

Modi narrativi scapigliati nella drammaturgia della *Bohème*

LUCA ZOPPELLI (Venezia)

Il termine «verismo», tradizionalmente utilizzato per designare l'opera italiana della *fin de siècle*, è da tempo discusso per le palesi incongruità riscontrate fra i caratteri contenutistici e ideologici di quel repertorio e i valori, ben diversi, espressi dalla corrente letteraria ch'esso designa. Tuttavia, negli ultimi anni, assistiamo a un recupero almeno parziale della liceità di quest'etichetta sulla base dello studio di certe innegabili convergenze «tecniche» di modalità narrativa; convergenze apparse più chiare man mano che, da parte di alcuni studiosi, si giungeva a sottolineare la virtualità diegetica del teatro musicale ottocentesco, ovvero la sua struttura di atto comunicativo retto da un narratore – il compositore – che può utilizzare la dimensione musicale per graduare o per orientare la propria presenza estetica, la propria relazione con la storia narrata e con i personaggi.¹ Considerata da questa angolazione, l'opera «verista» sembra dunque retta da due tecniche che costituiscono il corollario del principio d'impersonalità. In primo luogo si ha una netta tendenza all'uso del «discorso diretto», ovvero all'utilizzo di «musiche di scena» prodotte in quanto tali dai personaggi: musiche la cui responsabilità grammaticale e stilistica viene dunque attribuita ai personaggi stessi, e che pertanto possono, o devono, distaccarsi dal linguaggio corrente, dalla norma attribuibile all'autore, e connotarsi in senso sociale, geografico o cronologico. (Siano stornelli siciliani, canzoni a ballo rinascimentali o nenie rituali degli indiani d'America, l'opera di questi anni è praticamente intessuta di musiche di scena, anche in funzione di quel carattere di volgarizzazione culturale che assume l'opera «popolare» nell'Italia postunitaria). In secondo luogo, anche laddove la responsabilità dell'enunciato musicale spetti

¹ Cfr. LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.

al compositore, è chiaro che costui tenta comunque di coordinarsi alla «voce», ai modi d'espressione di ciascun personaggio. Difatti, sebbene Puccini e i suoi contemporanei – come ribadito anche di recente da Virgilio Bernardoni² – basino le proprie opere assai più che in passato sulla funzione strutturale ed espressiva della dimensione orchestrale, e sebbene abbiano ben presente il modello di Wagner, è raro che l'orchestra assuma quelle funzioni di commento, di presagio, di spiegazione, che le competono nella tradizione del *Musikdrama*. Laddove l'orchestra di Wagner funge da «narratore onnisciente», insomma, quella dei veristi si affianca alle voci – nel duplice senso grammaticale e sonoro – le rinforza, ne convalida e riverbera l'enunciazione con modi di indiretto libero, conducendo il discorso in base a quella «regressione del punto di vista» su cui Adriana Guarnieri ha scritto pagine fondamentali per la comprensione di questa poetica.³

Nell'Italia di fine secolo, tuttavia, non c'è solo il verismo. Esiste una linea letteraria elusiva ed aristocratica che Gianfranco Contini definì di «adepti delle scritture composite»,⁴ espressionisti dediti alla mescolanza dei livelli di stile, alla ricerca linguistica, al *pastiche*: talora apparentemente gratuito, più spesso (in autori che comunque si definivano programmaticamente inclini allo studio del vero) inteso come forma di smascheramento e demistificazione delle strutture sociali di cui la lingua è espressione.⁵ Questa linea, evidenziata negli ultimi decenni da critici come lo stesso Contini e Dante Isella, è in qualche modo latente in tutta la nostra storia letteraria (si pensi al Foscolo di ispirazione sterniana), ma esplose, all'indomani dell'unità, nella poetica dei gruppi cosiddetti scapigliati, quello lombardo dei Boito, Tarchetti e Praga, quello piemontese dei Faldella, Cagna e Sacchetti (coi quali, più sul

² Cfr. VIRGILIO BERNARDONI, *Musiche in teatro: stereotipi strumentali nell'opera italiana di fine ottocento*, in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo. Atti del secondo convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Sonzogno, 1995, pp. 119-39: 138.

³ Cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del primo convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-31.

⁴ GIANFRANCO CONTINI, *Racconti della scapigliatura piemontese*, Torino, Einaudi, 1992, p. 12.

⁵ Cfr. FOLCO PORTINARI, *Milano*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 1989, vol. III, pp. 221-88: 226.

piano biografico che artistico, fu in contatto anche Giacosa); una linea che dal suo massimo esponente, Carlo Dossi, giungerà dritta a Gadda (magari senza dimenticare personaggi estranei all'ambiente, ma non alla poetica scapigliata, come il napoletano Vittorio Imbriani). Le strutture tradizionali della prosa, che si basavano sulla percepibile funzione estetica e sulla superiorità morale del narratore onnisciente, lasciano ora posto a due soluzioni per certi versi analoghe ma contrapposte: da un lato l'impersonalità del verismo, che rinuncia alla mediazione d'autore; dall'altro l'apparente neutralità scapigliata, che tuttavia nella giustapposizione espressionista dei registri finisce per ottenere un effetto metalinguistico, autoriflessivo, per attirare l'attenzione più sul mezzo espressivo che non sui contenuti, e quindi a distanziare il lettore dai personaggi.⁶

Propongo di individuare nell'opera italiana di fine secolo un'analogia lineare minoritaria, che dalla poetica scapigliata trae talora – attraverso la mediazione dei librettisti – espliciti spunti di soggetto (l'umorismo di *Falstaff*, il fantastico delle *Villi* o del *Ratcliff*), ma soprattutto trae l'atteggiamento linguistico, consistente nel montaggio di registri diversi, contrastanti, ciascuno dedito a relativizzare e smascherare come mediato e inautentico il registro adiacente (Faldella parlava dello «sghignazzo da buffone» piantato «sulle rive del patetico», del «dizionario tormentato come un cadavere».)⁷ Il capolavoro assoluto di quest'indirizzo antiverista e straniante nel melodramma italiano di fine secolo sarebbe, appunto, la *Bohème*.

In quest'opera, innanzitutto, mancano alcuni elementi costitutivi del verismo musicale: difficilmente, negli anni Novanta, se ne troverà un'altra così parca nell'utilizzo delle musiche di scena, così poco disposta a lasciare spazio alla voce non mediata dei personaggi. Le uniche vere musiche di scena, in tutta la *Bohème*, sono le canzoni di Musetta e la Ritirata, e nessuna delle due intende realmente rifarsi agli stili musicali della Parigi anni Quaranta (l'indicazione «Fanfara dell'epoca di Luigi Filippo» mi pare riferita più all'organico che al brano in sé); le stesse danze evocate dai *bohémiens* nell'ultimo quadro appartengono

⁶ Cfr. PIETER DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. II. La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 759-847: 801.

⁷ Riportato da CONTINI, *Racconti*, cit., p. 13.

ad una dimensione immaginaria, tutt'altro che concreta. In *Bohème*, naturalmente, c'è molto «colore urbano», ma non si può dire (soprattutto se pensiamo allo scrupolo con cui Puccini, in altre occasioni, curò quest'aspetto «documentario») che si tratti di «color locale» geograficamente e cronologicamente determinato: se mai esiste una *Bohème* verista, accurata nella descrizione delle coordinate storico-geografiche, è piuttosto quella di Leoncavallo, con le sue numerose citazioni letterarie e musicali.⁸ Il capolavoro di Puccini, insomma, è certamente basato sull'assioma dell'interdipendenza fra eventi e strutture d'ambiente,⁹ ma l'ambiente in questo caso non vuol essere concretamente e storicamente determinato.

La Bohème, naturalmente, condivide con le consorelle veriste il taglio dell'apparente neutralità narrativa: ciò avviene grazie alla scelta pucciniana di utilizzare sistematicamente la tecnica del Leitmotiv per le sue valenze costruttive, ma non per quelle semantiche, né per costituire una superiore logica formale d'autore.¹⁰ In altre parole, i motivi ricorrenti fungono da elementi costitutivi della trama strutturale, ma difficilmente vengono usati per fornire allo spettatore delle informazioni eccedenti o contrastanti rispetto all'agire scenico, né vengono sottoposti a quelle elaborazioni, o combinazioni, tramite le quali si può tessere una rete di relazioni fra significati (si veda per esempio il duetto fra Rodolfo e Marcello nel Quadro III, ove il dialogo si svolge inizialmente sulla base di una riconosciuta mistificazione, ma la musica non fa nulla per dichiararlo). Il narratore, insomma, si tiene apparentemente nascosto, non interviene né commenta. Tuttavia – e qui sta il punto – la stessa tecnica del montaggio, della giustapposizione di brevi sezioni basate ciascuna su un diverso motivo, consente a Puccini di ottenere un caleidoscopio di registri, una vertiginosa alternanza dei modelli di genere, dal sublime armonicamente più complesso al comico-realistico, dal bizzarro delle sperimentazioni sinfoniche «pure» di marca mi-

⁸ Cfr. JÜRGEN MAEHDER, «Der Dichter spricht» – Livelli di discorso musicale nella «Bohème» di Ruggero Leoncavallo, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, cit., pp. 83-115.

⁹ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1980; trad. it.: *La musica dell'Ottocento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990, p. 377.

¹⁰ Cfr. SIEGHART DÖHRING, *Musikalischer Realismus in Puccinis «Tosca»*, «Analecta Musicologica», XXII, 1984 (trad. it.: *Il realismo musicale nella «Tosca»*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 33-77: 49).

lanese-europea al sentimentale-umile della romanza da camera, al virtuosismo descrittivo (il fuoco, le gocce d'acqua, la neve) da *Tondichtung* Straussiana. Come detto, la pluralità dei registri, l'interna contraddizione di costrutti ibridi che sembrano veicolare maniere di discorso, stili e lingue appartenenti a diversi orizzonti, sposta l'attenzione del destinatario sul mezzo linguistico, il quale appare non già – non più – come il mezzo neutro, trasparente, attraverso cui il personaggio esprime la propria individualità, bensì come elemento opaco, oggetto trovato, citazione preesistente ed autonoma rispetto a cui il personaggio è solo una funzione. Per dirla in una formula, in questi casi non è il linguaggio ad essere espressione dei personaggi, ma sono i personaggi ad essere espressione di un linguaggio. E in quanto il linguaggio è costruzione sociale, i personaggi appaiono svuotati d'individualità, pedine di un discorso sociale, portati di una cultura di massa (ecco quindi che il giudizio dell'autore, apparentemente celato dal suo silenzio, ricompare implicitamente come sguardo amaro ed aristocratico sulla vuota insensatezza dei rapporti interpersonali: basti pensare alla ferocia con cui è rappresentato l'ambiente urbano in un libro come *La desinenza in A* di Carlo Dossi). Per ottenere questo effetto di opacità, in definitiva, non è neppur necessario ricorrere a plateali contrasti stilistici: basta sottolineare la stessa natura composita e frammentaria, in un certo senso «reificata», del discorso. Prendiamo, ad esempio, «Mi chiamano Mimì». Al suo interno non vi sono grandi squilibri di stile, ma la sua «struttura sfaccettata»¹¹ si compone di sezioni brevi ed estremamente individuate – anche per effetto di un'*inventio* tematica ovunque memorabile. Ciascuna di queste sezioni appare quindi come autonoma, in un certo senso «citata»: la regressione del punto di vista permette di esperire l'episodio su due piani diversi, quello dell'identificazione immediata coi sentimenti soggettivamente autentici di Mimì, ma anche quello della dolorosa presa d'atto del carattere *oggettivamente* inautentico di una cultura, di un'educazione sentimentale presa a prestito dalla letteratura di massa. (Ovviamente i due piani di lettura sono poi quelli che permettono sia all'ascoltatore ingenuo che a quello colto di apprezzare l'opera).

¹¹ MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 135. Buona parte delle considerazioni drammaturgiche avanzate nel presente saggio presuppongono la lettura analitica compiuta da Girardi nella sua monografia.

Stante la sua provenienza socioculturale, non è da stupirsi che Mimì ci si presenti come un personaggio «prigioniero» del proprio linguaggio; ciò, tuttavia, non dovrebbe riguardare gli artisti *bohémien*s, che per statuto intellettuale si presumono padroni del gioco linguistico. In realtà non è vero: l'abitudine all'uso ironico del linguaggio non li salva dal cadere anch'essi, magari a turno, nella trappola dell'inautenticità linguistica, della frase fatta utilizzata senz'ombra di ironia (si ricordi il famigerato «perché son io il poeta / essa la poesia»). La superiorità culturale di Rodolfo su Mimì sfocia paradossalmente nell'adesione, da parte di lui, al linguaggio irriflesso di lei, alla spontaneità sentimentale: così come, in una poesia di Emilio Praga, dopo aver evocato in stile sublime ed indeterminato una schiera classicheggiante di fanciulle, l'Io lirico soggiungeva: «Eran fanciulle che leggean romanzi / Di fantasimi e ganzi» (la stessa letteratura popolare che piace a Mimì), «...che poneansi al crine / Fra i vezzi, fra le trine / E gemme e perle e corone immortali / Di fiori artificiali...» (forse quei gigli e quelle rose che, ahimè! non hanno odore).¹² In quanto personaggio, quindi, neppure l'intellettuale si sottrae alla deriva linguistica, alla determinazione esogena dello stile. In altre parole, il gioco plurilinguistico della *Bohème* sarebbe non tanto o non solo un gioco interno alla cornice narrativa (giocato, cioè, da quattro intellettuali «scapigliati» che si divertono a mescolare i linguaggi), ma anche e soprattutto un gioco d'autore, esterno alla cornice, in cui il narratore «scapigliato» (stavolta non in senso biografico, ma tecnico-narrativo) contempla sei o sette personaggi costituiti solo dalle proprie convenzioni linguistiche.

Che nella *Bohème*, amaramente, sia il personaggio ad essere funzione dello stile, e non viceversa, è dimostrato anche dal trattamento volutamente rigido dei motivi ricorrenti. L'ultimo quadro, come noto, è in gran parte costituito da quelli che Puccini definì «ritorni logici»: ¹³ la logica è, in buona misura, quella del ricordo, filtrato dalla reminiscenza musicale. Ma gli stessi motivi identificanti che non hanno valore di reminiscenza restano fissi nella loro configurazione originaria: Puccini, tranne rare e potenti eccezioni,¹⁴ non fa nulla per mutar loro carat-

¹² EMILIO PRAGA, *Larve eleganti*. Citato da *Poesia Italiana dell'Ottocento*, a cura di Maurizio Cucchi, Milano, Garzanti, 1978, pp. 300-1.

¹³ Lettera a Ricordi, novembre 1895 (citata da GIRARDI, *Giacomo Puccini*, cit., p. 143).

¹⁴ Cfr. WILLIAM DRABKIN, *The Musical Language of «La Bohème»*, in *Giacomo Puccini: «La*

tere, sebbene, nella nuova situazione, possano a prima vista sembrare fuori posto. Ad esempio, il temino frivolo in 9/8 legato a Musetta, introdotto nel Quadro II quando Marcello dava di lei una descrizione ben poco lusinghiera, viene citato senza apprezzabili varianti di carattere nel momento commovente in cui Musetta sacrifica i propri orecchini per regalare il manicotto a Mimì; e alla prima crisi di soffocazione di Mimì il povero Schaunard, che aspettava fuori, irrompe sollecito portandosi dietro, per due battute, il proprio motivetto di marcia paesana. Ancora: il breve racconto con cui Musetta informa gli amici sugli eventi recenti nella vita di Mimì è totalmente basato sui materiali di «Mi chiamano Mimì»: la citazione è talmente rigida che i trilli del flauto, che lì, nel Quadro I, valevano ad illustrare la passione di Mimì per la poesia sentimentale, restano qui inchiodati al proprio contesto musicale, alle parole: «più non mi reggo... muoio!». Qualcuno potrebbe leggere queste occorrenze come una conferma del pregiudizio, alimentato anche da Illica, di una scarsa sensibilità di Puccini al rapporto con la parola. A mio parere, invece, la questione è ben più complessa: quest'incapacità dei personaggi di evolvere musicalmente, questo loro restare inchiodati ai propri stereotipi linguistici costitutivi (laddove il termine «stereotipi» non indica un giudizio di valore musicale, ma la fissità di un modello culturale), li svuota come soggetti a tutto tondo, come identità complesse, e li riqualifica piuttosto come portatori di tipologie culturali e sociali, ovvero come funzioni del linguaggio, e quindi come proiezioni delle strutture sociali che al linguaggio sono sottese.

Ora converrà mettere, metodologicamente, qualche puntino sulle *i*. Dire che l'opacità metalinguistica, la non trasparenza, genera un effetto di straniamento e di allontanamento critico dal personaggio, non equivale a dire che l'autore contempla gli eventi con una sorta di puro distacco ludico: ciò sarebbe insensato anche alla luce del fatto che chiunque, assistendo alla *Bohème*, finisce per commuoversi. Solo che i meccanismi di induzione del tragico risultano, in questo caso, molto diversi rispetto a quelli classici. La tradizione tragica si basa essenzialmente su uno scontro fra un soggetto e il destino: implica una qualche forma, pur peculiare, di identità «titanica», di opposizione dialettica ad un

Bohème, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 (trad. it.: *Il linguaggio musicale della «Bohème»*, in Puccini, cit., pp. 97-120).

fato altrettanto ben individuato. La catastrofe è il punto d'arrivo, logicamente determinato, di questo scontro; e la terribilità dell'esito viene se non altro mitigata dalla sensazione che l'individuo, opponendosi al destino, ha quantomeno rinforzato il senso della propria identità: si è definito, in relazione al mondo ed alla società, come colui che ha lottato (è probabile che quest'elemento sia tutt'altro che secondario nel meccanismo di formazione della «catarsi»¹⁵). Al tempo stesso, la presenza di un forte «senso» – nell'accezione di «significato» o di «motivazione» – conferisce alla vicenda anche un «senso» direzionale, ovvero una coerenza diacronica in cui gli eventi si concatenano in modo necessario fino all'esito tragico.¹⁶

Nella narrazione autoriflessiva, nel modello scapigliato, il personaggio è invece studiato proprio in quanto negazione dell'identità, negazione di un modello agonistico o dialettico rispetto al fato: come la proiezione inconsapevole di strutture a lui esterne. Non essendoci motivazione agonistica, tensione verso un obiettivo, non c'è neppure un logico concatenarsi degli eventi verso un esito purchessia: la vita è vista come un vuoto intrecciarsi di linguaggi, al tempo stesso umoristico ed amaro, in cui solo il caso, in maniera del tutto indipendente dagli antefatti, decide se l'esito consisterà in una burla sotto la quercia di Herne o in una lacerazione irreparabile (e qui bisognerà ancora ricordare *La desinenza in A* di Carlo Dossi, la cui prima parte, irresistibilmente satirica, si conclude inopinatamente, e senza legame apparente con quanto precede, mostrando la squallida morte di Isa in un ospedale parigino). Emilio Praga, d'altronde, nelle sue *Memorie del presbiterio* l'aveva detto chiaro: «Io qui non scrivo un romanzo col suo principio,

¹⁵ «La libertà morale e la fatalità sono le idee dominanti dell'antica tragedia [...]. Il libero arbitrio dell'anima, attestato da un invincibile sentimento, è la gloria dell'uomo e l'unica sua proprietà [...]. Il segreto del piacere della tragedia è [...] il sentimento dell'umana natura che si ridesta alla vista di questi eroici modelli». AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809). Trad. it.: *Corso di letteratura drammatica*, Milano, 1817 (1844²), pp. 39-41.

¹⁶ «Questi fatti saranno tali da destare assai efficacemente la pietà e il terrore, e anzi più efficacemente che in altro modo, allorché sopravvengono fuor d'ogni nostra aspettazione e al tempo stesso con intima connessione e dipendenza l'uno dall'altro: – perché con tale rapporto di dipendenza il meraviglioso sarà più grande che se cotesti fatti avvenissero ognuno da sé e a caso; tanto è vero che anche dei fatti che dipendono unicamente dal caso i più meravigliosi sembrano quelli i quali si direbbe fossero accaduti quasi per un fine determinato...». ARISTOTELE, *Poetica*, 1452 a. Citato dalla trad. di Manara Valgimigli, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 214.

col suo mezzo, col suo fine, colle sue cause, il suo sviluppo e le sue conseguenze, e tutte le belle cose che si leggono nei trattati di estetica»¹⁷. In effetti è sostanzialmente vero che in *Bohème*, com'ebbe a scrivere Daniela Goldin, «prima del finale non c'è un solo episodio o elemento che faccia prevedere l'esito tragico-patetico»¹⁸.

A mio avviso ciò accade non solo grazie alla struttura dell'intreccio, ma anche perché l'applicazione di questo specifico taglio narrativo genera uno straniamento che sottrae ai personaggi la loro funzione di «fulcri d'identificazione», rimuove qualsiasi orizzonte d'attesa legato alla loro tensione volontaristica. Il che non significa diminuire l'impatto emotivo, anzi: mutando la qualità del taglio tragico, trasformando l'esito della vicenda in un colpo casuale che si abbatte su un gruppo di anonime, deboli pedine del gioco sociale, tutte fino all'ultimo momento prive di vera identità e prigioniere della propria babele di linguaggi musicali, si esaspera nell'ascoltatore l'angoscia e la ribellione morale contro l'insensatezza dell'esistenza. Quel gioco di sconvolgimenti che Contini, riferendosi al piano linguistico, chiamava «espressionismo», porta con sé anche lo sconvolgimento del reale.

Non esiste vuoto più pauroso, abisso più oscuro di quello lasciato da una tragedia deprivata persino della dimensione tragica.

¹⁷ EMILIO PRAGA, *Memorie del presbiterio* (1877), Milano, Rizzoli, 1963, p. 35.

¹⁸ DANIELA GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 344. Poco oltre (p. 346) si nota che «*La bohème* è un'opera senza nemici; il che la pone assolutamente fuori del panorama operistico tragico».