ben definire di amicizia, e l’affetto rende oltremodo doloroso il commiato. Con l’indumento se ne va un altro pezzo della giovinezza di tutti, e poiché Colline non vive romantiche avventure, l’amore per la cultura è anche il sentimento più autentico che prova. Un sentimento che lo lega di amicizia a “filosofi e poeti”, e lo rende dignitoso coi potenti.

Partiti i *bohémien*s dalla stanza Mimì intona il suo canto di morte “Sono andati?”. Questa disperata melodia in Do minore (tre dopo 21)⁴⁰ è l’ultimo tema nuovo dell’opera: ogni frase è detta in progressione discendente sui gradi della scala, quasi a rendere l’affaticamento di lei, poi sorge improvvisa l’ultima espansione lirica verso l’acuto: “Sei il mio amor e tutta la mia vita”. Qui si chiude il circolo vitale di Mimì, ormai divenuto sineddoche dell’amore romantico, perduto ma eternamente rimpianto. Rimane solo il tempo degli ultimi ricordi: quando Rodolfo estrae da sotto il cuscino la cuffietta rosa acquistata al Quartier Latino torna di nuovo la musica del loro primo incontro “Te lo rammenti quando sono entrata la prima volta, là?” (*M*, da 24, es. 9: ancora la tragica opposizione fra un passato felice e un presente di dolore); poi Mimì intona “Che gelida manina” (*N*: rimanda alla perduta libertà dell’esistenza), fino a che reclina il capo. Tutti accorrono al capezzale e Musetta dona il manicotto da lei desiderato: Mimì vi c’infilta le mani e pronuncia la sua ultima, shakespeariana parola prima di morire: “Dormire...”. La coda è solo sofferenza, l’inutile preghiera di Musetta, il vano agitarsi di Rodolfo; solo Schaunard ha percepito e constatato la morte, e la segnala agli altri.

L’ultimo a capire è Rodolfo: quattro violini primi creano un’atmosfera rarefatta di momentanea pace riprendendo poche battute dell’aria di lei (*Q*, cinque dopo 30: come non rammentare la fine di Violetta, sorella nella malattia?⁴¹); poi rimane solo il pedale di La, tenuto da un clarinetto e un contrabbasso. Brevi attimi di dialogo parlato – la speranza è davvero l’ultima a morire –, e infine l’attacco a tutta forza della trenodia di Mimì, con l’ultimo Sol diesis acuto di Rodolfo, l’invocazione disperata del nome di lei. Questa perorazione è stata vista come un cedimento di Puccini alla pratica del verismo (CARNER, p. 476); risponde invece a una logica che verrà applicata anche nel finale di *Tosca*: a un tema significativo viene affidato il gesto che più esprime il compimento della tragedia. L’opera si conclude con la stessa cadenza della “Vecchia zimarra” di Colline (I-VII-VI-VII-I), con la sensibile modale che imprime un tocco d’arcaismo alla tonalità di Do diesis minore,⁴² ed è un modo per scrivere con la musica la parola addio, ricordando il saluto commosso che il filosofo aveva rivolto al pastrano. Anche questa ripresa trasmette un messaggio: comunicare il senso di un distacco materiale, al di là del fatto che si tratti di un oggetto o di una persona. Sono infatti tutte componenti della “*Vita gaja e terribile!* ...” ideata da Murger. Il

⁴⁰ Puccini ne riprenderà la parte conclusiva nel primo atto di *Turandot*, come significativa frase vocale del principe Calaf alla vista di Turandot: “Oh divina bellezza, o meraviglia”.

⁴¹ Anche nell’idea d’impiegare sonorità ridotte per connotare il “mal sottile” Puccini ebbe a riferimento, conscio o inconscio che fosse, *La traviata*. Si veda il finale del preludio al terzo atto, la lettura della lettera, sino al declamato della protagonista prima della frase conclusiva, dove l’uso sistematico di piccoli gruppi di archi connota il progressivo imporsi della malattia sul fisico di Violetta.

⁴² DRABKIN (*Il linguaggio musicale della “Bohème”* cit., p. 101) ritiene che si tratti di una strategia musicale da vedersi come un’elaborazione lineare della tonica finale, rifiutando qualsiasi interpretazione semantica di questo ritorno, che lo leghi, cioè, a un congedo materialistico dalla vita. E nota altresì come la stessa successione al basso si presenti anche nella conclusione dell’aria di Mimì (I-II-III-II-I). Ottima osservazione, peraltro il collegamento viene inficiato dalla composizione degli accordi sui gradi della scala: ai tempi di Puccini l’armonia funzionale non aveva ancora molti seguaci.

richiamo è quindi volto a rafforzare l'atmosfera di morte come metafora della conclusione di un periodo dell'esistenza, si tratta dunque di un gesto musicale che sollecita un 'affetto', e non di un rapporto tra causa ed effetto.⁴³ La cadenza è il congedo più suggestivo da un mondo fatto di persone e di cose, un mondo di cui la morte di Mimi ha decretato la fine traumatica.

Liberati dai vincoli di una narrazione convenzionale, possiamo avvertire il peso metaforico di un evento tragico che interrompe bruscamente il flusso del tempo. Rileggiamo ora la citazione da Murger che introduce questo capitolo, *couplets* declamati nelle pagine conclusive dal Marcello del romanzo: vi campeggia un certo cinico distacco. Al Rodolfo di Puccini, e a tutti quelli che dividono le sue emozioni, non rimane il tempo di riflettere: la tragedia ferma l'azione e fissa quel dolore nell'eternità dell'arte, permettendo così alla *Bohème* di vivere per sempre. Dopo questo perfetto capolavoro, dove non una sola nota è priva di significato, Puccini s'avvierà per una strada continuamente in ascesa, guardando sempre al futuro. Ma anche lui aveva definitivamente preso congedo dalla sua giovinezza con la morte di Mimi.

⁴³ CARNER (p. 476) trova che la ripresa della cadenza dell'aria di Colline avvenga "per la sola ragione che si adatta al clima del contesto musicale", mentre Arthur Groos si mostra ben più sensibile alle ragioni del dramma quando suggerisce che: "Nelle battute finali dell'opera, la musica del "Sono andati?" di Mimi si fonderà con quella della sua "Vecchia zimarra", sottolineando le associazioni reciproche fra amore e gioventù perduti e passato utopico di tutti loro" (*The Libretto*, in *Giacomo Puccini. La bohème* cit., p. 79; trad. it.: *Tra realismo e nostalgia. Il libretto della "Bohème"*, in *"La bohème" di Giacomo Puccini. Cento anni 1 febbraio 1896-1996*, Torino, Teatro Regio, 1996, p. 59).